

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
Instytut Filologii Polskiej
Zakład Semiotyki Literatury

Małgorzata Imperowicz – Jurczak

Orzeszkowa w świecie sztuki

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem

Prof. dr hab. Seweryny Wyśłouch

Poznań 2013

Spis treści

Wstęp	4
Część I	9
Rozdział I ORZESZKOWA WOBEC SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ	
1. Słówko w kwestii sztuk plastycznych. <i>Contra</i> modernizmowi?	10
2. Artyści u Orzeszkowej	20
3. Temat artysty (<i>Bracia, Krzak bzu, Wielki, Zagadka, Mirtala</i>)	28
4. O muzyce i „muzyczności”	40
Rozdział II PLASTYCZNE INSPIRACJE	
1. Starożytny Rzym i XIX-wieczny akademizm	54
2. „Anastazja” i <i>Anastazja</i>	87
3. Grottgerowskie parantele	105
Część II	118
Wprowadzenie: Proza ilustrowana i sztuka książki	119
Rozdział III ANDRIOLLI INTERPRETUJE ORZESZKOWĄ	
1. Czytanie <i>Meira</i>	121
2. Andriolli i XIX-wieczna grafika prasowa	126
3. <i>Meir Ezołowicz</i> jako powieść ilustrowana	130
4. Plastyczne traspozycje	137
5. Tajemnice sukcesu ilustracji	158
Rozdział IV INNI ILUSTRATORZY ORZESZKOWEJ	
1. <i>Mirtala</i> Miłosza Kotarbińskiego i Henryka Siemiradzkiego	190
2. <i>Z różnych dróg</i> w modernistycznej interpretacji Antoniego Kamińskiego	226
3. <i>Bene nati</i> w interpretacji plastycznej Piotra Stachewicza	243

Część III	290
Rozdział V ADAPTACJE TEATRALNE, FILMOWE I TELEWIZYJNE	
Wprowadzenie: Inscenizacje i ekranizacje prozy Orzeszkowej	291
1. <i>Bene nati</i> na deskach teatrów (<i>Harde dusze</i> , 1895)	293
2. <i>Meir Ezofowicz</i> na ekranie (1911)	301
3. <i>Upadły Anioł</i> (1931) jako ekranizacja <i>Chama</i>	313
4. W stronę literatury – <i>Cham</i> (1979) Laco Adamika	335
5. Adaptacja <i>Nad Niemnem</i> , rok 1939... ..	346
6. Zagadki adaptacji <i>Nad Niemnem</i> Zbigniewa Kuźmińskiego (1986)	353
FILMOGRAFIA	379
ZAKOŃCZENIE	385
I Bibliografia	387
II Spis ilustracji	408

*List Pani to mój dyplom literacki, to medal szeregowca
otrzymany z rąk wodza [...] Cóż bym dał za to, żeby [...]
opisać te stare freski, o których Pani pisze¹*

Lucjan Rydel

Wstęp

Pisanie o powinowactwie sztuk na przykładzie prozy Elizy Orzeszkowej jest zadaniem i łatwym, i trudnym. Łatwym, ze względu na przyjemność przeżycia estetycznego, jakie dać może tylko dzieło artysty. Szukanie śladów transpozycji dzieł kultury na język literacki i literatury na znaki przestrzenne oraz przestrzenno - czasowe, to zadanie inne, równie satysfakcjonujące.

Badacze twórczości pisarki zwracali uwagę na zagadnienie sztuki w prozie. Wiesław Olkusz scharakteryzował poglądy Orzeszkowej na plastykę jako pogranicze etyki i estetyki, dowodząc akcydentalnej obecności w prozie beletrystycznej inspiracji malarstwem w sferze słownej i stylistycznej (transponowanie sposobu widzenia, techniki malarskiej) oraz w ogóle braku transpozycji plastyki na język literatury (obraz jako przedmiot opisu w dziele literackim). Związków z plastyką badacz upatrywał jedynie w epistolarnych poglądach pisarki na tematy estetycznych upodobań i funkcji sztuki, stylu odbioru dzieła oraz osobistych kontaktów z artystami². Moja praca będzie się starała zweryfikować te sądy.

Problematyka plastyczna w bogatej twórczości Orzeszkowej była dotąd analizowana wrywkowo. O wątkach ruskinowskich bez nawiązywania do prerafaelityzmu (*Oblicze Matki*), „flamandyzmie” (utwory z lat 1868-71 XIX stulecia) i modernizmie (*Bracia*) pisała Grażyna Borkowska³. Związki prozy z plastyką w transpozycjach dzieł, opisie, kompozycji

¹ List Lucjana Rydla do E. Orzeszkowej; Warszawa, dn. 9 I 1896 r. W: *Eadem, Listy zebrane*, t. II. Oprac. E. Jankowski, Warszawa 1955, s. 345-346.

² W. Olkusz, *Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne. Pogranicze estetyki i etyki*. W: *Idem, Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole 1998, s. 51-86.

³ G. Borkowska, *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Orzeszkowej*. W zbiorze: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986; Tejże, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

utworów badali: Bożena Witosz⁴ (opis w *Nad Niemnem*), Anna Mazur⁵ (inspiracja *Anastazji* rysunkiem A. Kamińskiego, modernizm w *Melancholikach*), Józef Bachórz⁶ (ekspresjonizm w *Gloria victis*), Zofia Mocarska-Tycowa (symbolika Chrystusa)⁷, Waldemar Okoń⁸; Jolanta Ługowska⁹; Anna Kieźuń¹⁰; Ewa Ihnatowicz¹¹ (Grottgerowski cykl w *Gloria victis*), Magdalena Kreft¹² (estetyka przestrzeni w prozie), Marek Pąckiński¹³ (symbolizm).

O temacie artysty pisali Mateusz Bourkane¹⁴ (*Mirtala*) i Halina Bursztyńska¹⁵ (*Melancholicy*). Na elementy „muzyczności” w prozie zwracali uwagę: Borkowska¹⁶ (*Krzak bzu*), Krystyna Jakowska¹⁷ (*Moment*), Tomasz Sobieraj¹⁸ (*Pamiętnik Wacławy*), Anna Wietecha¹⁹ (*Wielki*), Anna Martuszevska²⁰ (piosenka jako język ezopowy w *Nad Niemnem*).

⁴ B. W i t o s z, *Opis narracyjny na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Katowice 1997.

⁵ A. M a z u r, „Realizm poetycki” w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej. W zbiorze: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy - tradycje*. Red. G. Borkowska, S. Fita, Lublin 2004; A. M a z u r, J. T o m k o w s k i, *Królestwo starych zegarów. Myślenie o czasie w późnych utworach Orzeszkowej*. W zbiorze: „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej trójcy powieści realistycznej*. Red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992.

⁶ J. B a c h ó r z, *Pozytywistka na rozdrożu*. W zbiorze: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości końca XIX wieku*. Red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986.

⁷ Z. M o c a r s k a – T y c o w a, *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005.

⁸ W. O k o ń, *Artur Grottger a proza*. W: *Idem, Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

⁹ J. Ł u g o w s k a, *Rozważania nad cyklicznością na podstawie „Gloria victis” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001.

¹⁰ A. K i e ź u ń, *Powstanie styczniowe w powieści i cyklu opowiadań. Kilka obserwacji*. W zbiorze: *Cykl i powieść*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004.

¹¹ E. I h n a t o w i c z, *Ilustracja cyklu, cykl ilustracji*. W zbiorze: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce i literaturze, plastyce i literaturze*. Red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005.

¹² M. K r e f t, „Cyrkiel” czy „dłoń mistrza”? *Zasady estetyki przestrzeni w twórczości Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku*, dz. cyt., s. 281-306

¹³ M. P ą k c i ń s k i, *Tajemnica późnej twórczości Elizy Orzeszkowej – próba diagnozy*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012.

¹⁴ M. B o u r k a n e, *Sztuka i artyści w „Mirtali” Elizy Orzeszkowej*, „*Polonistyka*” 2010, nr 10.

¹⁵ H. B u r s z t y ń s k a, *O „Melancholikach” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Cykl literacki...*, dz. cyt., s. 133-141.

¹⁶ G. B o r k o w s k a, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

¹⁷ K. J a k o w s k a, *Nad kompozycją dojrzałej prozy Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Творчество Элизы Ожешко в эстетическом пространстве современности*. Red. S. Musienko i inni, Grodno 2011.

Ze wstępnego rozpoznania wyłania się kolaż różnorodnych zainteresowań pisarki oraz wiele przykładów transpozycji plastyki i muzyki w prozie głównie w celu wyrażania poglądów etycznych.

Bogato prezentuje się także recepcja prozy Elizy Orzeszkowej w ilustracjach, adaptacjach teatralnych i filmowych. Niezwykle wygląda recepcja prozy Elizy Orzeszkowej w ilustratorstwie, adaptacjach teatralnych i filmowych. Niewiele jest prac analizujących transpozycję prozy pisarki w cyklach ilustracji (o grafikach Miłosza Kotarbińskiego do *Mirtali* pisała tylko Beata Obsulewicz²¹) oraz adaptacjach (głównie są to wspomnienia twórców²², recenzje filmowe²³ i teatralne²⁴, leksykony i opracowania adaptacji lektury szkolnej²⁵, książki poświęcone historii kina²⁶ i teatru²⁷, a także prace niepublikowane²⁸).

¹⁸ T. S o b i e r a j, *O Prozie Mariana Gawalewicza*, Poznań 1999.

¹⁹ A. W i e t e c h a, *U wrót poznania. „Wielki” Elizy Orzeszkowej jako głos w dyskusji nowelistów pozytywizmu o muzyce i jej właściwościach*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*, dz. cyt., s. 338-351.

²⁰ A. M a r t u s z e w s k a, *Porozumienie z czytelnikiem (o ezopowym języku powieści pozytywistycznej)*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977.

²¹ B. O b s u l e w i c z, *Orzeszkowa ilustrowana. O „Mirtali”*. W zbiorze: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX w.*, dz. cyt., s. 25-44.

²² Wspomnienia Jana Marcina Szancera z planu filmowego *Nad Niemnem* z 1939 r.: *Nowe filmy polskie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 142 – przedruk: *Curriculum vitae*, Warszawa 1969; Tegoż, *Jak powstaje film „Nad Niemnem”*, „As” 1939, nr 20 - przedruk: *Curriculum...*, dz. cyt. Dokument Aleksandra Leszczyńskiego z planu filmowego: *Filmowe lato 1939... Nad Niemnem*, „Stolica” 1987, nr 11. Wywiad z reżyserką filmu *Nad Niemnem* (1939) - Wandą Jakubowską - w 90. rocznicę jej urodzin: „Rzeczpospolita” 10. 11. 1997.

²³ „*Meir Ezofowicz*” w kinematografie, „Gazeta Warszawska” 1911, nr 263. Adaptację *Chama* z 1979 r. analizowała - H. S a m s o n o w s k a, *Chłopa portret tragiczny*, „Kino” 1980, nr 5. Obszernie recenzowano adaptację *Nad Niemnem* z 1986 r.: J. K u l c z y c k a – S a l o n i, *O filmowej adaptacji „Nad Niemnem”*. *Po klęsce*, „Polityka” 1987, nr 14; H. K u r c z a b, „*Nad Niemnem*” – językiem filmu, „Polonistyka” 1996, nr 5; M. W o l n y, *Ankieta „Polityki”*. *Co by tu jeszcze nakręcić, panowie?*, „Polityka” 1999, nr 14; E. D o l i Ń s k a, *W Korczyni i Bohatyrewiczach*, „Film” 1986, nr 5; J. P ł a ż e w s k i, *Czas odnaleziony*, „Wprost” 1999, nr 41; M. M a n i e w s k i, *Mezaliants*, „Kino” 1987, nr 4; M. P a w l i c k i, *My lubimy sielanki*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 17; J. M a x, *Nad rzeką domową*, „Kultura” 1987, nr 8; T. S z y m a, „*Nad Niemnem*”, „Tygodnik Powszechny” 11987, nr 9.

²⁴ Recenzje *Hardych dusz (Bene nati)*: E. Ł u b o w s k i, *Sztuka teatralna z powieści*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 25; „Biesiada Literacka” 1895, nr 30; w 1895 r.: „Gazeta Polska”, nr 136; „Czas”, nr 37; „Bluszcz”, nr 25-26; „Gazeta Lwowska”, nr 90; „Dziennik Polski”, nr 108; „Kurier Warszawski”, nr 165-166. Relacja Orzeszkowej ze spektaklu: E. J a n o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973.

²⁵ *Leksykon polskich filmów fabularnych*, Red. J. Słodowski, wyd. III, uzupełnione i poprawione, Warszawa 2001, s. 81; S. J a n i c k i, *Polskie filmy fabularne 1902 – 1988*, Warszawa 1990, s. 74 (adaptacja

W I części pracy celem było wyznaczenie różnorodnych obszarów zainteresowań grodzieńskiej pisarki, jej fascynacji sztuką od starożytności grecko-rzymskiej po modernizm; plastyką, muzyką, oraz ewoluowaniem wyznawanych poglądów estetycznych w różnorodnej poetyce jej utworów. Eliza Orzeszkowa darzyła talent artystów niezwyklej admiracją, a oni równie wielką, jak nie większą estymą, uznaną pisarkę. Widać to w epistolografii, która stanowi cenne źródło wiedzy na temat inspiracji sztuką i funkcji intertekstualnych nawiązań (rozd. I).

Rozdział drugi poświęcony jest właśnie nagłym artystycznym olśnieniom. Jak inaczej można nazwać kreację powieści, która powstała pod wpływem szkicu Kamieńskiego, czy z pisarską pasją rekonstruowany Rzym w cyklu utworów na tle antycznym albo inspiracje Grottgera w cyklu utworów poświęconych powstaniu 1863 roku?

Części II i III dotyczą recepcji plastycznej i medialnej dzieł Orzeszkowej. W cz. II zajmuję się ilustracjami jej dzieł. Niezwykłym interpretatorem *Meira Ezofowicza* był Andriolli (rozdział III). Cykl grafik do powieści, to znakomity przykład wzajemnych interferencji sztuk, bo znalazły swą dalszą re-interpretację w adaptacji filmowej powieści (1911 r.) Ostoi-Sulnickiego i Hertza.

W rozdziale IV omawiam pracę innych ilustratorów i sposoby, w jakich można interpretować dzieło literackie: przez rekonstrukcję antycznego tła (*Mirtala* Kotarbińskiego)

Chama - 1931 r.); *Leksykon polskich filmów...*, dz. cyt., s. 81 (*Cham* w reż. Adamika). Opracowania lektury szkolnej z omówieniem adaptacji: B. K o s e c k a, K. K u b i s i o w a, *Lektury na ekranie, czyli mały leksykon adaptacji filmowej*, Kraków 1999, s. 97-103; „*Nad Niemnem*”. Biblioteka „Gazety Wyborczej”. Oprac. Katarzyna Musiał, Anna Wilman. Red. Joanna Zaborowska, Warszawa 2006.

²⁶ Informacje o adaptacji *Meira Ezofowicza*: W. B a n a s z k i e w i c z, W. W i t c z a k, *Historia filmu polskiego, t. 1, 1895 – 1929*, Warszawa 1989, s. 85; T. L u b e l s k i, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, s. 34; Atmosferę towarzyszącą powstawania adaptacji *Meira Ezofowicza* w 1911 r. opisała: S. S k a f f, *The Emergence of a Competitive industry; 1908 – 18. Film Production under the Empires. W: Eadem, The Law of Looking Glass: Cinema in Poland, 1896 – 1939*, Ohio 2008. O ekranizacji *Chama* (1931) pisali: B. A r m a t y s, L. A r m a t y s, W. S t r a d o m s k i, *Historia filmu polskiego, t. II, 1930 - 1939*, Warszawa 1988. o *Nad Niemnem* (1939) wzmiankowali: S. J a n i c k i, *Polskie filmy fabularne 1902 – 1988*, Warszawa 1990, s. 135; B. A r m a t y s, L. A r m a t y s, W. S t r a d o m s k i, *Historia filmu polskiego, t. 2*, Warszawa 1988, s. 177, 178, 274 i 355.

²⁷ Wzmianki o *Hardych duszach: Teatr polski w latach 1890-1918 zabór austriacki i pruski*. Red. Tadeusz Sivert, t. IV, Warszawa 1987; *Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX w.* Red T. Sivert, Warszawa 1982.

²⁸ Np. G. P a w l a k, *Nad Niemnem Elizy Orzeszkowej reż. Okopiński* (1974). W: *Tejże: Literatura polska w Teatrze Telewizji w latach 1953-1993*. Dysertacja napisana pod kierunkiem A. Z. Makowieckiego, IBL PAN, Warszawa 2001, s. 205.

lub za pomocą alegorii (*Mirtala* Siemiradzkiego), modernistycznie (litografie Kamińskiego), czy realistycznie; w grafice „pięknej książki” (*Bene nati* wg projektu Piotra Stachewicza).

Niebywały sukces, jaki odniosły adaptacje teatralne, filmowe i telewizyjne prozy pisarki stanowią problem badawczy rozdziału ostatniej, III części pracy.

Nie bez racji pisał Lucjan Rydel do Elizy Orzeszkowej, że była „wodzem”, duchową opoką, pisarką przypominającą wciąż o starych „freskach”- wartościach największych.

Część I

Rozdział I

ORZESZKOWA WOBEC SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

1. Słówko w kwestii sztuk plastycznych. Contra modernizmowi?

Fascynacje plastyczne grodzieńskiej pisarki

Jakie były poglądy Elizy Orzeszkowej na sztuki plastyczne? Czy pisarka konsekwentnie wygłaszała sądy na tematy estetyki? Z jakimi poglądami autorka *Nad Niemnem* się nie zgadzała, a których była zwolenniczką?

Orzeszkowa jednoznacznie określiła swój pogląd na rolę sztuki i artysty:

[Michał Anioł Buonarroti²⁹, Leonardo da Vinci to] potężne postacie artystów [...], którzy byli nie tylko **mistrzami w sztuce**, ale **wielkimi uczonymi, patriotami i krzewicielami** nie samych tylko estetycznych **idei**³⁰ [wstawienie i wyróżnienie - MIJ].

Pozytywistka uważała, że sztuka nie powinna ograniczać działalności artysty do ścian pracowni. Ideałem miał być renesansowy artysta³¹ *doctus*. Najważniejsze w odbiorze dzieła miało być przeżycie estetyczne. Wiesław Olkusz określił poglądy pisarki na sztuki plastyczne jako pogranicze estetyki i etyki, gdyż w opinii pisarki literatura i sztuka powinny służyć społeczeństwu, ocalać świadomość narodową³².

E. Orzeszkowa admirowała talenty Artura Grottgera, Henryka Siemiradzkiego³³, Stanisława Wyspiańskiego³⁴, a jej największy zachwyt wzbudziły „perły”³⁵, czyli folklor góralski w twórczości Kazimierza³⁶ i Włodzimierza Tetmajerów.

²⁹ Monografię z 89. ilustracjami Władysława Kozickiego pt. *Michał Anioł* wyd. w Krakowie w 1908 r. zamówiła pisarka u Gebethnera. Por. E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*. Opracował i opatrzył komentarzem E. Janowski, t. V, Warszawa 1959, s. 85 i 357. Będą stosowane skróty: Lz – *Listy zebrane*, tom, strona.

³⁰ Zob. E. Orzeszkowa, *Drugie dziesięciolecie 1840-1850*. W: *Eadem, Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław 1959, s. 205.

Por. W. Olkusz, *Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne. Pogranicze estetyki i etyki*. W: *Idem, Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa*, Opole 1998, s. 51-86.

³¹ O uznaniu pisarki dla malarstwa włoskiego renesansu: Lz, VIII, s. 21; Lz, III, s. 228; Lz, II, s. 376.

³² Por. W. Olkusz, *Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne...*, *op. cit.*, s. 51-86.

³³ O znajomości pisarki z Siemiradzkim piszę w rozdz. IV - 1. „Mirtala” *Milosza Kotarbińskiego i Henryka Siemiradzkiego*.

Wrażliwość estetyczna pisarki ukształtowała się już w domu rodzinnym, gdzie ojciec, Edward Pawłowski zgromadził pokaźną galerię obrazów³⁷. Dlatego zapewne E. Orzeszkowa cierpliwie gościła w Grodnie artystów, była studium do portretów malarzom (Antoni Kamieński, Wanda Nusbaumówna), znosiła wielogodzinne, niewygodne pozy do rzeźb konkursowych Henryka Kuny, Czesława Makowskiego. Lubiła zwiedzać polskie i zagraniczne galerie (Drezno³⁸, Kraków³⁹) i kresowe zabytki np. w Nowym Korczynie (Pińsku) zachwyciły ją XIII-wieczne polichromie z kościoła franciszkanów ufundowanego przez Bolesława Wstydlivego i jego żonę - Kingę w 1257 roku⁴⁰.

Pisarka śledziła aktualne wydarzenia kulturalne (konkurs na pomnik Szopena, który dziś stoi w Łazienkach, wygrał secesyjnym projektem Wacław Szymanowski⁴¹), zamawiała książki z zakresu historii sztuki m.in.: Józefa Kotarbińskiego *Pogrobowiec romantyzmu* – monografia Wyspiańskiego, Juliana Klaczki *Wieczory florenckie Juliusz II*, Józefa Kremera *Listy z Krakowa*, *Podróż do Włoch*, Antoniego Potockiego *Grotto*, Stanisława Przybyszewskiego *Edward Munch*, a także poznawała w oryginale książki: Johna Ruskina o prerafaelitach i starożytnej Grecji i Rzymu Jakoba von Falkego, Victora Duruya⁴².

Nowe, modernistyczne kierunki, choć na początku przyjmowane były przez pisarkę z dystansem⁴³, potem znajdowały literacką transpozycję w poetyce utworów.

O wpływie estetyki Johna Ruskina⁴⁴ w późnej twórczości E. Orzeszkowej, w zbiorach opowiadań (*Iskry*, 1898 r.; *Chwile*, 1901 r.; *Przędze* 1903 r.) pisała Grażyna Borkowska, nie odnosząc się do korespondencji sztuk⁴⁵. Warto jednak zwrócić uwagę na ciekawe zjawisko inspiracji malarstwem w twórczości pisarki.

³⁴ Twórczość i biografię Wyspiańskiego pisarka znała z monografii Józefa K o t a r b i ń s k i e g o, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1909. Por. Lz, V, s. 221-222.

³⁵ Lz, V, s. 105 i 107.

³⁶ Lz, IX, s. 600

³⁷ E. O r z e s z k o w a, *O sobie*, Warszawa 1974, s. 3-8.

³⁸ Lz, I, s. 140-142; Lz, IV, s. 42-43.

³⁹ Lz, IX, s. 79.

⁴⁰ Lz, VIII, s. 234. Por. E. D z i k o w s k a, *Jedź na Ponidzie!*, „W Podróży” 2011, nr 54, s. 9-10.

⁴¹ Lz, V, s. 200-201; s. 393.

⁴² Kotarbiński (Lz, V, s. 72), Klaczko (Lz, IV, s. 72), Kozicki (Lz, X, s. 85), Poniatowski (Lz, VII, s.105, 474), do Falkego i Duruya nawiązuję w rozdziale II, dotyczącym starożytności.

⁴³ O nieaprobowaniu prerafaelityzmu pisał W. O l k u s z, *Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne. Pogranicze estetyki i etyki* W: Tegoż, *Z pozytywistycznych zbliżeń ...*, dz. cyt., s. 55.

⁴⁴ E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa...*, dz. cyt., s. 466.

⁴⁵ G. B o r k o w s k a, *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku.*, dz. cyt., s. 41-58.

Marek Pąckiński uważa, że **symbolizm** i krytyka wynaturzeń oraz bolączek epoki dekadencji stanowią najłatwiej uchwytną cechę późnej nowelistyki Orzeszkowej⁴⁶.

Symbolizm prerafaelitów w *Argonautach*, czy *Zrozpaczonym* odzwierciedla zainteresowania estetyczne młodego pokolenia „emigracji zdolności”. W późnych utworach, widoczne są nawiązania do dzieł Wiliama Holmana Hunta, Johna Everetta Millaisa, Dantego Gabriela Rossettiego. W duchu manifestu sztuki Bractwa Prerafelitów nawiązuje cykl opowiadań E. Orzeszkowej do symbolizmu: w malowaniu z natury, w drobiazgowych studiach koloru, poszukiwaniu natchnienia w nośnych tematach i odwołaniach do Biblii, przy deklaracji zachowania obiektywizmu, prostoty i szczerości dzieła⁴⁷.

Pisarka swoją inspirację „florystycznym” **symbolizmem** wywodzi z fascynacji twórczością Maurycego Maeterlincka, którego *l'Intelligence des fleurs (Rozum kwiatów)* i *la Vie des abeilles (Życie pszczół)*⁴⁸ recenzowała. Z inspiracji symbolizmem, za namową dra Ignacego Baranowskiego⁴⁹, powstał piękny patriotyczny tryptyk *Szkice krajoznawcze: Ludzi i kwiaty nad Niemnem* [„Wisła” 1888; 1890; 1891], *Oblicze Matki* („Kraj” 1899), *Niemen. Zdjęcie migawkowe* (Wilno, 1906). Ostatni utwór ukazał się z adnotacją cenzora w zbiorowym wydaniu dedykowanym pamięci Adama Mickiewicza i Tomasza Zana w 50. rocznicę ich śmierci. *Oblicze Matki* zostało odrzucone przez cenzurę warszawską, nie mogło ukazać się w całości w „Tygodniku Ilustrowanym”, i dopiero Erazm Piltz (Piotr Warta) przeforsował jego druk w „Kraju” wraz z ilustracjami opisywanych gatunków kwiatów, ale pod zmienionym tytułem (*Przed własnym progiem*).

„Boczne” utwory tryptyku stanowią niezwykle ciekawy zbiór opowieści o życiu ludu nadniemeńskiego. Pierwszy (*Ludzie i kwiaty...*) to szereg enumeracji nazw łacińskich i polskich rodzimej flory (przede wszystkim wykorzystywanych w ziołolecznictwie), opowieści o ciekawych mieszkańcach wsi, ich miłości rodzicielskiej, wiejskich znachorkach, procesach sądowych, nadniemeńskiej kulturze agrarnej (np. malowniczy, nocny połów jętek, które żyją tylko jedną dobę – porównywany w *Nad Niemnem* do toposu *teatrum mundi*).

W centralnie umieszczonej rozprawie tryptyku (*Obliczu Matki*⁵⁰) - zinterpretowanej przez Borkowską⁵¹ - enumeracja flory symbolizuje ziemię ojczystą, rozedrgany opis pejzażu asocjuje technikę malarsko - poetycką Rossettiego, jego niespokojny styl, półtony i kolor nie mają na celu

⁴⁶ M. Pąckiński, *Tajemnica późnej twórczości Elizy Orzeszkowej – próba diagnozy*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*, dz. cyt., s. 297.

⁴⁷ Por. E. Singlęhurst, *Prerafaelici*, przeł. A. Pajek, Warszawa 1996, s. 2-4.

⁴⁸ Orzeszkowa recenzowała książki M. Maeterlincka. Por. Lz, VII, s. 114, 116, 469, 521.

⁴⁹ O genezie utworu: E. Orzeszkowa, *Listy*. Oprac. L. B. Świdorski, t. II, cz. 2, Warszawa-Grodno 1938, s. 66.

⁵⁰ E. Orzeszkowa, *Oblicze Matki*. W: *Eadem, Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. LII, Warszawa 1952, s. 361-381.

⁵¹ G. Borkowska, *Wątek ruskinowski...*, dz. cyt., s. 41-42.

sugerować realistycznego opisu natury, ale oddają nastrój i uczucia. Esej zawiera także poglądy pisarki na pracę podświadomości, w której główną rolę odgrywają wspomnienia, obrazy z przeszłości, wydobywające się pod wpływem impulsu na powierzchnię⁵².

Bolesław Hryniewiecki wysoko ocenił wartość artystyczną eseju⁵³, porównując utwór do dzieł Kochanowskiego, Szymonowica, Mickiewicza, Słowackiego, Pola oraz Tetmajera, Kasprowicza, Żeromskiego. W *Szkicach krajoznawczych* Eliza Orzeszkowa stała się wajdelotką nadniemeńskiej krainy: zgromadziła przysłowia, komentarzem opatrzyła pieśni ludowe, śpiewane przez chłopów podczas różnych okazji, adresatem szkicu *Niemen. Zdjęcie migawkowe*, stylizowanego na śpiewaną legendę rycerską, uczyniła rzekę, z którą kojarzy się historia Rzeczypospolitej. Widać fascynację autorki *Chwil* możliwościami, jakie dawała w latach dziewięćdziesiątych XIX w. **fotografia**: rejestrowania zjawisk ulotnych, ruchu; impresjonistycznego natężenia barw; zmian perspektywy - tak łatwo umykających uwadze malarza, uchwycenia ciągle zmiennej natury estetycznego momentu⁵⁴.

Krystyna Jakowska, analizując za Waldemarem Okoniem **polskie tryptyki malarskie XIX-wieku** (Artura Grottgera *Wczoraj-Dziś-Jutro*, Jacka Malczewskiego *Ojczyzna, Wiara, nadzieja, miłość*) zwróciła uwagę na „narracyjność” dzieła plastycznego, czyli opowiadanie historii w pewnym ciągu. Formę tryptyku wyróżnia **m e t o n i m i c z n o ś ć**. Wymienione przez badaczkę cechy tryptyku plastycznego objaśniają uwznioślając - sakralizującą funkcję kolażowej formy *Szkiców krajoznawczych* i pozwalają na analizę porównawczą. Wspólne cechy dla utworu literackiego i jego plastycznego pierwowzoru zawierałyby się w: „archaizująco-patetycznej” strukturze; podniosłym temacie; obecności tematu głównego i tematów pobocznych; symetrii zewnętrznych części („zewnętrzne” utwory to szkice etnograficzne w formie kolażu literackiego, mające w tytule słowo-kłucz „Niemen”. W centrum tryptyku pisarka umieściła symboliczny esej botaniczny, tytułem i treścią konotujący topos Matki-Ojczyzny) oraz sieci semantycznych zależności w cyklu (mityzująca symbolika przestrzeni - przyrody nadniemeńskiej)⁵⁵. Ten ciekawy problem wymagałby wnikliwszej analizy porównawczej, zasygnalizowałam jedynie asocjację plastyczną tryptyku w prozie.

Wpływy **ekspresjonizmu**, na który zwrócił uwagę Józef Bachórz w *Glorii victis* (liryczny ekspresjonizm)⁵⁶, zakorzenia się w zainteresowaniach pisarki malarstwem Edwarda Muncha⁵⁷.

⁵² G. B o r k o w s k a, *Oblicze Matki*, dz. cyt., s. 358-359.

⁵³ Lz, II, s. 382.

⁵⁴ O rozwoju fotografii w latach dziewięćdziesiątych XIX stulecia pisała: D. K i e l a k, *Fotografia w świadomości artystycznej przełomu XIX i XX wieku*. W zbiorze: *Literatura i sztuka XIX-wieku.*, dz. cyt., s. 111-140.

⁵⁵ K. J a k o w s k a, *Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego*. W zbiorze: *Semiotyka...*, dz. cyt., s. 455.

⁵⁶ J. B a c h ó r z, *Pozytywistka na rozdrożu*. W: *Przełom antypozytywistyczny...*, dz. cyt., s. 33-34.

⁵⁷ Lz, VII, s. 86.

Podobnie wyeksponowane są emocje bohatera w *Braciach*⁵⁸, gdzie podziwiane przez Zenona Hornicza **impresjonistyczny**, jesienny zachód słońca i sielski obrazek dworu w Zapolance ewokują przeszłość. Rodzinna wieś staje się dla niego symbolem afirmacji cierpienia i miejsca artysty–malarza na ziemi. W *Krzaku* bzu (z 1897 r.)⁵⁹, tytułowa roślina również znamionuje w pamięci pianistki, Anji Lind, ojczyste strony.

Pisarka nie brała udziału w dyskusjach warszawskiej krytyki artystycznej⁶⁰. Widać to zdystansowanie np. w korespondencji z Rydlem. Gdy ten, w recenzji *Melancholików* zwrócił uwagę pisarce na nieścistość, uważając, że bohater *Zrozpaczonego*, esteta dzisiejszy, hołdujący artystycznej modzie, nie byłby tęsknił za Van Dykiem, Rubensami i Greuze`ami, którzy dziś trochę z łask wypadli [...] powinien by raczej gustować we włoskich prerafaelitach, a z dzisiejszych malarzy Böcklinie i Burne-Jonesie”⁶¹. Orzeszkowa, ripostowała: „Na malarstwie zresztą i sztukach mu pokrewnych znam się bardzo mało [...] Nie dlatego znam się mało, abym nie miała artystycznych pragnień, ale dlatego, że stosunki ze światem szerokim były zawsze dorywcze, przypadkowe, rzadkie”⁶².

Opinia to bardzo skromna, jeśli prześledzić rozległe zainteresowania pisarki transponowane w prozie:

- sztuka Etrusków i starożytnego Rzymu, akademizm (*W grobie etruskim, Ardelion, Mirtala*),
- gotycyzm średniowiecza (*Ascetka, Anastazja*),
- elementy „flamandyzmu” (czyli, jak określiła ten okres w twórczości G. Borkowska – czas nowego ideału piękna, estetyki prostoty, piękna „zaklętego” w najprostsze formy, malarskie opisy sprzętów, przedmiotu codziennego użytku; tu *casus: Rodzina Brochwiczów* z 1876 r.⁶³),
- biedermeierowska proza obyczajowa (*Ostatnia miłość*, 1868 r.; *Rodzina Brochwiczów; Pamiętnik Wacławy*, 1871 r.), o której obszernie pisał Tomasz Sobieraj⁶⁴,

⁵⁸ E. O r z e s z k o w a, *Bracia*, Warszawa 1948. Pierwodruk: Tejże, *Melancholicy. Nowele*. T. 2, Warszawa 1896.

⁵⁹ Pierwodruk: „Kraj” 1897, nr 44.

⁶⁰ Por. *Warszawska krytyka artystyczna 1875-1890*. Oprac. I. Jakimowicz, A. Porębska, t. 2, Warszawa 1961, s. 187-213.

⁶¹ E. O r z e s z k o w a, *Listy zebrane*, Do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski, t. VIII, Wrocław 1976, s. 665.

⁶² *Lz*, VII, s. 234.

⁶³ G. B o r k o w s k a, *Cudzoziemki*, dz. cyt., s. 179.

⁶⁴ Por. T. S o b i e r a j, *O prozie Mariana Gawalewicza*, dz. cyt., s. 105, 108 i 113.

- sztuka romantyzmu np. cykle grotgerowskie omówione przez Waldemara Okonia⁶⁵ (cykl utworów *Gloria victis*),
- plastyka i muzyka II poł. XIX-wieku oraz pieśni ludowe,
- modernizm opisany przez Marię Żmigrodzką⁶⁶, Halinę Bursztyńską⁶⁷, Grażynę Borkowską⁶⁸, Krystyną Kłosińską⁶⁹ i innych badaczy⁷⁰ (*Melancholicy* - 1896, *Chwile* - 1901, *Iskry* - 1899 r.; *Przędze* - 1903 r.; *Szkice krajoznawcze* - 1898, 1899, 1901 oraz *Ad astra*, 1904).

Poglądy Elizy Orzeszkowej na sztuki plastyczne ewoluowały, wraz z nowymi lekturami, fascynacjami, zmianą estetyk modyfikacji ulegała poetyka jej utworów. Niezmienny natomiast pozostawał jej światopogląd oraz założenia etyczne. Nigdy nie

⁶⁵ Cykle Grotgerowskie analizował Waldemar Okonia: *Artur Grotger a proza*. W: *Idem, Alegorie narodowe*, dz. cyt. oraz *Literatura i malarstwo* [hasło]. W: *Słownik literatury polskiej XIX w.* Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994.

⁶⁶ M. Ż m i g r o d z k a, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, *Młoda Polska*. Red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

⁶⁷ H. B u r s z t y ń s k a, O „*Melancholikach*” Elizy Orzeszkowej. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, dz. cyt.; Tejże, *O nowelach Elizy Orzeszkowej z lat 1896-1903*. W zbiorze: *W świecie Elizy Orzeszkowej*. Red. H. Bursztyńska, Kraków 1990; Tejże, „*Prywatnie*” o modernistach. W: Tejże, *Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz. Studia i szkice*, Kraków 1999 oraz *Z zagadnień estetyki indywidualnej w „późnej” prozie Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Wokół „Nad Niemnem”*. Red. J. Sztachelska, Białystok 2001.

⁶⁸ G. B o r k o w s k a, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, dz. cyt.; Tejże, *Manifesty realistów i kryzys epickości*. W zbiorze: „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, dz. cyt.; Tejże, *Wątek ruskinowski w twórczości Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Przełom antypozytywistyczny w świadomości kulturowej końca XIX wieku*, dz. cyt., s. 41-58.

⁶⁹ K. K ł o s i ń s k a, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988; Tejże, *Zepsuty romans: „Dwa bieguny” i „Ad astra” wśród powieści o wieku nerwowym*. W zbiorze: *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*. Red. J. Paszek, Katowice 1996.

⁷⁰ H. M a r k i e w i c z, *Bezdogmatowcy i melancholicy*. W: Tegoż, *Prace wybrane*. Red. S. Balbus, t. 2, Kraków 1996; A. M a z u r, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010; *Sekrety Orzeszkowej*, dz. cyt.; P. Ś n i e d z i e w s k i, *Pozytywistyczne spleeny - „Melancholicy Elizy Orzeszkowej*, „*Pamiętnik Literacki*” 2009, z. 4; J. Szcześniak, *Dylematy egzystencjalne w „Melancholikach” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, dz. cyt.; I. Z e l l e r, *Proza Elizy Orzeszkowej w latach 1890-1910. Problemy ideowo-artystyczne*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem H. Bursztyńskiej-Stefańskiej, AP im. KEN w Krakowie, 2001; Tejże: *Proza Elizy Orzeszkowej wobec wybranych zjawisk końca XIX wieku*, „*Polonistyka*” 2010, nr 10, s. 6-13.

przekonał pisarki naturalizm czy dekadentyzm w literaturze i sztukach plastycznych, niechęć budził wybujały erotyzm w malarstwie akademizmu, czy dziełach kultury Młodej Polski.

Artystycznym „incydentem erotycznym” w twórczości Elizy Orzeszkowej, którego zastosowanie uzasadniła estetyka *Ad astra*, można nazwać zmysłowe portretowanie Henryki na wzór Bouguereauowskich *Venus*, *amorów*, *Psyche* i *Erosów* (Il. 1.-2., Bo). Orzeszkowa wprawdzie uległa namowom współautora, ale ostatecznie z funkcji tego znaku ikonicznego w powieści poetyckiej pisarka była bardzo zadowolona, natomiast gorzej oceniła opis obrazu, ubolewając, że nie potrafi przenieść tak, jak go widzi, gdy zamyka oczy⁷¹.

W późnej prozie Eliza Orzeszkowa rezygnuje z entuzjastycznego pisania o cywilizacji, jak to czyniła u progu swej twórczości⁷², z pozytywistycznych utopii, na korzyść autentyzmu. Istotną zmianą w pisarstwie, jaka nastąpiła pod wpływem sztuk plastycznych i modernizmu to przesunięcie w kierunku obiektywizacji bohatera, rezygnacja z komentarza narratora auktorialnego, na korzyść techniki punktów widzenia, paraboli⁷³, symbolu, alegorii, impresjonizmu celem oddania nastroju i uczuć, a nie realistycznej deskrypcji.

Mecenat

Troską Eliza Orzeszkowa otaczała kobiety, szczególnie te ambitne. Mecenatem (decydując o przyznaniu im stypendium Wawelbergów) pisarka objęła między innymi dwie malarki Józefę Łosakiewicz⁷⁴ i Marię Wróblewską⁷⁵, które dzięki temu ukończyły studia malarskie w Paryżu. Korespondencja poświadcza, że promowała artystów, wyrażała pozytywne opinie, ułatwiała publikację ich dzieł w prasie. Obraz malarki, Antoniny Duninówny, znakomitej współilustratorki

⁷¹ Korespondencja E. Orzeszkowej z T. Garbowskim, z dn. 25 I 1901. W: E. Orzeszkowa, *Listy*, t. II, cz. 2, dz. cyt., s. 221.

⁷² W latach 70-tych XIX stulecia Elizę Orzeszkową zachwycał pęd cywilizacyjny i „dobrobyt umysłowy i intelektualny”, której reprezentatywną formą była kolej, nazwaną przez lud „mocą szatańską” Por. E. Orzeszkowa, *Pierwsze utwory*. W: *Eadem, Pisma zebrane*, t. 1. Red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1953, s. 57. Pisarka porównała powieść do podróży ekspresową. Cyt za: W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 103.

⁷³ O paraboli m. in. w prozie Orzeszkowej pisał T. Sobieraj, *Formy niewerystyczne*. W: Tegoż, *Proza Mariana Gawalewicza*, dz. cyt., s. 213-234 i 260.

⁷⁴ Józefa Łosakiewicz – malarka wystawiała w TZSP w Warszawie: „Portret starca w profilu” ol.; „Figlarka” pastel; 1897 „Kosiarz” ol.; „Studium dziewczyny” 1901; „Portret dziewczynki”: „Tygodnik Ilustrowany” 1895; „Tygodnik Ilustrowany” 1897, s. 1013. Por. J. Wiercińska, *Józefa Łosakiewicz* [hasło]. W: *Słownik artystów polskich*, t. V, Wrocław 1993, s. 180-181. Por. Lz, II, s. 158 i 376.

⁷⁵ Por. E. Orzeszkowa, *Listy*, dz. cyt., s. 332.

opowiadania dla dzieci *Przygoda Jasia* z 1912 r. (ilustrowała wraz z Jeanne Marie Bruinier⁷⁶; il. 1.-2., Pj), do tej pory wisi na swoim miejscu w grodzieńskim saloniku. Umożliwiła artystkom wykonywanie jej portretów do prac konkursowych (np. córce T. T. Jeża - Annie Miłkowskiej⁷⁷). Przyjaźń i wspólne podróże Orzeszkowej z Marią Konopnicką i Marią Dulębinką⁷⁸, malarką - uczennicą Jana Matejki, nie pozostawały z pewnością bez żadnego wpływu na jej twórczość i zainteresowanie sztuką.

Eliza Orzeszkowa pomagała młodym twórcom także w sposób niekonwencjonalny. Na przykład wtedy, gdy Piotr Stachiewicz głowił się nad ludowymi wyobrażeniami Matki Boskiej, ilustrując zbiór baśni pt. *Królowa Niebios* Mariana Gawalewicza, pisarka od razu pośpieszyła malarzowi z pomocą i wraz ze swoimi paniami w grodzieńskim dworku tworzyły z lalek ludowe wyobrażenia Matki Boskiej: Gromniczej, Siewnej, Jagodnej⁷⁹.

Chętnie protegowała początkujących artystów⁸⁰, a czasem bez sukcesu wspierała tych uznanych. Np. daleki krewny pisarki, zubożały dekadent, Antoni Kamieński, tak dalece czuł uprzedzenie do filistra – Hipolita Wawelberga, że pomimo usilnych próśb Orzeszkowej, nie mógł do niego się zgłosić po stypendium. Orzeszkowa, zaniepokojona stanem psychiki artysty, zacięcie dyskutowała z nim na temat nieaprobowanego dekadentyzmu:

Nie byłam i nie jestem zwolenniczką **teorii estetycznej** wyrażanej w słowach: **sztuka dla sztuki**. Zdaniem moim posługiwać ona może tylko **artystom zbyt małym** dla **wielkich krosien**. Na wielkich krosnach **sztuka tka bogate wzory** nie tylko z **piękna**, lecz z **dobra i prawdy**. Gdzie dwa ostatnie pierwiastki zmieścić się nie mogą, tam powstają **cacka artystyczne, drobne i kruche**. Mogą być w swoim rodzaju, ale jest **to rodzaj mały**⁸¹ [wyróżnienie moje - MIJ].

⁷⁶ Jeanne Marie Bruinier, pseudonim artystyczny „Sanne” (1875-1951) - utalentowana malarka holenderska, ilustratorka polskiej literatury dziecięcej działająca w Warszawie. Por. Eugenia Goździewicz, *Proście rodziców...*, „Szkółka Polska” 1912, nr 18, s. 71. W bibliografii E. Orzeszkowej (*Nowy Korbut* 17 vol. 17) oprac. przez H. Gacową artystka widnieje tylko pod inicjałami I. M. Bruinier. Jej szkice portretowe dzieci (1898) można oglądać w zbiorach prywatnych: Simonis&Bunnk.

⁷⁷ Anna Miłkowska (1866-1935), rzeźbiarka i malarka, córka Teodora Tomasza Jeża. Artystka miała wykonać rzeźbę na zamówienie organizatorów wystawy Krajowej we Lwowie, dla uczczenia dorobku umysłowego kobiet – Klementyny z Tańskich Hoffmanowej i Elizy Orzeszkowej. Por. Lz, II, s. 324-325.

⁷⁸ Maria Dulęba (1861-1919), artystka malarka, uczennica Jana Matejki, uzdolniona publicystka i działaczka feministyczna. Por. Lz, II, s. 380.

⁷⁹ Zob. M. Gawalewicz, *Królowa Niebios*. Il. P. Stachiewicz, Warszawa-Londyn 2006, s. 128, 184 i nast.

⁸⁰ List rekomendacyjny do Krakowa, dla młodego artysty z Grodna; Lz, V, s. 53.

⁸¹ List E. Orzeszkowej do Antoniego Wodzińskiego z dn. 10 X 1896. Lz, IX, s. 264.

Pozytywistka dowodziła, że „wielka sztuka” nie może pełnić wyłącznie estetycznej funkcji, bo niezaangażowanie artystów w problemy społeczne, czy narodowe to niemal deklaracja zaniechania dążeń niepodległościowych.

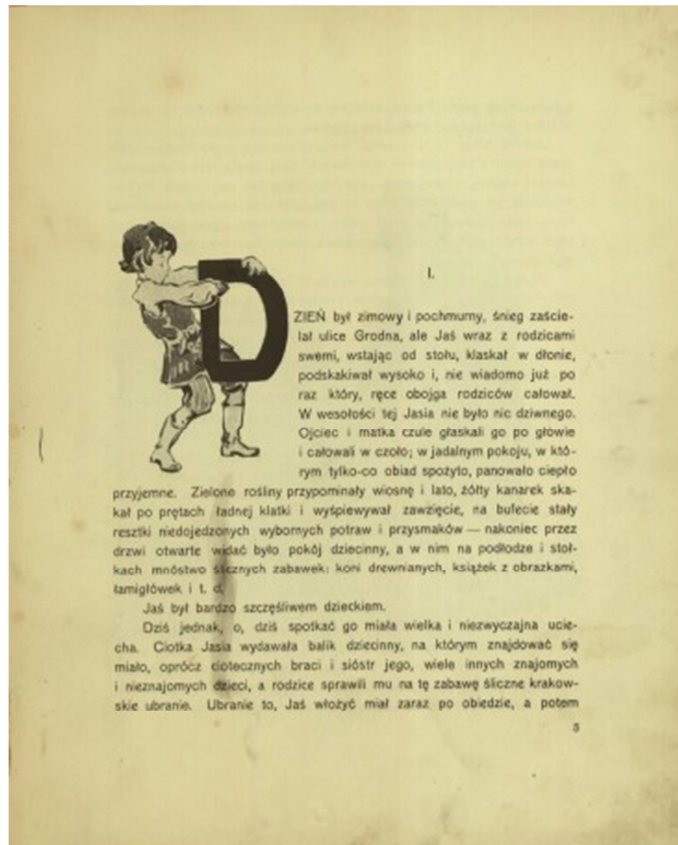
Zastanawiając się nad **przyczyną** popularności teorii estetycznej „sztuka dla sztuki”, poszukiwała pisarka teorii zgodnych z własnym poglądem w estetyce Hipolita Taine`a, którego *Historię literatury angielskiej* przełożyła na język polski⁸².

Genetyzm i socjologiczne stanowisko Teine`a zakładało bowiem **determinację dzieła sztuki całokształtem** przyczyn sprawczych (rasy, środowiska, ducha epoki, poglądami i uczuciami artysty)⁸³, ale jak zauważyła Maria Janion, **nie dokonując wglądu w dzieło**⁸⁴.

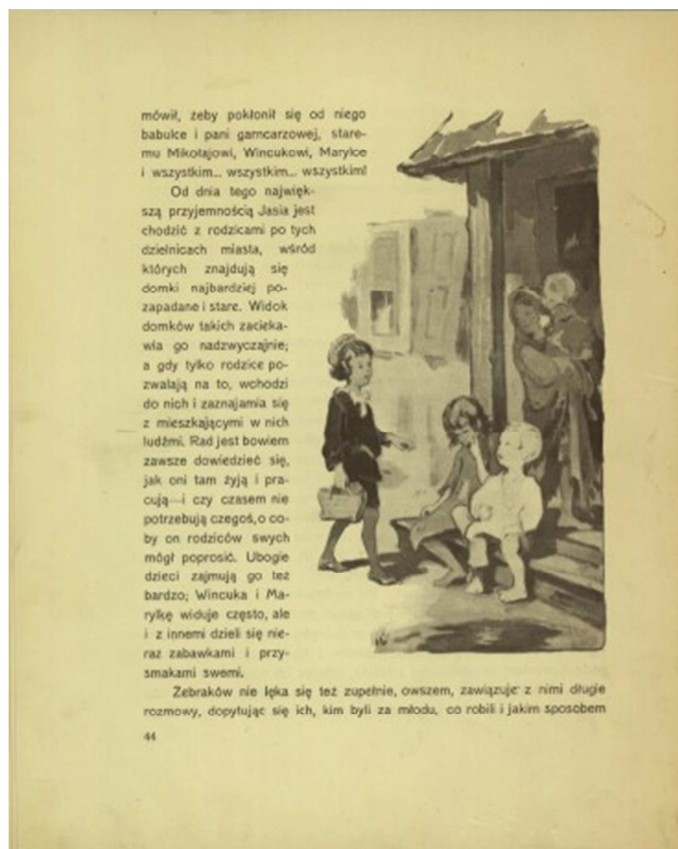
⁸² Por. List E. Orzeszkowej do J. Karłowicza z dn. 15 X 1900 r. W: E. Orzeszkowa, *Listy*, t. II, cz. 2, dz. cyt., s. 206.

⁸³ S. S k w a r c z y ń s k a, *Kierunki pozytywistyczne i naturalistyczne, krytyka subiektywna i kierunki pozytywistyczne*. W: Tejże: *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX wieku*. Warszawa 1884, s. 75.

⁸⁴ M. J a n i o n, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 56-69.



Il. 1., Pj.



Il. 2., Pj.

Il. 1-2, Pj: Antonina Dunin, Jeanne Marie (Sanne) Bruinier - ilustracje do opowiadania dla dzieci Elizy Orzeszkowej *Przygoda Jasia*, Warszawa 1912, s. 5; 44.

2. Artyści u Orzeszkowej

Gośćmi w grodzieńskim dworku pisarki bywali również wybitni artyści. Jak zapamiętała Eliza Orzeszkowa chwile artystycznej współpracy i rzeźbiarzami Czesławem Makowskim, Henrykiem Kuną, czy znajomość z malarzem, Antonim Kamieńskim?

Portretowy „wieczór rzeźbiarski”

Jak Eliza Orzeszkowa poznała wybitnych rzeźbiarzy Henryka Kunę⁸⁵ i Czesława Makowskiego⁸⁶? Artyści sami zgłosili się z prośbą o możliwość wykonania rzeźb portretowych wielkiej pisarki na konkursowe wystawy sztuki.

Kuna wykonał projekt popiersia, a pomnik jego dłuta odsłonięto w roku 1938 na warszawskiej Pradze (Il. 1., HK). Makowski zaprojektował płaskorzeźbę portretową do swojego słynnego cyklu medalierskiego 1200. znakomitości polskich; plastycznego panteonu ludzi nauki, literatury i sztuki. O 256. pracy konkursowej, wystawionej w Salonie Sztuki Wołowskiego w Warszawie: „Medalion. Eliza Orzeszkowa. 1908” (Il. 1., CM), pozytywnie rozpisała się krytyka⁸⁷, a wdzięczna pisarka podarowała Czesławowi Makowskiemu *Czciela potęgi*.

⁸⁵ Henryk K u n a - ur. 16 XI 1879 r. w Warszawie, zm. 17 XII 1945 r. w Toruniu; polski rzeźbiarz żydowskiego pochodzenia, pedagog sztuki. Syn Adama Kuny i Leonii Bywalskiej początkowo uczęszczał do szkoły rabinackiej w Grójcu i Ciechanowie. W 1900 r. rozpoczął studia na ASP w Warszawie w pracowni Piusa Welońskiego, potem uczęszczał na ASP w Krakowie do klasy Konstantego Laszczki. Ożenił się z aktorką Stefanią Ewą Krauze i przyjął chrzest. Założył Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm” (1922-1931). W 1931 r. Kuna wygrał konkurs na projekt pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie. Od był 1936 r. profesorem Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, a w r. 1945 otrzymał posadę profesora uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Por. H. K u b a s z e w s k a, *Henryk Kuna*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich działających w kraju i zagranicą*, t. IV, Wrocław 1986, s. 358-362.

⁸⁶ Czesław M a k o w s k i - ur. 13 VII 1873 r. w Lublinie, zm. w 27 XII 1921 r.; polski rzeźbiarz, medalier. Po ukończeniu szkoły w Lublinie, od 1891 r. studiował w Warszawie w Szkole Rysunkowej Wojciech Gersona; rysunek, malarstwo i rzeźbę w klasie Ludwika Pyrowicza, Teofila Grodeckiego, Jana Woydygi. W 1900 roku kontynuował studia w Istituto di Belle Arti w Rzymie, zwiedził całe Włochy. Od 1901 r. studiował medalierstwo w ASP w Monachium u Syriusza Eberlego, w tym samym roku rozpoczął pracę jako pedagog. Specjalizował się w płaskorzeźbie portretowej Wykonał portrety m.in. Siroszewskiego, Reymonta, Żeromskiego, Świętochowskiego, Dygasińskiego, Barcewicz. Por. K. M i k o c k a – R a c h u b o w a, *Czesław Makowski*, [hasło w:] *Słownik artystów...*, dz. cyt., t. V, Wrocław 1993, s. 353-355. Por. Lz, V, s. 325.

⁸⁷ Por. „Kurier Warszawski” 1909, nr 128. Por. „Kurier Litewski” 1908, nr 213, s. 2.

Aby zaoszczędzić sobie sporego dla niej trudu pozowania, pisarka niespodziewanie zaprosiła obu artystów w tym samym terminie: „Ale zabawny zbieg okoliczności” napisze nie bez rozbawienia do przyjaciela, Tadeusza Bochwica:

Rozbiła się nade mną **szkuta z rzeźbami**.

Onegdaj otrzymuję list od Makowskiego. To już **artysta znacznej sławy**. Prosi o trzygodzinne posiedzenie; jeżeli zgodzę się, przyjedzie. **Trudno** trzech godzin pod dachem swoim **odmówić sławnemu artyście**. Napisałam, aby przyjechał za dni ośm. **Wpadnie na Kunę**, ale będą **jednocześnie lepić**, więc **mniej czasu mi zabiorą**.

W gruncie rzeczy to dla mnie tylko bezowocne zmęczenie i znudzenie i z dwojga złego wolałabym już malarzy niż rzeźbiarzy. Ale trudno. Każdy musi za winy swoje pokutować (Lz, V, s. 13), [wyróżnienie - MIJ].

Zdarzenie miało miejsce 12 IX 1908 roku i nie bawiła Orzeszkową myśl o wielkiej sztuce w dworku grodzieńskim, co wyraziła w liście z 10 [23] IX 1908 r.: „Rzeźbiarze obaj pojutrze przyjadą. Starać się będę od nich uwolnić jak najprędzej” (Lz, V, s. 14).

„Wieczór rzeźbiarski” autorka opisuje jako nudny. Nieśmiały, 26-letni Kuna nic nie mówił, Makowski z kolei jękał się. Jedynym wesołym momentem, było przychodzenie znajomych, z miasta, którzy widząc znanych rzeźbiarzy sądzili, że „panowie na konsulium przybyli”, a Orzeszkowa „pozowała jak żona Lotowa w słup soli zamieniona” (Lz, V, s. 18).

Z satysfakcją pisała Bochwicowi, że „Obaj ci panowie utrzymują, że pozuję im dobrze, co robotę ułatwia i przyśpiesza (a nie jak inne panie - zabawne historyjki o minach itp. [...] Ja zaś [...] o czym innym myślę i ani dbam o to, co oni tam ze mną czynią. Popiersie Kuny też na wystawę idzie.(Lz, V, s. 19).

A w następnym już liście z 14 [27] XI 1908 r. z radością napisze przyjacielowi, że:

Z jednym (rzeźbiarzem) już rzecz skończona. P. Makowski jąka się w mowie, ale **rzeźbi bez zająknienia. Znać rękę wprawną i pewną siebie**. Patrząc, zdaje się, że te **gliniane usta zaraz mówić zaczną i w glinianych oczach świeci jakby połysk** [wyróżnienie - MIJ].

Skończywszy był tak zmęczony, że przez pół godziny nie mógł mówić [...] Medalion będzie odlany w gipsie, potem w brązie i oddany na **grudniową wystawę rzeźb w Warszawie** [wyróżnienie moje MIJ].

Kuna przebywał w dworku pisarki na przełomie 1908 i 1909 roku. Wśród licznych darów jubileuszowych, które Orzeszkowa otrzymała rok wcześniej, w 1907 r., z okazji 25-lecia pracy twórczej, znalazła się rzeźba - *Irydion* Kuny. Dziś można ją oglądać w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Wanda Nusbaumówna, młoda m a l a r k a⁸⁸, z radością przekazywała ją w imieniu przyjaciółek pisarki, ciesząc się z powodu trafnie dobranego prezentu. Wspominała, że również: „P. Kuna ogromnie kartką Panitki wzruszony – szczęśliwy, że ma rzecz choć jedną w domu Panitki kochanej!” (Lz, V, s. 330). Z drugiej strony, ciekawi nieufność Orzeszkowej wobec przyjaciółek - pisała do Tadeusza Bochwica: „mam ich 47, które rok temu brązowego Irydiona ofiarowały, ale przed żadną z nich szybki swej duszy nie otwieram” (Lz, V, s. 14).

Pisarkę wyróżniała gościnność i talent psychologiczny. Henryk Kuna podczas pracy nad rzeźbą portretową, w obecności Wandy Nusbaumówny i Orzeszkowej, był „bardzo skromnym, nieśmiałym, a przez to małymównym”. Ratując sytuację towarzyską gospodyni zainicjowała wyklejanie zielnika z florianowskich kwiatów (Lz, V, s. 20). Artysta dołączył do pań i wykonał z suszonych kwiatów prześlicznego złoto - purpurowego kolibra i brzydkiego motyla. W ten sposób rzeźbiarz znalazł z pisarką wspólny język.

Wieczorami, Orzeszkowa, Nusbaumówna i Kuna wyklejali te obrazki, tocząc swoisty symboliczny dyskurs:

[...] przez całą resztę wieczoru kleiłam w towarzystwie dwojga młodych pomocników swoich. Dziwne dziwy zaczęliśmy z klejeniem tym wyprawiać: Wandka wykleiła chatkę z ogródkiem, ja łączkę, a p. Kuna **sowę** w suchych gałęziach siedzącą, wszystko to z listków, płatków i trawek. P. Kuna utrzymuje, że w tej sztuce **nowe drogi nam ukazał**, bo pierwszy zaczął kolibry wyklejać (Lz, V, s. 25).

Secesyjny, symboliczny kod - „rajski ptak pana Kuny” - wywołał z zakamarków pamięci pisarki wspomnienia ulotnych, szczęśliwych, gwarnych, letnich chwil spędzonych wśród bliskich we Florianowie, a także w Rakowie, gdzie ks. Hieronim Drucki -Lubecki wygłosił wierszowany toast na cześć Elizy Orzeszkowej (Lz, V, s. 331).

Nostalgicznie kończy się list z 17 [30] XII 1908 r. do przyjaciela pisarki, Tadeusza Bochwica: „Jak szybko złote kolibry przelatują i znikają. Niezupełnie; pozostawiają w duszy purpurę” (Lz, V, s. 20 i 25).

⁸⁸ Wanda Nusbaumówna namalowała ostatni portret pisarki w 1910 r. Zob. E. Janowska, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., il. 79.

Orzeszkowa jako przyczynek do portretu

Antoni Kamiński⁸⁹ zyskał szczególną sympatię Elizy Orzeszkowej. A jaka była historia pięknego portretu pisarki?

Edmund Jankowski, niestrudzony badacz twórczości Orzeszkowej, opisał niemałe zamieszanie, jakie nastąpiło po nabyciu przez dr Henryka Nusbauma znakomitego portretu pisarki, wykonanego węglem przez Antoniego Kamińskiego (Il. 1., EO)

Podziw dla artyzmu wykonania szkicu pisarka wyraziła w liście z 21 III 1901 r. do Jadwigi Holenderskiej z Nusbaumów: „Aż sama dziwię się, jaką **siłą intuicji** zdołał on tak odgadnąć i tak mi na twarz **wydobyć całą duszę. Samą siebie czytam na tym portrecie** jak z otwartej księgi”⁹⁰ [wyróżnienie - MIJ].

Opinii tej nie podzielał jednak sam artysta. Niezadowolony Kamiński planował podobno zniszczyć swe dzieło. Obawy mogły być uzasadnione. Dekadent słynął z tego, że dopracowywał swe obrazy do najdrobniejszych szczegółów i wielokrotnie niszczył, w jego opinii, niedoskonałe szkice. Odbierano go w świecie artystycznym jako ekscentryka w czarnym kostiumie dekadenta, nadwrażliwego dziwaka. Barwnego artystę uwieczniła na swoich obrazach Olga Boznańska.

Możliwe, że Nusbaumowie, chroniąc przed zniszczeniem znakomite studium portretowe, namówili samą Orzeszkową do odzyskania szkicu.

⁸⁹ Antoni K a m i e ń s k i (1860/61-1933) - rysownik, malarz, grafik; studia malarskie odbył w Petersburgu oraz Académie Julian w Paryżu (tu też studia rzeźbiarskie). Portretował „polskie znakomitości współczesne chwywane pod pierwszym wrażeniem, przy zajęciu, w otoczeniu codziennym”. Zob. J. W i e r c i ń s k a, *Kamiński Antoni* [hasło]. W: *Słownik artystów polskich*, t. III. Red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław 1979, s. 327-328. Zostali przez niego uwiecznieni malarze: Podkowiński, Piątkowski, Witkiewicz S., Mehoffer, Fałat, Laszczka, Wyspiański, Boznańska, Okuń, Kostrzewski; pisarze: Sienkiewicz, Orzeszkowa (rok 1901, szkic zniszczony po 1939 r.), Pług, Konopnicka; naukowcy: Skłodowska-Curie i aktorzy. Antoni Kamiński mieszkał w Warszawie, był przedstawicielem dekadentyzmu w sztuce. Ignacy Matuszewski pisał o nim, że posługiwał się techniką jako środkiem do wypowiedzania pomysłów literackich i z dumą się do tego przyznawał, twierdząc, że jest literatem - poetą, który zamiast słowa używa linii. Jego pracami interesowały się „L'Illustration”, „Monde Illustre”, „The Graphic”. Zob. I. M a t u s z e w s k i, *Twórczość i twórcy. Studya i szkice estetycznoliterackie*, Warszawa 1904, s. 438-344.

⁹⁰ Cyt. za: E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 428.

Sporny portret znajdował już się u doktorostwa Nusbaumów w Warszawie, gdy Jadwiga, z niepokojem informowała, że: „Kamieński nie zmienił zamiaru zniszczenia portretu Paniutki, wybiera się do rodziców z wizytą, boję się tylko, czy nie kryje się pod towarzyskim płaszczykiem inny cel”⁹¹.

Pisarka zaprzeczała, żeby miała pośredniczyć w zaginięciu szkicu, a rozżalony tym oszustwem artysta odpisał jej w liście 3 V 1901 roku:

Przeraziła mię Pani pisząc o swoim portrecie! – Nikt mnie go nie oddał. I nikt go mnie już nie odda. Znam ich przecie [...] Rysunki są na prawach fotografii i książek – można je kraść [...] nie szkoda mi rysunku, bo zły był i powinien być być zniszczony. Zostawiłem go w nadziei zrobienia drugiego trzeciego, dziesiątego[...] Teraz jeszcze jedna zła rzecz, jeszcze jeden grzech wołający o pomstę do nieba będzie błąkał się wśród złych ludzi. – Pokutować będę za to ciężko - nawet po śmierci⁹².

A jaka była dalsza historia znakomitego portretu węglem?

Wykonany podczas kilku posiedzeń w Grodnie w dniach 16-18 III 1901 r. szkic, został zniszczony podczas wojny. Ukrywająca się przed gestapo Jadwiga Holenderska oddała portret na przechowanie znajomym, ci, w obawie, że Eliza Orzeszkowa jest na nim zbyt podobna do Żydówki, zniszczyli dzieło Kamieńskiego⁹³, należące do cyklu kartonów: „polskie znakomitości współczesne chwywane pod pierwszym wrażeniem, przy zajęciu, w otoczeniu codziennym”⁹⁴.

Spotkania z artystami, a właściwie współpraca w tworzeniu ich dzieł, pokazuje pisarkę od drugiej strony, jako podmiot interpretacji. Niezwykła estyma i onieśmielenie, tak można by określić emocje, jakie towarzyszyły w ogóle kontaktom młodych artystów z pisarską sławą (Kuna, Makowski, Kamieński to przykłady nieodosobnione).

Kamieński sportretował Elizę Orzeszkową, podkreślając jej cechy charakteru, etyki - troskę o drugiego człowieka, zaangażowanie społeczne. Kuna i Makowski stworzyli portrety pisarki uznanej, naturalnej, dalekiej od minoderii i schlebiana cudzym gustom. Jednomyślnie artyści Orzeszkowej przyznali zaszczytne miejsce w panteonie narodowych znakomitości literatury, nauki i sztuki.

⁹¹ Tamże, s. 428.

⁹² E. J a n k o w s k i, dz. cyt., s. 428.

⁹³ Tamże, s. 418.

⁹⁴ *Słownik artystów...*, t. IV, dz. cyt., s. 326- 328.



Il. 1., HK: Rzeźba wg projektu Henryka Kuny (1908 r.).
Pomnik znajduje się w Parku Praskim.
Fot. Michał Daszyński.



Il.1., CM: Medalion portretowy, Eliza Orzeszkowa (1908 r.)
z cyklu 1200 znakomitości polskich, Czesław Makowski



Il. 1., EO: Portret Elizy Orzeszkowej (1900r.), rys. Antoni Kamiński (szkic węglem).

3. Temat artysty (*Bracia, Krzak bzu, Wielki, Mirtala, Zagadka*)

Malarz

Temat niezrealizowanych aspiracji malarskich, niemocy twórczej spowodowanej przebywaniem w rodzinnym wiejskim majątku pojawia się w *Nad Niemnem* (1887) i *Braciach* (1895) z tomu *Melancholicy*. Oba utwory w różny sposób podejmują problem emigracji talentów. Odmienny jest także w *Braciach* sposób narracji oraz prezentacji świata przedstawionego.

Zygmunt Korczyński ukończył akademię sztuk pięknych w Paryżu i tylko z wyjazdem za granicę wiązał swój artystyczny rozwój. Przebywanie w Osowcach powodowało melancholię i złość. Sztuka realizmu, konotowana w rozmowie z Teofilem Różycem sarkastyczną metonimią przez zwrot: „zagony kapusty”, nie inspirowała. Nudziła go pretensjonalna młoda żona i przyziemni sąsiedzi. A przede wszystkim drażniła Zygmunta atmosfera trwającego od ćwierć wieku kultu powstańców 1863 r. i celebrowania znaków martyrologii postania. Nie rozumiał uporu matki, Andrzejowej Korczyńskiej, która nie chce sprzedać rodzinnego majątku i przystać na jego propozycję zamieszkania w Paryżu.

Zenon Hornicz, główny bohater *Braci*, to utalentowany malarz, który po ukończeniu elitarniej akademii sztuk pięknych w Monachium przerwał karierę, porzucił wielkomięską atmosferę bohemy, aby przejąć po rodzicach majątek.

Obu bohaterów cechuje melancholia, poczucie, niespełnienia. Lekarstwem na nudę Zygmunta miało być wskrzeszenie młodzieńczych uczuć do Justyny. Nadzieje to płonne, ponieważ Orzelska przez te lata dojrzała emocjonalnie. Jej światopogląd ukształtował się pod wpływem Korczyńskich (Marty i Benedykta) oraz Bohatyrowiczów (Jana, Anzelma)⁹⁵.

Czterdziestoczteroletniego Hornicza wyróżnia dojrzała osobowość oraz pozorna akceptacja wyboru dokonanego przed osiemnastu laty. Z sukcesem zarządzał wsią, Zapolanką. Tu założył rodzinę i przyszło na świat jego troje dzieci (Wincenty 16 lat, Anielka 14 lat i 9-letni Kazio). Żona, Sabina, kobieta o dobrym smaku, skromna, szlachetna i myśląca wspierała artystyczne pasje męża, realizowane w niezwykle sposób, bo przez architekturę krajobrazu. Dworek Horniczów był pięknym miejscem, z fantastycznym ogrodem oraz parkiem, przyjaznym domem dla sąsiadów. Zenon lubił spędzać czas na długich

⁹⁵ O ewolucji poznawczej Justyny w kontekście społecznym pisał: Tomasz Sobieraj. Tegoż, *Fabuly i „światopogląd”...*, dz. cyt., s. 73-74.

pogawędkach z wykształconym sąsiadem Bolesławem Górkiewiczem. Wychował i wykształcił Pawła, chłopca pochodzącego z ubogiej rodziny, później - Filipa.

Znakomicie zastosowany w *Braciach* eksperyment narracyjny, w postaci **monologu wewnętrznego** odsłania konflikt wewnętrzny Hornicza i dramaty innych bohaterów. Pisarka zrezygnowała z narracji charakterystycznej dla prozy pozytywizmu (narratora, który wygłasza autorytatywne sądy, prezentuje rzeczywistość powieściową ze swej perspektywy)⁹⁶. Pod wpływem modernizmu, w narracji *Braci* dochodzi do obiektywizacji bohatera. Portretu Hornicza dopełnia opis miejsca zamieszkania, używanych, a właściwie bezużytecznych przedmiotów (zakurzone sztychy, narzędzia malarskie sygnalizują niemoc twórczą). Artystyczny wystrój wnętrza dworku (arabeski na ścianach) oznaczają przestrzeń artysty. Wygląd Hornicza - ciemne włosy, broda krótko przystrzyżona, wczesnie postarzała twarz, plecy przygarbione konotują zmartwienia bohatera.

Psychologię postaci i dramaturgię sytuacji tworzy już nie tylko opis, ale monolog wewnętrzny. Mowa wewnętrzna to przede wszystkim skrywane negatywne emocje: Hornicza przepełnia żal, że Górkiewicz cały czas oszukiwał go w kwestii wydzierżawienia swego majątku i wyjazdu, do którego przekonał również jego parobka – Pawła; innym razem czuje obrzydzenie, widząc brudne ręce Filipka. Zygmunt Hornicz myśli o swojej żonie, że jest ograniczona, małostkowa. Nie może z nią porozmawiać o estetyce, bo „Ona rzeczy takich po prostu nie widzi” (B,14)⁹⁷. Malarz, przytłoczony codziennością nadaje kobietom animalistyczne określenia: Sabinę nazywa uległą owcą, kurą, a jej siostrę – ciętą malkontentkę, osą, która codziennie drażni go swymi „szpilkami”. Reifikuje je, określając ich przyziemne rozmowy dialogiem „najjaśniejszych żołądków”. Sabina, drobna blondynka o błękitnych oczach, przytłoczona sprawami gospodarskimi, postrzegala męża jako człowieka niepraktycznego.

Takie uwzględnienie **psychologiczno-społecznych uwarunkowań** w prezentacji bohaterów w prozie Elizy Orzeszkowej wynika z łączenia **techniki punktów widzenia** z **monologiem wewnętrznym**⁹⁸. Nie ma tu jednak rozbudowanych werystycznych opisów⁹⁹, tak charakterystycznych

⁹⁶ Typy narracji w prozie realizmu podają za: M. G ł o w i ń s k i, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 105, 124.

⁹⁷ E. O r z e s z k o w a, *Bracia*, Warszawa 1948. Wszystkie cytaty z tego wydania.

⁹⁸ O teoretycznych zagadnieniach deskrypcji pisała: D. K o r w i n – P i o t r o w s k a, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 22.

⁹⁹ Problematykę narracji w prozie pozytywistów objaśnił Henryk M a r k i e w i c z. W: Tegoż, *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 98-99 i 101-102.

dla prozy realizmu, ale są **impresje: malarskie** oraz **myśli** bohaterów. **Filiację opisu** przyrody w kierunku **impresji opisu** można zauważyć, porównując jego funkcjonowanie w prozie pisarki z punktu widzenia semantyki. Na przykład w *Nad Niemnem*, już na samym początku znajdujemy prezentację okolicy i dworku Korczyńskiego z punktu widzenia narratora o nieograniczonych kompetencjach poznawczych. W typologii opisu Seweryny Wysłouch byłby to opis anarchiczny, oparty na nieposkromionym wyliczeniu zjawisk z ramy uspójniającej¹⁰⁰ („Wszystko na świecie jaśniało, kwitło pachniało [...] Wśród tej wesołej przyrody ludzie dziś także byli weseli”¹⁰¹).

O ewolucji opisu pisał Janusz Sławiński, zauważając że w późniejszej perspektywie dojrzałego realizmu pojawiły się opisy angażujące punkt widzenia bohatera, słownie sygnalizowane aktem percepcji (widzenia, rozglądania się itp.)¹⁰². Czy z takim typem opisu mamy do czynienia w *Braciach*? Izabela Zeller zwróciła uwagę na funkcjonowanie w „późnej” prozie E. Orzeszkowej elementów technik pisarskich charakterystycznych dla „młodych” - jak proza poetycka, narracja personalna i **percepcja impresjonistyczna**¹⁰³.

Zbudowany kontrast między malarskim sposobem oglądu świata męża jako „funkcji ważnej potrzeby życiowej”¹⁰⁴, a myślami żony, które absorbują tylko sprawy gospodarskie, motywuje nastrój bohatera i odsłania prawdziwe emocje małżonków. Melancholię pogłębia z zachwytem oglądany przez Hornicza impresyjny, jesienny zachód słońca. Bohater powraca wspomnieniami do młodości, gdy miał 26 lat i planował z bratem, Wiktorem, sprzedaż Zapolanki, ale taki sam obraz piękna natury zadecydował o jego przeznaczeniu.

Katarktycznym przeżyciem dla wszystkich bohaterów noweli okazała się dwugodzinna wizyta Wiktora, który, będąc przejazdem, odwiedził Zenona po raz pierwszy od momentu objęcia przez niego majątku. Wielki „światowy człowiek” (B,29) - jak go nazywała Sabina - uosabia wszystkie zagrożenia cywilizacji. Wiktor uwodził Rozalię, odkrywał przy tym największy życiowy dramat tej pięknej, utalentowanej muzycznie, bardzo wykształconej kobiety. Przyczyną rozgoryczenia siostry Sabiny była śmierć narzeczonego, tuż przed wyznaczoną datą ślubu. Dla flirciarza, bywalca salonów i świtowych oper, wierność

¹⁰⁰ S. W y s ł o u c h, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 26-28.

¹⁰¹ E. O r z e s z k o w a, *Nad Niemnem*. Oprac. J. Bachórz, Wrocław 1996, t. 1, s. 5-6.

¹⁰² J. S ł a w i ń s k i, *Opis w dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej: ujęcie encyklopedyczne*. W: Tegoż, *Próby teoretycznoliterackie, Prace wybrane*, t. IV. Red. W. Bolecki, Kraków 2000, s. 249.

¹⁰³ Por. I. Z e l l e r, *Proza Elizy Orzeszkowej w latach 1890-1910. Problemy ideowo-artystyczne*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem Haliny Bursztyńskiej-Stefańskiej, Akademia Pedagogiczna im. KEN w Krakowie, 2001.

¹⁰⁴ Na taki malarski sposób widzenia projektantki gobelinów, Klary, z *Przygód w nieznanym raju*, wskazała Barbara Sienkiewicz, badając literackie „teorie widzenia”. Cyt za: B. S i e n k i e w i c z, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.

dawnemu uczuciu i mieszkanie na wsi z rodziną siostry, jest śmiesznym i sentymentalnym wyborem. Pod urokiem brata była również Sabina.

Wiktor, zachowywał się cynicznie: emablował obie siostry, skrzętnie ukrywając fakt, że wkrótce powtórnie się żeni ze znakomitą partią; zamiast wspominać dzieciństwo i młodość spędzone w Zapolance, przypominał bratu jego niesprzedane obrazy w Monachium i zawód miłosny, zakończony ucieczką pewnej ognistej brunetki. Zenon zrozumiał, że brat jest obcym człowiekiem, przyziemnym („najjaśniejszym żołądkiem”), zatraconym w ślepej pogoni za poklaskiem, karierą i zyskiem. To spotkanie uleczyło go z chorobliwej tęsknoty za monachijskim stylem życia. Po wyjeździe Wiktora, przeżywa moment ekspiacji. Ten sam jesienny obraz natury wydał mu się nadzwyczaj piękny. W panteistyczny sposób wyraził wdzięczność Bogu za arkadyjskie miejsce na ziemi, docenił wartość pracy.

Bracia to nowelka o dwu światach: wiejskim i wielkomijskim, zagrożeniach cywilizacyjnych i cnocie życia wiejskiego w zgodzie z naturą; w polskich majątkach. W prezentacji artysty-malarza Orzeszkowa sięgnęła po **techniki modernizmu**.

Choć w nowelce nie ma podniosłych słów o konieczności utrzymania ziemi w polskich rękach (w *Nad Niemnem* - rozmowa Andrzejowej z synem), moralizatorskich komentarzy narratora o obowiązku, przesłanie *Braci* jest czytelne dzięki ciekawemu zbiegowi jaki zastosował Orzeszkowa w **kompozycji opisu prozatorskiego**.

Topotezja (opis miejsca)¹⁰⁵ - opis drzew, jesiennego pejzażu i zachodzącego słońca - tworzy ramę uspojnającą i stanowi dominantę semantycznie scalającą całość¹⁰⁶. Hornicz podziwia impresjonistyczne zjawisko dwukrotnie: jako wspomnienie, które zadecydowało o jego życiowym wyborze i po wyjeździe, gdzie opis brata konotuje odnalezienia sensu w egzystencji.

Za pomocą opisu, pisarka wskazała na ewolucję literackiej percepcji. Opis jest znakiem psychicznej przemiany bohatera. Ten sam jesienny pejzaż-obraz wywołuje odmienne stany psychiczne Hornicza: w młodości, wywołał poczucie **obowiązku**; w wieku dojrzałym - **melancholię**; w zakończeniu noweli - symbolizuje odnalezienie **szczęścia i sensu egzystencji**.

Trudno zgodzić się z odczytaniem Grażyny Borkowskiej (sugerowanym zapewne opinią Marii Żmigrodzkiej, która te próby uważała za nieudane): „Zenon Hornicz wtulony we

¹⁰⁵ B. W i t o s z, *Opis narracyjny...*, dz. cyt, s. 29.

¹⁰⁶ S. W y s ł o u c h, *Typologia opisu*. W: *Eadem, Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 25, 28 oraz 31-32.

wrzosy wzgórze poczuje napływ otuchy i ukojony zmówi żarliwą modlitwą do Matki Natury [...] Matka – Ziemia z opowiadania *Bracia* uosabia pierwotny mit Ziemi, gdzie przyroda staje się obiektem wiary kultu, hołdu, ale nie – oglądu estetycznego”¹⁰⁷. Odczytanie noweli tylko w kontekście mitu agrarnego zubaża utwór i główną postać artysty-malarza prezentującego swój artystyczny talent właśnie w **malarskim, impresjonistycznym** sposobie **oglądu świata**.

Finałowa scena, o której mowa, rozpoczyna się przeprosinami wychowanka Hornicza, Pawła, który chciał dla lepszej egzystencji, potajemnie wyjechać z Zapolanki wraz z sąsiadem Górkiewiczem. Zenon wzruszył się pełną wdzięczności postawą chłopca, poczuł się lekko, bo „dwie **ciemności** zalegające jego mózg i serce trochę się **rozwidniły**” (B, 101). Usiadł na mchu, pośród rzadkich sosen i ze łzami w oczach zapatrzył się na krajobraz: „klombami rosły paprocie **brunatne i cieliste**, trzmieliny z liśćmi **różowymi** jak centyfolie¹⁰⁸, jałowce krwisto **rdzawe**. Pośród sosen [...] stały brzozy całe w **złocie** i głębiny lasu oddalone, zapływające cieniem, **świeciły** jeszcze gdzieś strugą **słoneczną, kołyszącą na fali** ruchomej **purpurę** uwiędłych poziomek i jeżyn” [...] **Zorza wieczorna** stała na **zachodzie**, jak **ściana krwawa** ze szczytem rozplwającym się w **złocistości**. Jej **blaski rumiane i złotawe** kładły się na polach i szły powietrzem nad polami, nad laskami rozrzuconymi po wzgórzach, nad **dworem zapolańskim**, który wyglądał jak **o b r a z e k s i e l s k i** wymalowany na **tle złoto-różowym**” (B, 101-102), [wyróżnienie i podkreślenie - MIJ].

Hornicz wiedział, że artystą się po prostu jest, sztukę można tworzyć wszędzie (B, 98), ale w momencie ekspiacji pochylił głowę ku kępinie mchów suchych, skronią dotykając **lilowego** wrzosu **usłyszał** szmer - **mowę** ziemi: „skargi, płacze ciche śpiewy przewlekłe, podobne do tych, które piastunki nuca nad kolebkami dzieci chorych [...] coraz więcej uderzeń drobnych niby serc, które żyły, pracowały, pracowały, mówiły także, opowiadały...” (B, 103). Gdy Hornicz oderwał ucho zobaczył sierp księżycy i modlił się: „O źródło życia wszelkiego, jedyny zbiorniku wszelkiej wiedzy [...] we wszechstworzeniu Twoim wielbię smutek i ze czcią przyjmuję na ramiona” (B,104).

Braci można odnieść do komplementarnego kontekstu biografistycznego¹⁰⁹. Pierwowzorami bohatera mogli być np.: przyjaciel pisarki Żmudzin – Nikodem Erazm

¹⁰⁷ G. B o r k o w s k a, *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Orzeszkowej*, dz. cyt., s. 56.

¹⁰⁸ *Rosa centifolia* – róża stulistna, odmiana hodowlana.

¹⁰⁹ O kontekście biografistycznym: J. S ł a w i ń s k i, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W: Tegoż, *Próby...*, dz. cyt. s. 22-23.

Iwanowski¹¹⁰ (malarz, rzeźbiarz, literat, który ukończył studia w Monachium), Kazimierz Poniatoński¹¹¹ (ziemianin, z patriotycznej rodziny Felińskich, porzucił Petersburg, aby przejąć rodzinny majątek), o którym pisała Orzeszkowa, że będzie wzorem do postaci powieściowej, czy ceniony przez nią Edward Pawłowicz¹¹² (lekarz, malarz, zbieracz Mickiewiczanów).

Opis sensoryczny¹¹³ jako właściwość malarskiego postrzegania bohatera, **synestezyjność** podziwianych przez niego zjawisk, dwór w Zapolance niczym **sielski obrazek**, zachwyt nad **impresją zachodu słońca**, który daje impuls **podświadomości** do wspomnień, to jak najbardziej **estetyczny**, a nawet **modernistyczny ogląd świata**.

Niejednoznaczność impresji opisu w *Braciach* objaśnić może konstatacja Marii Konopnickiej, która *Z powodu wystawy secesjonistów w Wiedniu* w 1895 roku, pisała:

są w naturze **pewne oświetlenia**, pewne **stosunki barw**, które przedmiotem **materialnym i nieożywionym** nawet, nadają jakby **tchnienia duchowego** [...]. [Mają rację] starzy panteiści [...] Zaczynamy rozumieć wymowę pól i lasów, wziętych w melancholię ramy czuć, po prostu, jak w nich bije serce, jak się z nim wypromienia ich własna istota.

Czy jest to wprost **wrażenie optyczne**, czy mianowicie tłumaczenie zjawisk zewnętrznego świata na język naszych **stanów psychicznych**, czy wreszcie widzenie wielkiej **Duszy Świata**, o to mniejsza¹¹⁴ [wyróżnienie i wstawienie moje – MIJ].

W twórczości grodnianki studia z natury odgrywały znaczącą rolę, bo *mimesis* naturalistyczna¹¹⁵, prawdopodobieństwo losów bohaterów literackich *Melancholików*, analogia do

¹¹⁰ Iwanowski, nagradzany w konkursach artysta (np. srebrny medal na konkursie w Petersburgu) podarował pisarce r z e ż b ę *Irydioną*, z której była bardzo dumna. Lz, VI, s. 79 oraz 480-481

¹¹¹ E. O r z e s z k o w a do K. Poniatońskiego. Por. E. J a n k o w s k i, dz. cyt, Lz, VII, s. 408.

¹¹² Pisarka korespondowała z Pawłowiczem od 1888 r., który pisał barwne listy, przypominając Orzeszkowej czasy dzieciństwa. Por. Lz, VII, s. 395-397. Absolwent Petersburskiej ASP pisał również melancholijne listy np.: „List Pani [...] przypomni mi [...] ulubiony *Marche funebre* Chopina [...] Wszystko, co mi było bliższe z krwi i ducha odeszło na wieki [...] Wzrok osłabiony zmusił mię wyrzec się ołówka i pędzla, które miały być zadowoleniem i zasobem duchowym mego życia”. Cyt. listu E. Pawłowicza do E. Orzeszkowej z dn. 5 II 1899 r. podaję za: E. J a n k o w s k i, Lz, VII, s. 499.

¹¹³ Cyt za: E. B a l c e r z a n, *Poezja jako semiotyka sztuki*, „Teksty” 1978, nr 5, s. 27.

¹¹⁴ M. K o n o p n i c k a, *Z powodu wystawy secesjonistów w Wiedniu*. Cyt. za: B. B o b r o w s k a, *Cykliczność a ikonosfera – literacki efekt galerii*. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 115.

doświadczeń odbiorcy dawały czytelnikowi wiedzę o świecie i wbrew pesymizmowi *fin de siècle`u* miały działać kataraktycznie.

Muzyk

Utworami w całości poświęconymi artystom-muzykom są; *Krzak bzu* (*Iskry* (1898 r.), *Wielki* (*Melancholy*, 1896 r.) oraz *Moment* (*Chwile*, 1901 r.).

Grażyna Borkowska podała śpiewaczkę Anję Lind z *Krzaku bzu* jako doskonały przykład artystki przeżywającej samotność. Kobieta urodzona gdzieś nad Niemnem, pomimo wielkiej kariery nie może stłumić nostalgii za domem¹¹⁶.

Śpiewaczkę poznaje czytelnik u szczytu jej sławy. Właśnie zyskała sławę w Paryżu, dzięki dyplomacie dworskiemu, wicehrabiemu Raulowi de Boisgomay zyskuje uznanie wiedeńskiej elity arystokratów-melomanów. Występuje wśród ulubionych krzaków bzów, artystka wplata je we włosy i tak nazywa ją publiczność – „Krzak bzu”. Anja - „najpiękniejszy w świecie mezzo-sopran”¹¹⁷ - nie tylko perfekcyjnie opanowała technikę śpiewu, ale jak czytamy: „Artystka sprawiała rozkosz dwóm naraz zmysłom ludzkim: słuchowi i wzrokowi”¹¹⁸. Piękna diwa wzbudzała zainteresowanie cynicznych adoratorów. Jednym z nich był żonaty Raul, który zaproponował Anji romans w zamian za promowanie jej talentu, wstępem do światowego sukcesu miał być występ w słynnej włoskiej La Scali. Po wyjściu dyplomaty z hotelowego pokoju śpiewaczka usłyszała męski głos nucący jej arię koncertową. Muzyka pozwoliła zamienić upokarzające słowa Raula w wartość, jaką niesie dla artysty sztuka. Samotna Anja uświadamia sobie, że tego wieczoru wielu będzie zasypiać „z jej obrazem pod powiekami” (Kb,137), a ona sama rzeczywiście jest stworzona do sztuki i prawdziwej miłości. Zapach bzu, rozchodzący się z jej hotelowego pokoju, staruszcze przypomina nadniemeńskie strony. Wnuczek - posługacz hotelowy nie pamięta już rodzinnych miejsc. Anji spotkanie sędziwej krajanki przywołuje obraz z dzieciństwa. Obie przeżywają dojmującą nostalgię za krajem. W nocnej ciszy, patrząc na rozgwieżdżone niebo, ziemską gwiazda - Anja Lind - modli się jak w dzieciństwie czyniła to jako Ania Lipska.

¹¹⁵ Od platońskiej koncepcja *mimesis* - Zofia M i t o s e k, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 39. O przemianach *mimesis* pisały: B. K a n i e w s k a, A. L e g e ż y Ń s k a, *Teoria literatury. Skrypt dla studentów filologii polskiej(studium zaoczne)*, Poznań 2003, s. 27-28.

¹¹⁶ G. B o r k o w s k a, *Cudzoziemki*, dz. cyt., s. 172.

¹¹⁷ E. O r z e s z k o w a, *Krzak bzu* .W zbiorze nowel: *Iskry*, t. II, Warszawa 1907, s. 119. Wszystkie cytaty z tego wydania, będą stosowane skróty: Kb-*Krzak bzu* i nr strony.

¹¹⁸ Tamże, s. 125-126.

Janina Szczęśniak w *Wielkim* analizowała problem przemijającej sławy artysty, odrzucenia przez społeczeństwo genialnego skrzypka. Samotny, schorowany człowiek przeżywał lęk egzystencjalny i dramat przeznaczenia. Juliusz nigdy nie przypuszczał, że droga od sławy do zapomnienia, utraty wszystkich bliskich jest tak krótka. Genialny artysta mieszkał w wielkim mieście, w luksusowym, opustoszałym pokoju hotelowym. Świadomie uwiódł Henrykę, kobietę, której już nie kochał, co wprowadziło go w stan jeszcze większego przygnębienia. Dopiero choroba ręki uniemożliwiająca wirtuozowską grę i skłoniła go do refleksji na temat przemijalności sławy. W pustym pokoju skrzypek modlił się, u kresu życia szukał słów wielkich i wiecznych, pocieszenia w religii¹¹⁹.

Anna Wietecha, poruszając omawiany problem w *Wielkim* zauważyła, że geniusz artysty manifestuje się w jego nadzwyczajnym stosunku do instrumentu i władzy, jaką ma muzyk nad ciałami i duszami słuchaczy. Sława wiąże się z pychą, „kapłańskim” przekonaniem o posłannictwie związanym ze sztuką. Jednak to c i s z a inspiruje skrzypka najbardziej - pisze badaczka, przytaczając tę refleksję za Anetą Mazur i Janem Tomkowskim: muzyka i cisza przywołują melancholijne rozważania o stracie, uświadamiając paradoks procesów zachodzących na tarczach „psychologicznych” zegarów¹²⁰, motywują bohatera do buntu¹²¹.

Opowiadania pokazują pewien paradoks. Artyści świadomi afektotwórczej mocy sztuki sami doświadczają oczyszczających właściwości muzyki. Anija z *Krzaku bzu* odnalazła sens w sztuce i powróciła wspomnieniami do dzieciństwa. Bohater *Wielkiego*, gdy zachorował na tyfus, stracił wszystko. Opuścili go dawni znajomi, publiczność, narzeczona wyszła za mąż za bogatego rywala, obawiając się nędzy i życia w cieniu niesławy męża. Juliusz pokonał chorobę. Jednak po pobycie w sanatorium długo jeszcze leczył zapalenie nerwu mięśnia ręki, z trudem powracając do wirtuozerii w grze na skrzypkach. Jednak już podczas pierwszego koncertu po przerwie bohater kompensuje sobie doznane upokorzenia w mistrzowskiej improwizacji, osiągając szczyt swych możliwości artystycznych, porywa grą publiczność, a przede wszystkim pokazuje swój talent niewiernej narzeczonej. Sztuka nie chroni przed grozą śmierci, nie zapewnia bezinteresownej przyjaźni, nie odsłania przed agnostyką sensu bytu, który nie odkrywa przyczyn swego sceptycyzmu, bo nie otworzył się

¹¹⁹ J. S z c z e ś n i a k, *Dylematy egzystencjalne w „Melancholikach” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, dz. cyt. s. 231-241.

¹²⁰ A. M a z u r, J. T o m k o w s k i, *Królestwo starych zegarów. Myślenie o czasie w późnych utworach Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *„Lalka”...*, dz. cyt., s. 148.

¹²¹ A. W i e t e c h a, *U wrót poznania. „Wielki” Elizy Orzeszkowej jako głos w dyskusji nowelistów pozytywizmu o muzyce i jej właściwościach*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*, dz. cyt., s. 338-351.

na metafizyczną prawdę i jednostkowy altruizm – konstatowała zakończenie *Wielkiego* Halina Bursztyńska¹²².

Indywidualizm, czyli artystyczne pary (*Mirtala, Zagadka*)

Mirtala i *Artemidor* (*Mirtala*, 1886 r.), *Janina Skierska* i *Bohdan Olcki* (*Zagadka* z tomu *Chwile*, 1901 r.) to literackie pary artystów, na przykładzie których Eliza Orzeszkowa porusza problem trudnych związków dwu wybitnych indywidualności. Według Waldemara Okonia okres popowstaniowy cechowało zmniejszenie liczby utworów literackich w całości poświęconych twórcom sztuki. Takiego stanu rzeczy badacz upatrywał w intelektualizacji procesu twórczego oraz wystąpieniu Elizy Orzeszkowej przeciwko romantycznemu „rozwichrzeniu” artysty. Lata 1863-1890 w omawianej tematyce cechuje wg badacza arystotelesowska, mimetyczna koncepcja sztuki, w której „bycie artystą” podlega złożonym procesom natury psychologiczno-społecznej¹²³.

Tytułowa bohaterka *Mirtali*, ludowa artystka, utalentowana hafciarka fascynowała się zakazaną kulturą starożytnego Rzymu. Z wrażliwością artystki podziwiała klasyczne piękno Wiecznego Miasta - kultury, kojarzącej się z bałwochwalstwem, zepsuciem, a przede wszystkim podbojem narodu Izraelskiego i zniszczeniem Jerozolimy. Przewodnikiem młodej Żydówki po świecie wielkiej sztuki był znany, niezwykle przystojny, pewny swego talentu malarz, *Artemidor*. *Mirtalę*, narzeczoną *Jonatana* - bohatera spod Jerozolimy – nieodpartą siłą do tego antycznego świata przyciąga sama istota artyzmu: beztroska, słoneczna jasność, pogodna harmonia i radość momentu kreacji, stanowiąca krańcowe przeciwieństwo surowości i smutku żydowskich wygnańców – pisał *Mateusz Bourkane*¹²⁴.

Z kolei *Mirtala* stała się przewodniczką *Artemidora* po świecie nieznanego mu kultury, sprawiając, że pogromca niewieścich serc zakochał się w dziewczynie z biednego Zatybrza. Zachwyt cenionej po obu stronach Tybru ludowej artystki nie wynikał tylko z piękna sztuki, a z postawy etycznej artysty. *Beata Obsulewicz-Niewińska* charakteryzując *Artemidora* zwróciła uwagę na jego przynależność do opozycji republikańskiej w Rzymie za panowania *Domicjana*. Był on uczniem stoika *Muzoniusza* i według zasad etyki stoickiej życzliwie interesował się każdym człowiekiem. W takiej postawie *Mirtala* odnajduje prawdziwe piękno.

¹²² H. B u r s z t y ń s k a, O „*Melancholikach*” *Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*, dz. cyt., s. 141.

¹²³ W. O k o ń, [Hasło:] *Artysta*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 44-45.

¹²⁴ M. B o u r k a n e, *Sztuka i artyści w „Mirtali” Elizy Orzeszkowej*, „*Polonistyka*” 2010, nr 10, s. 52.

Uroda Mirtali zaintrygowała malarza, ale najbardziej doceniał jej talent dekoratorski oraz wielkie możliwości artystyczne i namawiał, by dążyła do sławy artystycznej wzorem malarki Jaji z Kryzykosu. Grek-Artemidor nie był w stanie zatrzymać przy sobie ukochanej horacjańskimi strofami („Pij wino i długich nadziei nie żądaj”, *Carpe diem*). Jonatan, zachowaniem żołnierza wzbudzał w Mirtali odrazę. Artemidor należał do zniechęconego przez Żydów świata plugawych pogan. Artystka rozdarta między sprzecznymi wartościami świadomie wybrała śmierć, ugodzona przez Jonatana świętym mieczem¹²⁵.

Związek sławnej malarki z utalentowanym poetą jest tematem noweli *Zagadka*. Nienawidzę masek, głupich pozłot, płytkiej polityry - deklarował Bohdan Olcki młodzietkiej mieszkance wsi Liliowa, którą akurat spotkał na warszawskiej ulicy. Bardzo nieładnie jest mówić nieprawdę myślała Cecylka, nie mogła zrozumieć, dlaczego ten sławny autor ukrywał przed nią swój związek ze Skierską i pobyt w raiku na ziemi (wsi Liliowej). Sławna malarka, piękna kobieta w oczach dziewczyny przypominała malowany posąg. Cecylka podziwiała o kilka lat starszą przyjaciółkę, sierotę, patriotkę, która wytrwale dążyła do sukcesu. Z Bohdanem mieli wspólne cele: nauka, praca, takie same ideały. Na jesień kobieta miała zostać jego żoną, ale martwiło ją to, że od ostatniej podróży w głąb kraju narzeczony stał się milczący, zgorzkniały i melancholijny. Skierska upatruje powodu takiego zachowania w sprawach majątkowych lub kryzysie twórczym. Bohdan Olcki zaczął być zagadką dla niej i dla siebie.

W utworach pisarki o artystach uzdolniony, wrażliwy twórca przenosi intensywność swoich doznań w skończony kształt dzieła. Na przykładzie dwu utworów z różnych okresów można zauważyć zmianę w ujęciu problemu indywidualizmu artysty. W *Mirtali* odmiennosc artystów wynika z dzielących ich różnic kulturowych: np. sztuka żydowska zakazuje bałwochwalczego przedstawiania postaci ludzkich, a grecka odwrotnie – dążyła do idealizacji, harmonii w proporcjach ludzkiego ciała jako ideału piękna. Konflikt etyki i estetyki w sztuce nie przekłada się na pozycję artystów w starożytnym Rzymie, oboje są cenionymi rzemieślnikami niezależnie od wyznawanych poglądów politycznych – Mirtala i Artemidor należą do narodów podbitych.

W *Zagadce* Orzeszkowa pokazuje dwuznaczność etyczną indywidualizmu twórcy - z jednej strony jako ekspresji talentu, z drugiej wyrazu szkodliwego egoizmu.

¹²⁵ B. O b s u l e w i c z – N i e w i ś n s k a, *Rzymscy bohaterowie Elizy Orzeszkowej*, Lublin 2003, s. 119, 315-317, 408-409.

Egoistyczny indywidualizm – pisał Marek Pąckiński, cytując słowa pisarki – zrywał bowiem więź łączącą człowieka z bliźnim, z całym światem przyrody. Późne utwory pokazują niemożność zjednoczenia ludzkich jaźni ze względu na indywidualizm charakterów¹²⁶. Janina i Bohdan z *Zagadki* to dwoje indywidualistów, są sławni, utalentowani oraz egocentrycznie skoncentrowani na „byciu artystą”.

Okoń zauważył, że dokonała się deprecjacja bohatera literackiego, który stał się jedną z wielu postaci utworu, prezentowaną wg złożeń estetyki H. Taina jako indywidualność kształtowana przez środowisko, wychowanie, epokę. Choć literaturę tego okresu często cechuje postromantyczny kult talentu, geniuszu, inwencji (np. Kraszewskiego *Aida* z 1877 r., *Kochajmy się* z r. 1870) to indywidualizm twórcy wyznacza wartość dzieła jako „skrawek natury widzianej przez pryzmat temperamentu” (E. Zola)¹²⁷.

*

Inaczej niż pozytywiści, pokolenie końca wieku upatrywało powołania artysty w kulcie Absolutu, służbie czystemu Pięknu („sztuka dla sztuki”). W myśl tych założeń sztuka została uwolniona od zobowiązań wobec społeczeństwa, narodu, moralności, stała się najwyższą religią, a jej kapłanem był artysta¹²⁸. Jak ta zmiana estetyki w sztuce wpłynęła na twórczość Elizy Orzeszkowej i prozę o artystach?

W „późnej” twórczości pisarki artysta (przede wszystkim muzyk) staje się głównym bohaterem utworu, w samotności przeżywającym blaski i cienie swej popularności, snującym refleksje o vanitatywnym charakterze świata i znikomości artystycznej sławy. Zmienia się także poetyka utworów. Dominują utwory o zwartej kompozycji, zbudowane z impresji myśli postaci, często są to nowele, których główny problem wyraża metafora zawarta w tytule utworu (*Krzak bzu*, *Wielki*, *Zagadka*). Jednak należy zgodzić się z Marią Żmigrodzką, że „późna” twórczość pisarki była reakcją na modernizm¹²⁹, melancholię *fin de siècle`u*, a nie włączeniem się pozytywistki w dyskurs estetyczny współczesności.

Osąd taki zgodny jest także z intencją autorki *Iskier*; *Chwil*; *Przędz*, która motywacje podjęcia tego tematu szczegółowo objaśniła we wstępie do *Melancholików*. Bohaterowie Orzeszkowej

¹²⁶ M. Pąckiński, *Tajemnica późnej twórczości Orzeszkowej – próba diagnozy*, dz. cyt., s. 299.

¹²⁷ W. Okoń, [Hasło:] *Artysta*, dz. cyt., s. 45.

¹²⁸ Por. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

¹²⁹ M. Żmigrodzka pisała, że moralistka Orzeszkowej w *Melancholikach* ma niewiele wspólnego z estetyczną problematyką współczesności. Por. M. Żmigrodzka, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*. W: *Eadem, Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 424-425.

nie stają przed takimi dylematami wobec sztuki, jak artyści w powieściach Wacława Berenta *Próchno* (1903r.), czy Marii Kuncewiczowej *Cudzoziemka* (1936 r.). Wprawdzie Juliusz (*Wielki*); Anna (*Krzak bzu*); Janina (*Zagadka*) z wielkim wysiłkiem dążą do perfekcji w opanowaniu techniki: gry na skrzypcach; śpiewu; profesji malarskiej, pokonując chorobę, brak środków finansowych, własne ograniczenia, ale sztuka ma w ich rozumieniu pełnić funkcję użyteczną, a nie wyłącznie estetyczną. Jeśli metaforycznie stosunek artysty młodopolskiego do popularności wyraża sobowótowa para Quijote-Sancho Pansa (czyli kapłan Piękna *contra* wyrobnik służący bożkowi sukcesu, schlebający głupocie mas) to muzycy i plastycy w „późnej prozie” Orzeszkowej są niemalże uzależnieni od sukcesu. Miarą ich wielkości i szczęścia jest ocena arystokratów, bogatej, wpływowej, elitarnej, publiczności melomanów. Wprawdzie Juliusz mówi o sobie „kapłan muzyki”, ale ma na myśli wpływ muzyki na słuchaczy. Artyści literatury pozytywistycznej nie myśleli o zaniechaniu działalności z powodu głębokiego przekonania o niemożliwości osiągnięcia Absolutu sztuki, nie dyskutują o posłannictwie artysty w oparach kawiarnianego dymu, nie topią smutków w alkoholach, mając myśli samobójcze z tego powodu, jak Jelsky, Müller i Hertenstein z *Próchna*.

Halina Bursztyńska pisała, że pierwsze pokolenie modernistów, z którymi Eliza Orzeszkowa-agnostyczka podjęła świadomy spór w cyklu nowel (szkiców filozoficzno - publicystycznych) *Melancholicy*, swoim celem uczyniło odcięcie się od materialistycznego monizmu poprzedników, wyrażające się skrajnym pesymizmem (schopenhaueryzm) oraz pytaniami o sens istnienia. Reakcją pozytywistki było poszukiwanie środków zaradczych w etyce chrześcijańskiej, humanistycznym altruizmie, panteizmie. Za św. Tomaszem pisarka sytuowała cierpienie i szczęście jako składniki porządku świata, asekuracyjnie dystansując się od zjawisk, których nie mogła w pełni ocenić. *Melancholicy* - zdaniem Bursztyńskiej - są pierwszym, wyraźnym dowodem przełomu literackiego w poglądach programowej scjentyistki¹³⁰.

¹³⁰ H. B u r s z t y ń s k a, *O „Melancholikach” Elizy Orzeszkowej...*, dz. cyt., s. 134.

4. O muzyce i „muzyczności”

Trudno znaleźć utwór Elizy Orzeszkowej, w którym nie byłoby odwołań do muzyki. Można postawić dwa pytania. Jakie typy transpozycji muzyki na słowo można wyróżnić? Najczęstszym odwołaniem do muzyki w prozie pisarki jest piosenka ludowa. Jakie intersemiotyczne, intertekstualne¹³¹ pełni ona funkcje?

Piosenka w prozie

Anna Martuszevska pisała o **pieśniach ludowych, patriotycznych** w prozie Elizy Orzeszkowej jako elemencie **języka ezopowego**¹³². Na potwierdzenie swej tezy badaczka podaje przykład pięciokrotnie powtarzanej w formie lejtmotywu pieśni Chopina *Leci liście z drzew. W Nad Niemnem* (1888) cytowany incipit tej pieśni symbolizuje Ojczyznę – Matkę w mogile.

Cytaty pieśni ludowych **komentują losy bohaterów**, np. miłość par: Justyny i Jana, Anzelma i Marty (*Ty pójdziesz górą*). Powstańcze dzieje bohaterów starszego pokolenia Bohatyrowiczów i Korczyńskich przypominają pieśni: *Bywaj dziewczę zdrowe, ojczyzna mnie woła; Szumiąca dąbrowa, wojacy jechali; Za Niemen tam precz*. Obowiązek i miłość do ojczyzny wyrażone zostały w *Australczyku* przez słowa staroświeckiej piosenki śpiewanej przez Romana Darnowskiego: *Tam na błoniu błyszczą kwiecie*. W *Dwu biegunach* (1898) *Kalina* Teofila Lenartowicza w wykonaniu Seweryny Zdrojowskiej symbolizuje opłakiwanie brata, który zginął w powstaniu, jej osobistą i narodową żalobę.

W noweli *Babunia* (Iskry, 1907) pieśń – kołysanka śpiewana przez babcię wnuczce na melodię poloneza wygrywanego przez stary zegar z kurantem stanowi aluzję literacką do *Pana Tadeusza* i pokazuje domowe **wychowanie patriotyczne**. Staruszka nuciła: „Dwór pod lipą stoi biały/ Pod Piastowym dębem chata [...] /Nad nią bocian gniazdko splata”, a Tadzio kończył frazy; „ A w niej zije lud *zuchwali*” (B,5 8-59¹³³).

¹³¹ O problemach intertekstualności i intersemiotyczności na przykładzie przywołań piosenki w poezji pisał P. Ł u s z c z y k i e w i c z, *Śpięcia pojęć*. W: *Idem, Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji*, Poznań 2009, s. 36 -52.

¹³² A. M a r t u s z e w s k a, *Porozumienie z czytelnikiem (o ezopowym języku powieści pozytywistycznej)*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*, dz. cyt., s. 201- 214.

¹³³ E. O r z e s z k o w a, *Babunia*. W zbiorze nowel: *Iskry. Nowele*, t. II, Warszawa 1907, s. 58-59. Skróty oznaczają: B-*Babunia*, nr strony.

Orzeszkowa, która wspominała wielogodzinne zmuszanie jej do nauki gry na fortepianie¹³⁴ zarówno w domu jak i na pensji (i w swej surowej ocenie, nikłe rezultaty tych wysiłków), często w kreacjach kobiet wykorzystywała motyw muzyczny - jak to określała - „dla podniesienia postaci”¹³⁵. **Fortepian i wirtuozowska gra** na tym instrumencie występują jako **atrybut** i **atut** wykształconej kobiety np.: Justyna z *Nad Niemnem* (1888), Henryka i Seweryna z *Ad astra* (1904), Róża z *Braci* (1896), czy Katarzyna Siecińska z *Rodziny Brochwiczów* (1885). Powieściowe opisy koncertów fortepianowych, które przy różnych okazjach odbywały się w polskich dworach ziemiańskich, stanowiły ważny element pejzażu kulturowego, były artystyczną manifestacją pamięci i tożsamości narodowej.

Pieśń religijna np. w *Meirze Ezofowiczu* (1879) czy śpiewy podczas Szabasu w domu Ezofowiczów stanowią niezbędny element religijnej tożsamości. Z kolei w utworach poruszających problematykę tożsamości polskiej pod zaborami śpiewane **katolickie motywy modlitewne** podkreślają przynależność narodową i wpisują się w poetykę **mowy ezopowej**.

Tomasz Sobieraj, pisząc o künsterroman, rozpatrywał funkcję pieśni w kontekście idei romantyzmu oraz **problemu egzystencjalnego**. Badacz wskazał za B. Pociem na intertekstualną funkcję sonaty fortepianowej Beethovena granej przez Wacławę, jako spowiedzi duszy (*Pamiętnik Wacławy*, 1871)¹³⁶.

Szczególną rolę w prozie Orzeszkowej pełnią piosenki ludowe funkcjonujące jako **znak tożsamości kultury białoruskiej**. Dotyczą one głównie **problematyki egzystencjalnej** w *Dziurdziach* (1888). Np. wtedy, gdy wiejskie dziewczyny złośliwie śpiewają Pietrusi piosenkę *Hili, hili, szare husi...* stanowiącą aluzję do samotnie mijających lat Pietrusi po odrzuceniu oświadczyn Stepana Dziurdi. Inną rolę w tym samym utworze odgrywa melodia nucona przez starą chłopkę: ballada *Matka syna z cicha naucza*: „Czemu ty synku żony nie karajesz?” - w tym przypadku piosenka pełni funkcję kompozycyjną stanowi **element akcji** utworu i zapowiada nieszczęście.

W opowiadaniu *Cień* (z tomu *Przędze*, 1903 r.) śpiewana podczas dożynek pieśń *Plon niesiemy, plon!* (C,140-141¹³⁷) pełni różnorodne funkcje: urozmaica opis procesji dożynek poprzez zabieg **stylizacji folklorystycznej**; charakteryzuje główną bohaterkę. Ten element „muzyczności” w **kompozycji utworu** buduje kontrast, akcentując metaforyczne przesłanie

¹³⁴ E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 104-105.

¹³⁵ E. O r z e s z k o w a, *Listy*, t. II, cz. 2, dz. cyt., s. 236.

¹³⁶ B. P o c i e j, *Romantyzm a muzyka. 2. Wędrownka*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 14. Cyt. za: T. S o b i e r a j, *O prozie Mariana Gawalewicza*, dz. cyt., s. 69.

¹³⁷ E. O r z e s z k o w a, *Cień*. Z tomu: *Przędze*, Warszawa 1903, s. 140-141.

utworu. Dwudziestoletni chorowity wiejski parobek Niemko (niemowa) na wiosnę uratował tonącą w rzece Nastkę Harbarównę, w której skrycie od lat się kochał. Po tym wydarzeniu zaczął jeszcze bardziej chorować i zmarł, skulony w nawie kościoła w trakcie procesji dożynek. Ze sceną śmierci kontrastują radosne dźwięki pieśni dożynkowej dobiegające z dala. Nastka zwyciężyła w konkursie wieńców dożynkowych, jest szczęśliwa, zakochana, radośnie śpiewa: *Plon niesiemy, plon!* Skontrastowane muzyką losy Nastki i Niemko oddają melancholijne przesłanie całego tomu *Przędze*, mówiące o **tragizmie ludzkiej egzystencji** – jak to określił Zygmunt Bauman - szczęściu w nieszczęściu.

Piosenka w prozie Elizy Orzeszkowej pełni różnorodne funkcje: mowy ezopowej, służąc wyrażaniu treści patriotycznych; świadczy o tożsamości narodowej i etnicznej bohaterów; wyraża ich problemy egzystencjalne i buduje portret psychologiczny; jest elementem folklorystycznej stylizacji; stanowi oryginalny środek artystycznego wyrazu i celowo użyty element kompozycji utworu.

Katarktyczne właściwości muzyki

Na prekursorską kompozycję *Momentu* Elizy Orzeszkowej zwróciła uwagę Krystyna Jakowska. Istotne *novum* formy tego opowiadania polega symultanicznym ujęciu kilku scen¹³⁸ - na dwadzieścia lat przed Joycem i Dos Passosem, trzydzieści przed Choromańskim - jak wynika z badań nad symultaniem Seweryny Wyślouch¹³⁹.

W opowiadaniu *Moment*¹⁴⁰, śpiew wielkiej artystki zmienił życie mieszkańców biednego polsko-żydowskiego miasteczka. Bohaterowie nie zauważają wschodzącego **księżycy**, który w **XIX-wiecznej sztuce** symbolizował **chorą duszę**. Przyjazd śpiewaczki operowej stał się wydarzeniem w miasteczku.

Jakowska wyjaśniła, że ujęcie symultaniczne scen zawiera przegląd różnych miejsc i sytuacji ludzkich: Mendel, który nie zauważa księżycy, bo jest zajęty interesem i jego żona Ruchla wyklócająca się o rozbity garnek; Chaim i Małka, którzy liczą pieniądze, by oddać dług i nie

¹³⁸ Na symultaniczną kompozycję scen zwróciła uwagę: K. J a k o w s k a, *Nad kompozycją dojrzałej prozy Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Творчество Элизы Ожешко в эстетическом пространстве современности*. Red. S. Musienko i inni, Grodno 2011, s. 25-40.

¹³⁹ O symultanie pisały: S. W y s ł o u c h, *Problematyka symultaniczności w prozie*, Poznań, 1981 oraz K. J a k o w s k a, *Międzywojenna powieść perswazyjna*, Warszawa 1992, s. 139-149.

¹⁴⁰ Opowiadanie ukazało się w „Kurierze Warszawskim” 1889, nr 118-122 i 125-126, wyd. następne opublikowano w zbiorze: *Chwile*, Warszawa 1901r.

stracić chaty; w ogródku siedzi ojciec, skamieniały po stracie syna; sparaliżowana nędzarka leży w swoim łóżku; dziecko wolno idzie przez rynek, schylone pod ciężarem worka kartofli, który niesie na plecach, nie widzi blasku księżyca słynna śpiewaczka w swoim zajeździe. Przeżywa ona nieopisaną radość z powodu przyjazdu ukochanego, gdy wizyta okazuje się snem, zrozpaczona artystka zaczyna śpiewać. Pod wpływem „zgrozy i męki” w tym śpiewie pogodzeni Mendel i Ruchla dostrzegają księżyc, Małka i Chaim przestają się martwić długiem i słuchają śpiewu, wpatrując się w niebo; osierocony ojciec płacze; sparaliżowana kobieta podnosi głowę i widzi krzyż stojący przed kościołem. Spogląda na niego również śpiewaczka. Artystka w tym momencie zmienia śpiew, który staje się „szeroki i wspaniały”. Jakowska zauważyła, że dobitna symetria tej kompozycji naśladuje ideę utworu - cierpienie jest wpisane w ludzką egzystencję, muzyka ma wartość oczyszczającą¹⁴¹, a religia - konsolacyjną. Można w tym miejscu można przywołać myśl K. Jakowskiej, by dookreślić funkcję symultanizmu:

przy niewydolności realizmu – jak się uważa – wyłącznej skuteczności prywatnego doświadczenia, możliwe i estetycznie trafna okazuje się być narracja sięgająca do dawnych tradycji. Symultanizm jest tej techniki najwyrazistszym przejawem. Chodzi o swobodę komponowania tekstu przy podmiocie o wyraźnych rysach autora¹⁴².

Eliza Orzeszkowa zapośredniczyła symultaniczne ujęcie kilku scen zapewne z opery. Autorka w *Ad astra*, powieści poetyckiej stylizowanej na operę, zastosowała tę formę celowo, objaśniając współautorowi dramaturgiczną funkcję takiej prezentacji bohaterów¹⁴³. Sceny symultaniczne są charakterystyczne np. dla XIX-wiecznej włoskiej opery (wywodzą się jeszcze z teatru średniowiecznego; mansjony). Ceniony przez pisarkę Giuseppe Verdi wykorzystywał je, by budować dramatyzm i „kulistą postać czasu”¹⁴⁴ (Na przykład finałowa scena w operze *Rigoletto*, inscenizacji Wiktora Hugo *Król się bawi*, scena śpiewu Rigoletta nad umierającą córką Gildą symultanicznie została zestawiona z wesołą arią księcia). A

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 126-127.

¹⁴² K. J a k o w s k a, *Simultaneity and its Antiwar Function, or How to Write about the Second World War*. W zbiorze: *Between Lvov, New York and Ulysses` Ithaca. Józef Wittlin: Poet, Essayist, Novelist*. Red. A. Frajlich, New York-Toruń 2001, s. 40.

¹⁴³ Por. E. O r z e s z k o w a, *Listy*, t. II, cz. 2, dz. cyt. s. 179-194.

¹⁴⁴ Wybitny kompozytor Bernd Alois Zimmerman nazywał operę „kulista formą czasu”, a z takiej formy wynikała symultaniczna prezentacja scen i wszystkie inne techniki.

ekfrastyczny opis *Aidy*, oglądanej przez Wiktora Hornicza z teatralnego balkonu, znajdujemy w *Braciach* (B, 59).

Kompozycja *Momentu* świadczy o muzyczności utworu. Sekwencja symultanicznych opisów cierpienia kojarzy się ze śpiewem operowym – duetami (Mendel, Ruchla; Małka i Chaim) i partiami solowymi (dziecko, chora nędzarka, śpiewaczka), które w finale utworu w symultanicznych sekwencjach tworzą harmonijną całość.

Bohaterowie *Momentu* doświadczają terapeutycznych właściwości muzyki. Starożytni Grecy dostrzegli wpływ muzyki na sferę emocjonalną i etyczną człowieka. Teorię *ethosu* zapoczątkowali pitagorejczycy, rozwinął ją Damon, kontynuowali Platon, Arystoteles. Etos muzyczny wiązał się ze skalami głosu i harmonią. Platon w dialogu *Timaios* objaśniał: „Harmonia ma ruchy pokrewne obiegom duszy w nas, więc dla człowieka, który rozumnie muzyki używa, wydaje się pożyteczna, nie dla przyjemności bezmyślnej, jak dziś to bywa, ale Muzy dały ją nam na to, żeby pomagała duszę do porządku doprowadzić i zestrzając ją, kiedy jej obieg przestanie być harmonijny”¹⁴⁵.

Muzykoterapii poddawała się sama pisarka, w *Listach* czytamy:

Bywają takie wieczory cichutkie, w które siedzę sobie spokojnie w kąciku, a któraś z dziewcząt na fortepianie gra [...] Lampa w salonie daje światło słabe, cisza w domu i za oknem, S z o p e n c y M e n d e l s [s] o [h] n śpiewa. Wszystko we mnie odpoczywa wtedy: ciało i dusza...¹⁴⁶.

Muzyczność literatury¹⁴⁷

Ad astra (1904 r.)¹⁴⁸ należy do najbardziej muzycznych utworów pisarki. Kompozycja zbliża go do **opery** poprzez zastosowanie **kontrapunktu symultanicznych dwugłosów** dwu narratorów. W opinii Elizy Orzeszkowej gatunek *Ad astra* (esej filozoficzny, epistolarna proza poetycka) ograniczał możliwości dramaturgiczne utworu, dlatego zdynamizowanie akcji muzyczną kompozycją wydawało się celowe.

¹⁴⁵ Platon, *Timaios*, 47D-E. W: Tegoż, *Dialogi*. Oprac. A. Lam. Tłum. W. Witwicki, Warszawa 2006.

¹⁴⁶ List pisarki do T. Garbowskiego z 16 II 1901. W: E. Orzeszkowa, *Listy*, t. II, cz. 2, dz. cyt., s. 225-226.

¹⁴⁷ Por. M. Głowiński, *Literackość muzyki–muzyczność literatury*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 76-81 oraz J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W zbiorze: *Pogranicza...*, dz. cyt., s. 49-64.

¹⁴⁸ Powieść poetycka pisana od 1899 do 1902 r. Pierwodruk zaproponował pisarce hr. Adam Krasiński w „Bibliotece Warszawskiej” 1902, t. 4, z. 1-3; 1903, t. 1, z. 1-3; t. 2, z. 1-3; t. 3, z. 1-2. Przedruk: *Ad astra* w „Gazecie Lwowskiej” 1903, nr 175-292. Wyd. książkowe utworu: Gebethner i Wolff, Warszawa 1904 r.

Rozpisanie rozdziałów na śpiewane kantyleną¹⁴⁹ (lirycznie) **arie solowe**¹⁵⁰ (męską i żeńską) przyszło pisarce na myśl po koncercie wybitnego polskiego pianisty, Józefa Hofmana¹⁵¹. Natomiast muzyczna kompozycja utworu w treści i stylu romantyzmu nawiązują do tradycji **polskiej szkoły operowej**, którą zapoczątkował Stanisław Moniuszko, a kontynuowali: Władysław Żeleński¹⁵² i Ignacy Jan Paderewski¹⁵³. Kompozytorzy podkreślali antyzaborczy, słowianofilski charakter opery, wykorzystywali folklor, podania, obrzędy, pieśni ludowe, akcentując w ten sposób heroiczną walkę o wolność.

Eliza Orzeszkowa знаła założenia artystyczne szkoły, czytała artykuły Antoniego Sygietyńskiego¹⁵⁴ o *Goplanie* Żeleńskiego (inscenizacji *Balladyny* Juliusza Słowackiego), w których krytyk omawiał treść i mistrzowską kompozycję muzyczną. Żeleński w swych operach wzorował się na stylu Moniuszki, inscenizując dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Kraszewskiego (*Konrada Wallenrod*, *Goplana*, *Janek*, *Stara Baśń*).

Pisarka oglądała *Goplanę* podczas pobytu w Warszawie 12 V 1898 r. w znakomitym wykonaniu: dyrygował Cesare Tombini, solistami byli wybitni śpiewacy: Janina Korolewicz-Waydowa i Aleksander Filippi Myszuga¹⁵⁵.

Fabula *Ad astra* nie jest skomplikowana, a zastosowany gatunek literacki powieści epistolarnej służy „analizie osobowości” bohaterów. Pokazane zostaje domowe, prywatne, a nawet intymne życie, wewnętrzny świat emocji i myśli¹⁵⁶ postaci.

Seweryna Zdrojowska prowadzi z Tadeuszem Rodowskim zaciętą polemikę na tematy naukowo-literackie. Korespondencja między kuzynostwem ma charakter światopoglądowy,

¹⁴⁹ Typowym przykładem kantyleny instrumentalnej są nokturny np. Nokturn H op. 62 nr 1 F. Chopina, więc możliwe, że stąd pochodziła inspiracja.

¹⁵⁰ *Listy*, t. II, cz. 2, dz. cyt., s. 193.

¹⁵¹ Korespondencja E. Orzeszkowej do T. Garbowskiego (5 II 1900 r.). W: E. O r z e s z k o w a, *Listy*, dz. cyt., s. 193.

¹⁵² Władysław Ż e l e Ń s k i ur. 6 VII 1836 r. w Grodkowicach k. Krakowa, zm. 23 I 1921 r. w Krakowie – polski kompozytor, pianista, organista, organizator życia muzycznego. Ojciec Stanisława, Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Edwarda. Por. F. S z o p s k i, *Władysław Żeleński*, Warszawa 1928.

¹⁵³ Paderewski pierwszą polską operę nowoczesną pt. *Manru* z 1901 r. skomponował na podstawie *Chaty za wsią* J. I. Kraszewskiego.

¹⁵⁴ Artykuły Sygietyńskiego były publikowane w „Kurierze Warszawskim” w 1898 r. Por. List pisarki do L. Méyeta z 1 II 1898 r. Por. Lz, II, s. 151, 160 i 372-373.

¹⁵⁵ Tamże, s. 373.

¹⁵⁶ O poetyce powieści epistolarnej pisała: R. S ł o d c z y k, *Znaczenie listu w malarstwie XVII i XVIII wieku oraz ówczesnej powieści epistolarnej*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 179.

filozoficzny. Kobieta w wieku balzakowskim, 30-letnia¹⁵⁷, patriotka, religijna altruistka, zakorzeniona w kulturze polskiej erudytką, podejmuje dyskusję z Rodowskim – przyrodnikiem, relatywistą etycznym, agnostykiem i skrajnym scjentyście. Powodem nawiązania korespondencyjnego kontaktu z dalekim krewnym była chęć pomocy podopiecznej Henryce, która – jak czytamy w powieści - ma lat 19, naturę szczerą, ufną, wesołą i niedojrzałą, z wirtuozerią gra na fortepianie. Jej schorowana matka to kobieta uczciwa, ale lekkomyślna i sfrancuziała. Jako 12-letnia dziewczynka Henryka dwa lata pobierała naukę w Krasowcach i Sewerynie „zawdzięcza wszystko, co ma w sobie wyższego”¹⁵⁸. Potem wraz z matką wyjechały do Paryża, gdzie otrzymała znakomite wykształcenie, ale spospoliciała¹⁵⁹. Henryka pozostała pod ogromnym wrażeniem trzydziestoletniego „Zaratustry”, poznanego w trakcie pobytu z chorą matką w Giessbach.

W Tadeuszu wspomnienie młodziutkiej Polki, spotkanej niegdyś w Alpach, wywołało wspomnienie najlepszego okresu w życiu. Podczas wspólnego spaceru pod lodowcami (młodopolski symbol czystej sztuki) przeżył, na wzór Fryderyka Nietzschego, objawienie nowych idei, które od roku stanowiły przedmiot jego pracy naukowej. Rozkochał w sobie młodziutką pianistkę i porzucił. W listach do kuzynki naukowiec opisuje Henrykę jako ideał zmysłowy, budzący jego erotyczne skojarzenia z malarstwem Bouguereau. Uroda dziewczyny konotuje w przemyśleniach Rodowskiego egzemplifikowaną przez kontekst malarstwa walkę Psyche z Erosem, nietzscheańską afirmację życia i cierpienia, dionizyjki żywioł inspirujący twórczość artystyczną.

Gdy naukowa korespondencja Seweryny i Tadeusza zaczyna przeradzać się w obopólną fascynację, Rodowski zaczyna wypytywać w listach o jej wychowankę. Seweryna celowo przemilcza informacje o dziewczynie. W finale utworu, wykształcona, stawiająca sobie najwyższe wymagania pod względem naukowym i etycznym bohaterka, przeżywa konflikt emocjonalny. Jako intelektualistka i kobieta wieloznacznie wyznała: „Jestem niegodna”. Niegodna czego? Kogo? Zdrojowska rezygnuje z uczucia (Seweryna nie spotkała się z Tadeuszem, jak pierwotnie planowała zakończenie pisarka), umyślnie posyłając zakochaną Henrykę do Wiednia, gdzie przebywał Rodowski.

¹⁵⁷ Por. *Listy...*, dz. cyt., s. 185

¹⁵⁸ Charakterystykę Henryki podają za E. Orzeszkową: *Listy...*, dz. cyt., s. 185.

¹⁵⁹ Tamże, s. 190.

Rzeczywiście zepsuty to romans – by zacytować Krystynę Kłosińską¹⁶⁰ – bo romansu nie było, ledwie fascynacja intelektualna. *Ad astra* to **p a r a b o l a**, jak określiła główną ideę utworu sama autorka: „**walka** dwu **sprzecznych organizacji moralnych i umysłowych**, czyli **walka o idee**”¹⁶¹, a nie „» w tęczce i brylanty upowita historia Jasia i Kasi«¹⁶²».

*

„Muzyczność”, a ściślej „operowość” *Ad astra* obmyślała pisarka i konsultowała z współautorem, Garbowskim. **Częstotliwość** korespondencji oddaje **tempo** pieśni. Czytamy w notach dotyczących opracowywania przez współautorkę koncepcji powieści: „Wyborny miał Pan pomysł napisania dwóch jeden po drugim listów; odpowiedziałam również dwoma, bo przyspiesza to **tempo pieśni**, zaczyna drgać gorączką...”¹⁶³».

O muzycznej koncepcji utworu, zbliżającą *Ad astra* do **a r i i o p e r o w e j**, Orzeszkowa pisała Garbowskiemu :

Seweryna, jak widać z dwu ostatnich listów, zaczyna być wzruszoną, Rodowski już osobiście zajmuje więcej niżby chciała, niż nawet jasno sprawę sobie z tego zdaje. W **niecierpliwości tonu**, którą **zapytuje go o Henrykę**, czuć, że jego **wzmianka o niej dotknęła boleśnie** czegoś w niej jeszcze **tajemniczego**, nie dość zrozumiałego. W drugim liście już o Henryce nie wspomina, ale to ją wprawia w niezgodę z sama sobą, musi cierpieć nad swoją niekonsekwencją i – jak dla niej – nad swoim zaczynającym się prawie występkiem. W takim usposobieniu – **milnie na czas jakiś**, przez który **Rodowski pisze sam jeden**. Będzie to miało jeszcze i tę dobrą stronę, że da szersze miejsce do **zarysowania się indywidualności Rodowskiego** Sewerynę na czas jakiś w cień usunąć. Przy tem z **p u n k t u m u z y k a l n o ś c i** utworu **trzy** czy **cztery listy** przez Rodowskiego z kolei napisanych sprawiałoby wrażenie **przerywającej duet a r i i s o l o w e j**¹⁶⁴ [podkreślenie i wyróżnienie moje - MIJ].

Podstawowym środkiem artystycznym oddającym semantykę utworu jest **kontrast** w krajobrazach, poglądach, nastrojach. Rodowskiego nie obchodzi symbolika folklorystyki, podania ludowe, klechdy o „budnikach”, których torturowano smołą, aby przeszli na prawosławie (czytelna, XIX-wieczna metonimia narodowa odnosząca się do Tyzenhausa,

¹⁶⁰ K. K ł o s i ń s k a, *Zepsuty romans. „Dwa bieguny” i „Ad astra” wśród powieści o „wieku nerwowym”*. W zbiorze: *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*. Red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 193.

¹⁶¹ Idea utworu: *Listy*, dz. cyt., s. 218.

¹⁶² Cyt za: *Listy...*, s. 236.

¹⁶³ E. O r z e s z k o w a, *Listy*, dz. cyt, s. 193-194.

¹⁶⁴ Tamże, s. 194.

Reja, Górnickiego, walczących za swą wiarę i ojczyznę¹⁶⁵). Seweryna broni idei etycznych; „Wiary i Dobra”¹⁶⁶, pragnie przekonać go do swoich „gwiazd” (wiary i miłości¹⁶⁷), a nietzscheańską postawę Rodowskiego nazywa słabością siły (Aa, 185). Konfrontacja idei przekłada się na akcję powieści poetyckiej, która toczy się s y m u l t a n i c z n i e, na zasadzie kontrastu: gdy Rodowski przeżywa uniesienie nietzscheanizmem w Alpach, to Seweryna w nadniemeńskiej Puszczy rozmyśla nad heroiczną przeszłością i rolą kultury narodowej.

Preludium do partii solowej Romskiego stanowi wstęp przypominający o tragedii powstania styczniowego. Seweryna Zdrojowska z głębi nadniemeńskiej puszczy wspomina legendę o „N i e z n a n y m R o g u” (Aa, 107-108). Z opowiadania, *Oni. R. 1863*, wiadomo, że „Róg” to alegoria puszczy jako mogiły powstańczej. Romski odpisuje kuzynce, że pamięta tę „rzymską” opowieść i wielokrotnie pozostawał pod jej urokiem, gdy przypominał sobie postać kuzyna (brata Seweryny), poległego powstańca (kontynuacja motywu z *Dwu biegunów* -1898 r.). Dialog kończy cytat z *Muzy* Jana Kochanowskiego - *exegi monumentum* to lejtmotyw całego utworu. Charakterystyczny motyw dla sztuki renesansu wynosi artystę ponad „pospólstwo” żądne władzy i doczesnych bogactw.

Liryczne *finale*¹⁶⁸ rozpoczyna muzyka („Myśl muzyczna zawikłana i mądra”- Aa, 245) grana na fortepianie przez Henrykę. Seweryna w tym samym czasie śpiewa pieśń z ustroni, dokonując symbolicznych zaślubin w scenerii puszczy - słowami Kochanowskiego:

„Ziemi zleciwszy śmiertelne zewłoki,
Ogniu równa przeniknę obłoki” (Aa, 296).

Zdrojowska – grottgerowskie wcielenie narodowo-osobistej żałoby¹⁶⁹ - odnajduje sens zawarty w idei sygnalizowanej w tytule: *per aspera da astra*. Akt twórczy wiezie przez bajronicznie rozumiane cierpienie, które wynagradza nie tylko natchnieniem twórczym, ekstatycznie rozumianym aktem tworzenia dzieła, ale i nieśmiertelną sławą. W liryczne wyznanie *exegi monumentum* nostalgicznie „wplata się” dźwięk dzwonu kościelnego (symbol Matki-Ojczyzny w grobie) od strony uroczyska, znad Mogiły powstańców:

¹⁶⁵ Tamże, s. 218.

¹⁶⁶ *Listy...*, dz. cyt., s. 216.

¹⁶⁷ Tamże, s. 179.

¹⁶⁸ E. O r z e s z k o w a, *Listy*, t. II, cz. 2, dz. cyt. s. 197.

¹⁶⁹ A. M a z u r, *Pod znakiem Saturna...*, dz. cyt., s. 274.

Wdzięczna postać **białej łani**, gęstym zmierzchem owijana, zaciera się, niknie i znika.
Dzwon na Mogiłach rozbrzmiewa coraz powolniej, słabiej, ciszej i - milknie.
Nad uciszoną i ciemną **Puszczą** jaśnieją **gwiazdy** – jej pochodnie i pociechy, jej mocne straże i **nieśmiertelne nadzieje** (Aa, 296-297), [wyróżnienie moje – MIJ].

Czy pisarka interesowała się symboliką imion, że celowo uwzniośliła nimi swoje bohaterki: Henryka - „ta, co niesie wino życia”, kobieta uwodzicielska, pełna majestatu i wdzięku, jak winorośl potrzebuje oparcia, by rozkwitnąć; Seweryna - „niosąca dobrą **gwiazdę**”, ma skłonności do poświęcenia i oddania, nawet za cenę własnego życia, jej atrybutem-totemem zwierzęcym jest **łania**. Symbol białej łani Aneta Mazur interpretuje jako cnotę stoicyzmu. Według Plutarcha przybywała ona do wodza rzymskiego Sertoriusza w najtrudniejszych momentach życia, by szeptać na ucho wolę bogów, konieczność wyrzeczenia w drodze do Wysp Błogosławionych¹⁷⁰. To symbol wieloznaczny - w mistyce biała łania w lesie oznacza duszę w ciele; w legendach – przybysza z Zaświatów, Krainy Opowieści; pojawienie się białej łani zapowiadało głęboką zmianę w życiu tego, kto ją zobaczył¹⁷¹. Totem zwierzęcy, puszcza i rozlegający się nad nią dźwięk dzwonu w *Ad astra* pojawia się jako klamra spajająca kompozycję utworu (w pierwszym i ostatnim rozdziale).

O finałowej kompozycji muzycznej **ustępu** pisała Eliza Orzeszkowa Garbowskiemu:

dla idei [Seweryna] przeciąga go ku swoim gwiazdom, on [Tadeusz] opiera się walczy, następuje czyn: przybycie [Zdrojowskiej] do Szwajcarii na wieść o grożącym mu niebezpieczeństwie [...] i zwycięstwo, które dla niego jest zbawieniem, a czym dla niej? To wyświetli **ustęp** końcowy, w którym **jeden z głosów; męski przybierze sobie głos dziewczyny i wzniesie wraz z drugim** coś na kształt **tryumfalnej Pieśni nad pieśniami**, a w dali od tej śpiewającej i *ad astra* uniesionej pary, w dzikim ustroniu puszczy, gdzie legenda ludowa umieszcza stojący pod ziemią i lasem prastary gród Jadźwingów, Seweryna samotnie **wyśpiewa ostatnią strofę swoją i dwugłosu**, której ostatniem słowem będą: **gwiazdy** mam zamiar każde przemówienie Seweryny kończyć słowem: **gwiazdy**. Wyglądać to będzie na zapożyczone od *Boskiej Komedii* D a n t e` a , lecz mniejsza o to, bo i z takiego konia jak D a n t e, i spaść nie wstyd!¹⁷² [wyróżnienie i wstawienie w nawiasach - MIJ].

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 285.

¹⁷¹ W. K o p a l i ń s k i, [hasło: *Jeleń*], *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 127-128.

¹⁷² E. O r z e s z k o w a, *Listy*, t. II, cz. 2, dz. cyt., s. 180.

**

Jakie elementy świadczą o inspiracji *Ad astra* teatrem muzycznym? Jakie środki stylistyczne zbliżają powieść poetycką do opery, tak wysoko stawianej w XIX-wiecznej hierarchii sztuk?

„Operowość” transponowana w utworze wzmacnia jego dramaturgię. Orzeszkowa, rozpisując listy na partie operowe postępowała jak **librecista**. Rozdziały – listy zostały tak podzielone na partię męską i żeńską, aby tempo wysyłania korespondencji, ich liczba, bądź brak (pauza muzyczna) oddawały emocje bohaterów.

Inspiracja operą określa wymowę metaforyczną powieści poetyckiej. W tytule utworu pojawia się pierwsze słowo – klucz: *Dwugłos*. **Miłosny dwugłos** w teatrze zawsze wiąże się z **problemem tożsamości**. Wynika to z formy muzycznej i semantyki tekstu - śpiewacy muszą zachować tę samą linię melodyczną – dążąc do porozumienia pozornie rezygnują ze swoich racji. Z fabuły powieści poetyckiej wynika, że to Seweryna uratowała Rodowskiego przed aktem desperacji, odkrywając przed nim miłość Henryki-Beatrycze oraz wzniosłe idee. Tytuł sygnalizuje główny konflikt i pytanie o rolę artysty i sztuki, jednostki wybitnej w historii.

W kompozycji rozdziałów widać dbałość o podstawową **kategorię estetyczną teatru muzycznego** jaką jest *varietas*, czyli różnorodność scenicznego przekazu. Partie Zdrojowskiej i Rodowskiego skomponowała pisarka na zasadzie opozycji **unisono-ansambl**, urozmaicając partiami recytatywów i melorecytacji poezji. Szukanie światopoglądowego porozumienia między postaciami to rozdziały: I-XIV oraz XIX-XVII (muzyczne *unisono-konwersacja*). Prezentowanie gamy stanów emocjonalnych bohaterów następuje w symultanicznych scenach: występują oni sami i zamknięci w sobie – Seweryna w scenerii puszczy i dworku w Krasowcach, a Tadeusz w Alpach. Osłabienie więzi emocjonalnych bohaterów (ansambl-dialog) to rozdział XVIII (zapowiadający zerwanie przez Tadeusza więzi, wyrażone słowami: „Ostatni raz”) i krótkie trzy listy naśladujące dialog: XXXI-XXXIII. Tadeusz jako przedstawiciel elity *fin de siècle`u* reprezentuje wg kategorii estetycznych „operę werystyczną” *exemplum* odmienności; tzw. „egzotyzm społeczny” charakterystyczny dla cyganerii artystycznych¹⁷³. Następujące po sobie listy Rodowskiego (rozd.: XV-XVIII oraz XXXII-XXXIV) stanowią partię solową na głos męski i w operze

¹⁷³ O XIX-wiecznej „operze werystycznej” pisała: E. Nowicka, *La Tosca i Tosca. Dramat Sardou i opera Pucciniego w polu refleksji nad XIX-wiecznym teatrem*. W zbiorze: *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*. Red. R. D. Golianek, P. Urbański, Toruń 2010, s. 63-80.

często zapowiadają rozstanie kochanków. Nietypowo dla konwencji wątku miłosnego w operze porozumienie bohaterów osiąga swój szczyt nie w unisonie konwersujących, ale w uniesieniu miłosnym Henryki i Tadeusza. Postać Henryki to typowa figura klasycznej topiki erotycznej teatru muzycznego, wykorzystywanej w dziełach poświęconych istocie sztuki (**figura muzy-kochanki** artysty).

Nie ma teatru muzycznego bez **solistów** - jak to określiła pisarka - głosów wybitnych. Nie wiemy, w jakiej skali miałyby śpiewać kobiety, natomiast głos Rodowskiego w arii finałowej pisarka określiła jako falset (głos dziewiczy). Ariami solowymi Seweryny są listy-rozdziały: *W ciemności* (XXIX) oraz *Na zamczysku* (XXXV). Zrównanie postaci literackich z odtwórcami ról męskiej i żeńskiej w teatrze muzycznym oraz tekstu i arii śpiewanych przez wybitnych artystów konotuje skojarzenie z odbiorem spektaklu i publicznością teatralną, która w mistrzostwie śpiewu, gestu, mimiki aktorów docenia przede wszystkim wiarygodną kreację sceniczną.

W *Ad astra* widać teatralizację zarówno w scenerii (pierwszy opis puszczy to jakby transkrypcja barwnej, symbolicznej dekoracji), jak i w **umuzycznionej teatralizacji postaci tytułowej** (np. w rozdz. I - Seweryna w symbolicznej czarnej sukni, niczym diwa operowa w teatralnym geście składa ręce jak do modlitwy i wypowiada pierwszą kwestię).

Obecna jest w utworze tak charakterystyczna dla sztuki operowej **muzyczna teoria afektów**¹⁷⁴. Bohaterowie doświadczają katarctycznych właściwości sztuki. Poetycki **opis techniki gry na fortepianie** wzbudza w słuchaczach afekty (płaczliwy żal, cierpienie, smutek, wzruszenie, podziw, oczyszczenie z negatywnych emocji itp.). Mistrzowsko grany przez Henrykę nokturn do głębi wzrusza Sewerynę, pozwala opłakać utratę brata Adama, który zginął w powstaniu. Ten sam nastrojowy utwór Szopena - muzyka „wypływająca spod natchnionych dłoni artystki” (Aa,279) - umożliwia niedoszłemu samobójcy odkrycie ocalającej idei. Rodowski pokonał melancholię, tak charakterystyczną dla artystycznych elit *fin de siècle`u*. Przez sztukę bohater doświadczył dionizyjskiego szczęścia z „ducha muzyki”. W intencji pisarki odrodziła go miłość. Pokochał Henrykę-artystkę, patriotkę, której światopogląd ukształtowała Seweryna w Krasowcach¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Por. J. M i a n o w s k i, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004, s. 336-378; S. P a c z k o w s k i, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 118-119.

¹⁷⁵ Taką motywację przemiany światopoglądowej Tadeusza pod wpływem miłości do Henryki-artystki podała Eliza Orzeszkowa: *Listy*, II, cz.2, dz. cyt., s. 197. Wątek wydania za mąż Henryki jest jednym z licznych autobiograficznych wątków w *Ad astra*. E. Orzeszkowa prowadziła działalność oświatową w grodzieńskim

Sceneria operowa przedstawiona jest **symbolicznie** (*W puszczy; Nad Lsną, Na lodowcach, Na zamczysku*). Możliwe, że Eliza Orzeszkowa pisała *Ad astra* na wzór *Goplany*. **Muzyka** I aktu opery Władysława Żeleńskiego rozpoczyna się niezwykle nastrojowo, ciekawą instrumentalizacją, współbrzmieniem dużego składu orkiestry symfonicznej połączonego z chórem. We wstępie dominują charakterystyczne instrumenty: harfa, róg (obój), skrzypce. Taka instrumentalizacja dała olbrzymi efekt kolorystyczny, co pozwoliło Żeleńskiemu na zobrazowanie tajemniczości, sielankowości i innych nastrojów wynikających z libretta. Analogicznie we wstępie powieści poetyckiej Orzeszkowa opisuje symboliczną scenerię puszczy, wprowadzając dominantę dźwięku instrumentu muzycznego - trzykrotnie rozbrzmiewającego dzwonu (symbol Matki-Ojczyzny w grobie), jego echo cichnie, przechodzi w szum drzew i muzykę (zapewne Szopena) graną przez Henrykę. Przeciwwagę dla wyszukanej stylizacji na dzieło sztuki operowej stanowią śpiewane prostym językiem pieśni ludowe, religijne, patriotyczne będące symbolami tradycji, swojskości, osobistego cierpienia.

Pisarka zachowała także konstytutywną **cechę dramaturgiczną libretta**, czyli **kontrast rozumu i namiętności** (w opozycjach: dobro-zło, żałobna melancholia – twórcza egzaltacja, wielkoduszność – egotyzm, poświęcenie - miłość spełniona). Podkreślony został psychologizm postaci i weryzm rodzimej przyrody i kultury.

„Operowość” *Ad astra* zawiera się także w podjętej tematyce typowej dla dzieł muzycznych (katarktycznej roli sztuki, temat sztuki i artysty, problem uniwersalności egzystencjalnych doświadczeń bohaterów) oraz nawiązań do polskiej szkoły operowej (słowiańskie legendy, pytanie o miejsce jednostki w historii, temat heroicznego dążenia do wolności).

Czy był to eksperyment udany? Na pewno wywołał ogromne zainteresowanie środowiska naukowo – literackiego, skoro natychmiast sprzedano cały nakład i zaraz, pomimo rewolucji 1905 r., ukazało się drugie wydanie. *Ad astra*, w relacji Elizy Orzeszkowej, wzbudziło podziw Józefa Kallenbacha. Powieść poetycka powstawała z wielkim pietyzmem. Autorka konsultowała całość z muzykologiem, Janem Karłowiczem i krytykiem literackim, muzycznym - Władysławem Bogusławskim¹⁷⁶.

dworku i niejednokrotnie swatała i wydawała pensjonariuszki za męża, a nawet urządziła przyjęcia weselne w swoim domu.

¹⁷⁶ Władysław B o g u s ł a w s k i (ur. 9 II 1839 r., zm. 18 III 1909 r.) polski krytyk literacki i muzyczny, teatralny, nowelista, tłumacz i reżyser, syn Stanisława, wnuk Wojciecha Bogusławskiego.

Nieporozumieniem jest to, co można przeczytać w nocie wprowadzającej do współczesnego wydania *Ad astra* (Kraków, 2003), że Tadeusz Garbowski w roku prasowego wydania utworu (1902 r.) miał skończony projekt, a Orzeszkowa dokonała drobnych zmian. Korespondencja potwierdza, że utwór powstawał z wielkim trudem, z etapami zniechęcenia u obu autorów, a dzięki talentowi i wytrwałości pisarki w ogóle został ukończony. Garbowski w 1899 r. (!) miał zaledwie szkic fabuły „dwugłosu” jako banalnego romansu i materiały na rozprawę naukowo-filozoficzną¹⁷⁷, natomiast artystyczno-erudycyjną całość opracowała Eliza Orzeszkowa.

Ad astra najdobitniej dowiodła wpływu modernizmu na prozę pozytywistki, napisała Maria Żmigrodzka¹⁷⁸. I rzeczywiście, zaproponowany przez Garbowskiego eksperyment usytuował pozytywistkę wśród autorów dzieł modernizmu.

Epistolarny *Dwugłos* to parabola sporu filozoficznego (pozytywizm–negatywność¹⁷⁹), utwór modernistyczny o przemyślanej kompozycji muzycznej, rozbudowanych kontekstach plastycznych, literackich, filozoficznych. Orzeszkowa zabrała głos w dyskusji nad rolą artysty i sztuki narodowej wobec popularności wśród elit artystycznych nowych teorii estetycznych. Powieść poetycka była nie tylko reakcją na modernizm, jak pisała Żmigrodzka, ale również stanowiła ciekawy przykład inspiracji polską szkołą operową, jej artyzmem i przede wszystkim narodowym charakterem.

¹⁷⁷ Szczegółowy proces twórczy, ograniczenia warsztatu pisarskiego, opis wzajemnych napięć emocjonalnych między współautorami w związku z powstawaniem *Ad astra* szczegółowo pokazuje korespondencja Orzeszkowej do Garbowskiego (od 1899–1910 r.). W: E. O r z e s z k o w a, *Listy*, II, cz. 2, dz. cyt., s. 151-266 i 328-335.

¹⁷⁸ M. Ż m i g r o d z k a, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, *Młoda Polska*. Red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 78-79.

¹⁷⁹ Por. M. J a n u s z k i e w i c z, *Między pozytywizmem a ... „negatywizmem”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, *Czytanie pozytywizmu*, Poznań 2000, s. 160.

PLASTYCZNE INSPIRACJE

1. Starożytny Rzym i XIX-wieczny akademizm

Na początku lat 80-tych XIX stulecia Eliza Orzeszkowa postanowiła napisać cykl utworów na tle antycznym¹⁸⁰.

Zastanawia sposób, w jaki pisarka odtworzyła świat starożytny, bo nigdy nie odbyła podróży do Wiecznego Miasta, choć bardzo tego pragnęła. Jak autorka *Meira...* dokonała beletrystycznej rekonstrukcji starożytnego Rzymu; „swobodnej wariacji” (*Bildgedichte*), jak określił ten typ relacji obraz-tekst Ginsberg Kranz, czy też swoistej archeologicznej hypotypozy¹⁸¹, w wyniku której powstały „żywe sceny” o tematyce antycznej, by odwołać się do rozwiązań typologicznych Adama Dziadka¹⁸².

Ważnym problemem staje się w tym miejscu zagadnienie roli, jaką pełnią intertekstualne nawiązania w prozie „antycznej” Elizy Orzeszkowej. Można je określić, odnosząc się do klasyfikacji funkcji intertekstualności, jakie zaproponowała Seweryna

¹⁸⁰ Mowa tu o takich utworach historycznych pisarki jak: 1) na tle rzymskim: *Obrazki antyczne (Via Apia [część Ardeliona]* z 1882 r., „Kłosa” 1888 r.; *Tytus Kwinkcjusz Flaminius*, „Kłosa” 1889 r.; *Gdzie szczęście?*, „Dla głodnych!” 1890 r.; *Ardelion* (1882/1883) wyd. „Pamiętnik Literacki” 1952. 2) tematyka grecko-rzymska: *Utwory dramatyczne (Kassandra*, „Prawda” 1886; *Święty bicz* (1888), „Meander” 1951, nr8/9; *Westalka*, Warszawa, 1891 r.); *Czciciel potęgi* (1888/89), „Przegląd Tygodniowy” 1889; *Stare obrazki* wyd. zbiorowe 1888 (*Turia*, „Nowa Reforma” 1882; *Hasło*, „Kurier Codzienny” 1884; *Asylum [Edykt Imperatora]*, „Kurier Codzienny” 1885 i 1886; *Legenda*, „Dla pogorzalców” 1885, s. 31; *Nieśmiertelny*, „Kurier Codzienny” 1883; *Myszy morskie. Obrazek rzymski*, „Przegląd Literacki dod. do Kraju” 1888; *Perła szczęścia [Baśń grecka]*, „Życie Ilustrowane” 1887; *Z greckich podań*, „Kłosa” 1887; *W grobie etruskim [Tytus Kwinkcjusz Flaminius]*, „Kalendarz Praktyczny Ilustrowany” 1891; *Mago Wielki. Nowela*, „Ogniwa”, Warszawa 1904; *Mirtala. Powieść* (1883), „Kłosa” 1886. 3) okres grecko-perski obejmują utwory: *Czciciel potęgi; Magon; Święty bicz*. Daty powstania utworów i pierwodruków opracowałam na podstawie: H. G a c o w a, *Eliza Orzeszkowa*, BLP Nowy Korbut, Wrocław 1999, z wyjątkiem błędnie opisanego w Nowym Korbutcie *Ardeliona*, którego pisanie autorka rozpoczęła latem 1882 r. Por. I. W i ś n i e w s k a, *Projekty niedokończone*. W zbiorze: *Творчество Элизы Ожешко...*, dz. cyt., s. 73-91.

¹⁸¹ Pojęcie hypotypozy przyjmuję za propozycją wg typologii relacji tekst-obraz: A. D z i a d e k, *Relacja tekst- obraz. Próba charakterystyki typologicznej. Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*. Red. B. T o k a r z, Katowice 2002, s. 136-151. Przedruk tegoż, 2011.

¹⁸² Por. A. D z i a d e k, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 11.

Wysłouch¹⁸³, pytając czy relacja tekst-obraz ma charakter polemicznej interpretacji malarzkiego pierwowzoru, wirtuozowskiego popisu, podejmuje temat roli sztuki klasycznej oraz jej miejsca w kulturze, albo stanowi pretekst do manifestowania postawy obywatelskiej, światopoglądowej, filozoficznej autorki.

Antyczny zwrot pisarki współczesności

Czas akcji (jak ustaliła Obsulewicz¹⁸⁴) utworów obejmuje okres od prehistorii do panowania cesarów rzymskich z dynastii Flawiuszów. Prehistoria Rzymu (r. 1184 p.n.e.) ukazana została przez temat tułaczki Eneasza i Trojańczyków w utworze *Z greckich podań*. Utwór zatytułowany *Legenda* to okres rządów drugiego króla rzymskiego, Numy Pompiliusza, przypadające na lata 715-672 p.n.e. Podbój Macedonii przez Rzymian w II poł. II w. p.n.e. stanowi tło historyczne obrazka pt. *Tytus Kwinkcjusz Flaminius [W grobie etruskim]*. Czas akcji utworów *Gdzie szczęście?*, *Turia* przypada na rządy Oktawiana Augusta (27 w. p.n.e.- 14 w. n.e.), czyli początków cesarów rzymskich z dynastii julijsko-klaudyjskiej. Za panowania Nerona toczy się akcja *Nieśmiertelnego* (66 r. n.e.). Rządy Wespazjana (lata 69-79 n.e.) i jego synów: Tytusa (79- 81 n.e.) i Domicjana (81-96 n.e.) z dynastii Flawiuszów poruszają utwory: *Mirtala*, *Ardelion*, *Via Appia* [wyjątek z powieści *Ardelion*], *Azylum* i dwa dramaty *Kassandra*, *Westalka*.

Na początku lat 80-tych XIX stulecia, ze względów programowych, beletrystyka o tej tematyce jeszcze nie znajdowała się w polu zainteresowania polskich pisarzy¹⁸⁵. Ale zwrot Orzeszkowej ku starożytności nie był tylko literackim epizodem. Zwłaszcza tradycja grecko-rzymska wywarła wpływ zarówno na biografię pisarki, jak i na jej późniejszą twórczość¹⁸⁶.

¹⁸³ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 93.

¹⁸⁴ B. Obsulewicz – Niewińska, *Rzymscy...*, dz. cyt., s. 441-442.

¹⁸⁵ O starożytności, głównie greckiej, wówczas pisali: Aleksander Świętochowski *Helvia* (1879 r.), *Antea* (1879 r.), *Aspazja* (1885 r.), *Wesele satyra* (1889 r.); Adam Asnyk *Julian Apostata* (1864), *Ociemniały Tamyris* (1877), *Lykfron do fatum* (1879); Felicjan Faleński *Althea* (1875); Józef Ignacy Kraszewski *Capreä i Roma* (1859 r.); *Rzym za Nerona* (1866 r.); Maria Konopnicka *Z przeszłości (Hypatia)* -1880 r., znacznie później Bolesław Prus *Faraon* (1895 r.) i Henryk Sienkiewicz *Quo vadis* (1896 r.).

¹⁸⁶ Szerzej o wpływie tradycji grecko-rzymskiej na biografię i twórczość Orzeszkowej pisała E. Ihtowicz, też: *Orzeszkowa wśród Greków i Rzymian*. W zbiorze: *Literatura i czasopiśmiennictwo polskie 1864-1918 wobec tradycji antycznej*. Red. A. Z. Makowiecki, Warszawa 2000, s. 81-99.

W zaborze rosyjskim antyk wówczas budził nieprzyjemne skojarzenia, bo po powstaniu styczniowym w szkołach wprowadzono tzw. terror klasyczny, czyli dodatkowe lekcje łaciny i kultury klasycznej zamiast języka polskiego¹⁸⁷. Pierwsze niepochlebne recenzje¹⁸⁸, krytykujące pisarkę współczesną za niepotrzebny zwrot ku historyzmowi, również nie zachęcały autorki *Meira*... do pracy nad starożytnością. Pomimo „fatalnego niepowodzenia”¹⁸⁹ jakie poniósł obrazek zatytułowany *Turia*, który rozpoczął cykl utworów na tle starożytnym, Orzeszkowa miała osobistą satysfakcję z pionierstwa podejmowanego temat na pozytywistycznym parnacie¹⁹⁰. O dostrzeżonych analogiach między historią Cesarstwa Rzymskiego a współczesnością pisała Janowi Karłowiczowi: „Ale naprzód w przeszłości tej widzę mnóstwo podobieństw ze społeczeństwem, wiele jej przyczyn i źródeł, niemało rzeczy dobrych i pięknych, z których zrabowano ludzkość po drodze do współczesności”¹⁹¹.

Owo „zrabowanie” dotyczyło poglądu pisarki na pierwsze wieki chrześcijaństwa, ukształtowanego na podstawie dzieł Ernesta Renana¹⁹², Józefa Cohena¹⁹³ *Les Pharyseins* i Henryka Graetza¹⁹⁴ *Geschichte des Judentums?* i podyktowanych nieprzychylnym przyjęciem *Hypatii* Marii Konopnickiej. Orzeszkowa zwracała uwagę na fakty „filiacji etyki chrześcijańskiej ze stoicyzmu grecko rzymskiego”¹⁹⁵ oraz „prawne pochodzenie chrześcijaństwa od faryzeizmu, z którego P a w e ł wziął organizację [...] gmin

¹⁸⁷ Por. B. O b s u l e w i c z – N i e w i ń s k a, dz. cyt., s. 55.

¹⁸⁸ Np. opinia Piotra C h m i e l o w s k i e g o, który odmówił drukowania *Turii* w „Ateneum”, czy recenzja Adama A s n y k a dotycząca *Turii*. Orzeszkowa spodziewała się takiej oceny, bo Asnyk pisał jej, że „Erbsa powieści sympatii jego nie budzą”. E. Orzeszkowa, *Listy*, II, cz.1, dz. cyt., s. 30 i 34.

¹⁸⁹ Z listu Elizy O r z e s z k o w e j do Jana K a r ł o w i c z a z dn. 29 II 1883 r. – Rkps. 707, AEO IBL PAN; Eliza O r z e s z k o w a, *Listy*, t. II, cz. 2, s. 36-37.

¹⁹⁰ Obszernie o recepcji dzieł „antycznych”, ich genezie i problematyce, erudycji E. Orzeszkowej pisała B. O b s u l e w i c z – N i e w i ń s k a, dz. cyt.

¹⁹¹ Tamże, s. 37.

¹⁹² O lekturze kilku tomów Renana wspomina Orzeszkowa Janowi Karłowiczowi w liście z dn. 28 XII 1882 r. W: Eliza Orzeszkowa, *Listy*, dz. cyt., s. 29.

¹⁹³ Książkę tę zamówiła Orzeszkowa w roku 1877. List E. Orzeszkowej do wydawców Gebethnera i Wolffa, list z dn., 10 XI 1877 r. W: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*. Oprac. E. Jankowski, t. I, Warszawa 1959, s. 90. Będą stosowane skróty: Lz - tytuł - *Listy zebrane*, cyfrą rzymską nr tomu i nr strony.

¹⁹⁴ Książka zamówiona u Gebethnera i Wolffa przez pisarkę w roku 1971, Lz, I, s. 78.

¹⁹⁵ List Elizy O r z e s z k o w e j do Jana K a r ł o w i c z a z dn. 28 XII 1882 r. W: E. O r z e s z k o w a, *Listy*, dz. cyt., s. 29-30.

chrześcijańskich”¹⁹⁶. Fakt pominięcia tematyki chrześcijaństwa w utworach historycznych, tłumaczyła pisarka Karłowiczowi tym, że: „Przychodzi [jej] czasem na myśl, że zwycięstwo chrześcijaństwa było zwycięstwem niewolniczego i mistycznego Wschodu nad wolnym i trzeźwym Zachodem”¹⁹⁷.

W opinii Augustyna Eckmanna była filologiem klasycznym, w etymologicznym znaczeniu tego słowa¹⁹⁸. Imponująco prezentują się napisane ołówkiem bruliony rękopisów Elizy Orzeszkowej z lat 1881-1883; ślady lektur klasyków grecko-rzymskich i XIX-wiecznych opracowań historycznych¹⁹⁹.

Wielu badaczy wskazywało na różnorodne powody zainteresowania pisarki antykem. Przede wszystkim było to poszukiwanie nowego tematu (Aureli Drogoszewski²⁰⁰), podkreślenie ciągłości kultury i polemiczna postawa pisarki wobec wpływu chrześcijaństwa (Maria Żmigrodzka²⁰¹), zainteresowanie judaikami i światem antycznym (Tadeusz Sinko²⁰²), historiozoficzna ocena sytuacji narodu i szukanie koncepcji walki z tyranią (Edmund Jankowski²⁰³, Jan Detko²⁰⁴), perspektywa etyki stoicyzmu jako sztuki życia, apoteozy indywidualnego heroizmu (Beata Obsulewicz-Niewińska²⁰⁵).

¹⁹⁶ Tamże, s. 30.

¹⁹⁷ Tamże, *Listy*, dz. cyt., s. 30.

¹⁹⁸ Augustyn Eckmann w recenzji *Rzymskich bohaterów Elizy Orzeszkowej* autorstwa Beaty Obsulewicz-Niewińskiej określił istotę kompetencji pisarki w zakresie literatury i historii klasycznej: „Czy Orzeszkowa była filologiem klasycznym? Gdyby ściśle trzymać się terminologii – nie. Ale wnikając w sens etymologiczny tego określenia, z pewnością tak”.

¹⁹⁹ Rękopisy: 242, 243, 245, 248, 257, 261, 285 w zbiorach AEO IBL PAN. Obszernie o ogromnej erudycji Elizy Orzeszkowej pisała: B. Obsulewicz-Niewińska, *Rekonstrukcja warsztatu. W: Rzymscy bohaterowie Elizy Orzeszkowej*, dz. cyt., s. 69 - 92.

²⁰⁰ A. Drogoszewski, *Eliza Orzeszkowa 1841-1910*, Warszawa 1933, s. 83-87.

²⁰¹ M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa*. W zbiorze: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, t. II, Warszawa 1966, s. 36-38.

²⁰² T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s.231-241.

²⁰³ E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 246-256.

²⁰⁴ J. Detko, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971, s. 237.

²⁰⁵ B. Obsulewicz-Niewińska, *Rzymscy...*, dz. cyt., s. 68.

Akademizm

Oczywistym jest, że Eliza Orzeszkowa musiała nie tylko sporo wiedzieć o świecie starożytnym, ale go zobaczyć i tak przetworzyć dostępną w II poł. XIX wieku ikonografię, by intertekstualne relacje między obrazem a słowem najpełniej oddały sens utworu. Już pobieżna analiza ikonografii, z której korzystała pisarka, odkrywa rzecz niesamowitą. Punktem wyjścia do pisania antycznych obrazków był właśnie obraz i twórcza transpozycja pierwowzoru.

W omawianej prozie problem badawczy stanowi określenie relacji intertekstualnych (werbalizacja świata przedstawionego) i funkcji nawiązań metatekstualnych (twórcy i ich dzieła), także opis dzieła, stylizacja i powstawanie językowych ekwiwalentów (np. stylu klasycznego), zastanawia również, czy autorka zastosowała chwyt ekfrazy. A może dialog tekstów nie był założeniem pisarskim i funkcjonują one na prawach cytatu.

Źródeł ikonograficznych, z których korzystała Orzeszkowa, można wskazać kilka – przede wszystkim bogato ilustrowane książki Jakoba von Falkego²⁰⁶ *Hellas und Rom* oraz historia Rzymu Victora Duruya²⁰⁷. Ilustracje w książkach Duruya i Falkego to głównie pastisze znanych akademików na tematy antyczne (np. reprodukcja H. Siemiradzkiego *Pochodni Nerona* oraz m.in. dzieł Anselma Feuerbacha, Gustave`a Boulanger), rekonstrukcje zabytków i architektury grecko-rzymskiej, pejzaże i scenki rodzajowe, studia przedmiotów codziennego użytku, wszystko opatrzone historycznym komentarzem o życiu codziennym i publicznym, kulturze starożytnych Greków i Rzymian.

Eliza Orzeszkowa korzystała z ważnych prac niemieckich historyków: Ludwiga Friedländera²⁰⁸, Ernesta Guhla i Wilhelma Konera²⁰⁹. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy

²⁰⁶ J. von F a l k e, *Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des classischen Alterthums* wyd. w Stuttgarcie w 1878 r. Orzeszkowa zamówiła książkę Falkego w 1881 r. - wskazuje na to korespondencja z Księgarni Krajowej i Zagranicznej J. J. Okońskiego z dn. 17 IX i 10 X 1881 r. Pisała o tym: B. O b s u l e - w i c z - N i e w i ń s k a, *Rzymscy bohaterowie...*, dz. cyt., s. 80.

²⁰⁷ V. D u r u y, *Historie des Romains depuis les temps plus reculés jusu`a l'invasion des barbares. Edition enrichie de 2500 graveurs dessinées d'après l'antique et de 100 cartes ou plans.(Il9 mars 1878)* wyd. w Paryżu w latach 1879 -1885. Por. E. O r z e s z k o w a, *Listy zebrane*. Oprac. E. Jankowski, t. III, Warszawa 1960, s. 72.

²⁰⁸ L. F r i e d l ä n d e r, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, wyd. Leipzig 1862-1871.

²⁰⁹ E. G u h l, W. K o n e r, *Das Leben der Griechen und Römer nach antiken Bildmerken dargestellt*, wyd. w Berlinie w 1860-64.

beletrystyka np. powieści J. I. Kraszewskiego, powieść Ernesta Eksteina *Klaudiusze*²¹⁰, Edwarda Bulwera-Lyttona²¹¹ *Ostatnie dni Pompei*, czy Georga Ebersa *Uarda* lub Tomasza Teodora Jeża *L'Egypte*²¹² wpłynęły na proces twórczy.

Prenumerata ilustrowanej prasy krajowej i zagranicznej również stanowiła dla pisarki cenne źródło wiedzy. Nawet dziś, przeglądając zawarte tam ilustracje z końca lat 70-tych nietrudno spotkać motywy plastyczne o tematyce antycznej, bądź informacje o trwających pracach archeologicznych na Forum Romanum czy wystawach malarstwa akademickiego. Uznanie pisarki dla akademizmu potwierdza korespondencja Orzeszkowej np. z Henrykiem Siemiradzkim²¹³, dowodząc, że sztuka była tą płaszczyzną, na której artyści znakomicie się rozumieli.

Maria Poprzęcka, analizując zjawisko akademizmu zauważyła, że odwoływanie się twórców do klasyki grecko-rzymskiej oraz samo malarstwo inspirowane tematami mitologicznymi, które miało być jak „niema poezja”, znamionowały w opinii francuskich teoretyków XVII-wiecznego akademizmu „wielki styl”. Tematy te były znane, ale nie popularne, a podejmujący je artysta zyskiwał świadectwo „uczonego malarza”. Poprzęcka udowadnia, że w pastiszach powstających w II poł. XIX wieku „antyk mógł być już tylko źródłem inspiracji dalekiej i subiektywnej albo przedmiotem rekonstrukcji”²¹⁴, [podkr. moje MIJ]. Metodą uczenia warsztatu młodego adepta sztuki było **kopiowanie** (od sztychu po staranne wykończenie) dzieł wielkich mistrzów. Akademia, propagując ten sposób nauczania mówiła o „wykradaniu geniuszowi jego sekretu” i wysuwała porównania literackie, że najlepiej poznaje się autora tłumacząc go²¹⁵.

Czy pisarska wierność Orzeszkowej pierwowzorom estetyczno-historycznym znalazła swą realizację w subiektywnym naśladownictwie stylu, kompozycji, czy metody akademików? Tak! Niezbędnym warunkiem tego, by czytelnik mógł poznać „Rzym

²¹⁰ Ukazanie się *Klaudiuszów* w „Kłosach” w 1882 r. zbiegło się z pisaniem *Ardeliona*. Obie powieści zawierają podobne motywy: prześladowanie Żydów w Rzymie, miłość cezara Domicjana do cnotliwej opozycjonistki, portret Domicjana, konflikt cezara i opozycji, postacie Juwenalisa i Stacjusza. Czytelne analogie między książkami powstałymi w tym samym czasie Obsulewicz (*Rzymscy...*, dz. cyt., s. 90) określiła jako niewygodne dla pisarki, a Jankowski dodaje do tego ogromną popularność (16. wydań w Niemczech), jaką zyskała powieść Eksteina. Por. Lz, I, s. 328.

²¹¹ List E. Orzeszkowej do Józefa Sikorskiego z dn. 26 VII 1867; Lz, I, s. 17.

²¹² List E. Orzeszkowej do Tomasza Teodora Jeża z dn. 17 V 1881 r.; Lz, V, s. 125.

²¹³ List Henryka Siemiradzkiego do Elizy Orzeszkowej z dn. 14 XI 1884 r., AEO IBL PAN.

²¹⁴ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 165-166 i 170.

²¹⁵ Tamże, s. 2-74.

w pierwszym wieku ery naszej tak, jak gdyby w nim parę miesięcy pomieszkał”²¹⁶ jest kopiowanie - „główne rysy muszą być k o p i o w a n e z natury, z natury w i d z i a n e j”²¹⁷ – stwierdziła pisarka po ukończeniu *Mirtali*.

Jak Orzeszkowa Rzym zbudowała?

*Ardelion*²¹⁸ (powieść niedokończona²¹⁹) pisany przez Elizę Orzeszkową w latach 1882–1883 miał rozpocząć cykl utworów o tematyce antycznej. Tytuł pisarka zaczerpnęła z mimu literackiego, farsy przedstawiającej realistyczne scenki z życia, przeplatane lekką piosenką i tańcem, popularne w I w. p.n.e.

Powieść właśnie ze względu na swój roboczy charakter daje możliwość prześledzenia intertekstualnych nawiązań do ikonografii antyku. W opublikowanych przez Jankowskiego a uzupełnionych przez Detkę i Obsulewicz rękopisach zachowały się tytuły rozdziałów, których większość pisarka zaczerpnęła wprost z inskrypcji pod rycinami z XIX-wiecznych ksiązek Falkego²²⁰ i Duruya²²¹: [*Rzym za Domicjana*] (D,73; F,278–279; F, 220-221),

²¹⁶ List E. Orzeszkowej do J. Karłowicza z dn. 23 VIII 1882 r. W: E. Orzeszkowa, *Listy*, dz. cyt., s. 25.

²¹⁷ List pisarki do J. Karłowicza z dn. 23 V 1883 r. Tamże, s. 42.

²¹⁸ Rkps. nr 13 AEO IBL PAN, przepisany przez przyjaciółkę i sekretarkę pisarki, Marię Siemaszkównę, ukazał się drukiem w opracowaniu Edmunda Jankowskiego w „Pamiętniku Literackim” 1951, s. 312-365; przedruk: E. Orzeszkowa, *Ardelion*. W: *Pisma zebrane*, t. LII (*Drobiazgi*, t. II). Red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1952, s.159-226. Wszystkie cytaty z tego wydania. Opracowanie rękopisu *Ardeliona* zostało uzupełnione przez Jana Detkę - O „*Ardelionie*” Elizy Orzeszkowej (*Uwagi nad rękopisem*), „Przegląd Humanistyczny” 1964, z. 2. Przedruk: J. Detko, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971, s. 229–244.

²¹⁹ Wg Iwony Wiśniewskiej (autorki najnowszego *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej (1841-1910)*, 900-stronicowej rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem Grażyny Ireny Borkowskiej, IBL PAN, Warszawa 2008) na fakt odłożenia powieści na półkę nie złożyły się ani przyczyny artystyczne, ani ideowe, lecz splot niekorzystnych okoliczności: trud przetwarzania materiału historycznego na fabularną opowieść np. pisarka trzykrotnie niszczyła fragmenty rękopisu *Via Apia*, z kluczową sceną rozmowy Arulenusy i Metelli w grobowcu Trazeusza; w tym czasie pisarka poważnie rozchorowała się - dokuczała jej neuralgia ręki, a dyktować nie lubiła, dołączyły się choroba oczu i astma; w 1883 roku napisała *Mirtalę*; wreszcie zniszczeniu uległ oryginał *Ardeliona* podczas pożaru Grodna w 1885 roku. Por. I. Wiśniewska, *Projekty niedokończone...*, dz. cyt., s. 73-91.

²²⁰ Stosuję skrót F- J. von Falke i nr strony na której znajduje się ilustracja: J. Falke, *Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des classischen Alterthums*, Stuttgart 1879.

²²¹ Stosuję skróty D-Duruy i nr strony w książce. W pracy korzystam z wyd. książki V. Duruya z 1879 - 85 w przekładzie na język niemiecki: V. Duruy, *Geschichte des Römischen Kaiserreichs von d. Schlacht bei*

[*Wyścigi kwadryg w cyrku*] (F, 284–285; 286-287), [*Uczta w domu rzymskim*] (F, 270-271), [*W pałacu cezara*] oraz dwa obrazki literackie: *Via Appia* (D,355 – „Cäcilia Metella an der Via Appia”; F,223; F,296-297) i *Tytus Kwinkcjusz Flaminius* (F, 309).

Robocze zapisy tytułów odkrywają tajniki warsztatu pisarskiego i wskazują na sposób konstruowania świata przedstawionego. Analogie między tytułami, treścią rozdziałów a wyglądem oraz inskrypcjami rycin wskazują na to, że pierwszą inspiracją pisarską był obraz. W przypadku *Ardeliona* powstały opis ekfrastyczny stanowi „rodzaj wariacji”²²², autorskiego przetworzenia ilustracji - *B i l d g e d i c h t*²²³. Eliza Orzeszkowa w tych intertekstualnych nawiązaniach postawiła sobie za cel wytworzenie „żywej sceny”, „obrazu wizualnego i retorycznego”, co bliskie byłoby h y p o t y p o z i e²²⁴.

Obsulewicz, opracowując rękopisy pisarki zauważyła, że „pomiędzy ilustracjami z książki Falkego a opisami Orzeszkowej zachodzi tak daleka zbieżność, że można przypuścić, iż stanowią one d e s k r y p c j ę zamieszczonych tam rycin”²²⁵ [podkr. moje - MIJ].

Precyzując cytowaną uwagę nasuwa się problem niejednoznacznej definicji ekfrazy i funkcji różnorodnych nawiązań intertekstualnych podejmowanych przez pisarzy na przestrzeni wieków²²⁶. Łacińskie pojęcia określające unaoczniającą figurę retoryczną: *descriptio*, *demonstratio*, *evidentia* lub greckie: *diatyposis*, *hypotyposis*, *energeia* - jak definiował Michał Paweł Markowski - miały na celu „bezpośrednią prezentację rzeczy przed oczyma adresata”²²⁷. Krakowski badacz, w artykule poświęconym ekfrazie, pisał, że współcześnie używa się pojęcia *ekphrasis* dwu ujęciach: węższym np.: opisy Homeryckie dzieł

Actium bis zu dem Einbruche der Barbaren von Victor Duruy Aus deen Französ übs v. Prof. D. Gustaw Hertzberg. Mit 2000 Illustrationen, t. 1-5, Leipzig 1885–89.

²²² A. D z i a d e k, *Relacja tekst-obraz. Próba charakterystyki typologicznej*, dz. cyt., s. 144.

²²³ Tamże, s. 147.

²²⁴ A. D z i a d e k, dz. cyt., s. 144.

²²⁵ B. O b s u l e w i c z - N i e w i ń s k a, *Rzymscy bohaterowie...*, dz. cyt., s. 80.

²²⁶ O otwartym problemie definicji ekfrazy oraz „visual description”; „ekphrasis” jako zjawiska historycznie zmiennego ostatnio pisali np. amerykańska badaczka Majorie Munsterberg w *Writing About Art.*, Columbia 2009.; historyk sztuki, Robert Rosenblum, w historii sztuki XIX w. i monografii Ingresa. Problem opisywali: Andrea Butler, *Ekphrasis*; Ruth Webb, *Ekphrasis*, John Hollander *Ekphrasis*. W: *Encyklopedie of Aesthetics* <http://oksfordonline.com> (3 X 2011). Badacze, dostrzegając problem, skoncentrowali się na analizach i intertekstualnych nawiązaniach, zaniechali natomiast typologicznych rozwiązań problemu, jakie zaproponowali np.: S. W y s ł o u c h, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*. W zbiorze: *Od tematu do rematu. „Przechadzki z Balcerzanem”*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007, s. 489-503; A. D z i a d e k, dz. cyt.

²²⁷ M. P. M a r k o w s k i, „*Ekphrasis*”. *Uwagi biograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229.

sztuki, *Eikones* Filostratosza Starszego i szerszym - rozumianym jako „strategia opisu w utworze narracyjnym”²²⁸. W przypadku *Ardeliona* i *Mirtali* opis nie jest celem samym w sobie, bo zmierza w kierunku pewnej „strategii opisu”. Jak stwierdziła amerykańska badaczka, Majorie Munsterberg, celem literackiej formuły jest „czytanie obrazu” tak, jakby był on fizycznie obecny, bez względu na to, czy przedmiot istnieje rzeczywiście, czy nie, bo opis ekfrastyczny pokazuje zarówno twórczą wyobraźnię jak i umiejętności pisarskie²²⁹. Konstatując, nawiązania intertekstualne do ikonografii z ksiązek Falkego i Duruya pełnią w *Ardelionie* różnorodne funkcje.

Rzym jako przestrzeń władzy cesarza

Opublikowany tekst *Ardeliona* pozwala zanalizować relacje, jakie zachodzą między wykorzystanym przez pisarkę materiałem ikonograficznym a tekstem. Wydaje się, że Eliza Orzeszkowa prace nad powieściami z maską historyczną prowadziła niemalże na wzór malarstwa akademickiego. Monumentalne antyczne „malowidło” rozpoczynała od szeregu drobnych opisów, by przejść do rozbudowanych scen i ostatecznie poprzez aluzję pokazać aktualność i analogię zjawisk historycznych.

Ardelion to powieść o przygotowaniach do buntu Saturnina, skierowanego przeciw tyranii cesarza Domicjana, pochodzącego z dynastii Flawiuszów, a więc akcja toczy się przed rokiem 89 n.e. Pierwszy rozdział - *Rzym za Domicjana* - wprowadza czytelnika w scenerię, historię i atmosferę Wiecznego Miasta. Utwór rozpoczyna się opisami architektury, nakreśleniem mapy Rzymu (Il. 1., F). Perspektywa Rzymu została nakreślona z lotu ptaka, o czym świadczy trzykrotnie, klamrowo powtarzające się zdanie: „Gdyby ktokolwiek spod obłoków teraz na Rzym spoglądał...” (A,161;164; 165). Możliwe, że m.in. inspiracją do opisu **przestrzeni** była mapa-makieta Rzymu z II rozdziału książki Falkego pt. *Leben und Sitte* (F, 220-221). Pisarka sygnuje przestrzeń nie tylko jako estetycznie quasi-urbanistyczną, ale przede wszystkim symboliczną. Tę pierwszą wyznaczają charakterystyczne punkty: siedem wzgórz rzymskich, trzy bramy i trzy drogi publiczne: Via Appia, Flaminia, Emilia i Tybr oddzielający zachodni Wiminał i od największego placu leżącego po stronie wschodniej rzeki - Marsowego Pola. Jest to przestrzeń symboliczna, bo w każdym miejscu Rzymu widoczne są znaki podbojów i potęgi Imperium, a przede wszystkim obecności wojska i władzy cesarza – Domicjana (Il. 17., D). Obraz miasta kreują opisy monumentalnej

²²⁸ Tamże, s. 229.

²²⁹ Por. M. M u n s e r b e r g, *Writing About Art*, Columbia 2009, s. 8-9.

architektury „rzymskich mistrzów budowniczej sztuki” (A,162): krużganki i ogrody, fontanny, rzeźby, gzymsy, portyki, głębokie sklepienia i kopuły, szeregi kolumnad, kaplice, bramy, posągi, bazyliki i świątynie Wenery, Westy i Pantenon (F,316-317), Kapitol, Forum Romanum (F,378-379) z łukiem tryumfalnym Tytusa i pomnikiem Domicjana. W opisie Rzymu pisarka posłużyła się raczej s y n e k d o c h ą²³⁰, niż chwytem e k f r a z y „właściwej”²³¹ (rozumianej jako werbalizacja wyglądu dzieła sztuki). W ten sposób wybrane elementy urbanistyki i architektury miasta, stają się reprezentatywne dla s t y l u k l a s y - c z n e g o (II. 3., F). Zaskakuje ambiwalencja dialogu intertekstualnego: z jednej strony uznanie niekwestionowanego miejsca sztuki klasycznej, synonimu najwyższych wartości artystycznych i zarazem polemiczna interpretacja tych znaków przestrzeni, które uwieczniają tyranie władzy i podboje Rzymu. Przestrzeń miasta-„labiryntu” (A,164), „grodu-olbrzyma”(A,165) to zarazem estetyczno-symboliczne tło do portretu imperatora.

Kreacja przestrzeni to także **chwył kompozycyjny** utworu; **wirtuozowski popis** organizujący całą powieść. Każdy z rozdziałów odnosi się do miejsca estetycznie quasi-realnego (I - Rzym, II - uczta w pałacu Polli, III - Via Appia, IV- pałac cezara) i zarazem wyznacza wartości, konotuje wybory i postawy bohaterów, dookreśla główną ideę utworu - konflikt między opozycją i cezarem.

W ten sposób pisarka skonstruowała **przestrzeń przedstawioną** w „trzech równoczesnych procesach montażowych”, jak określił proces powstawania przestrzeni literackiej Janusz Sławiński²³². Ekfrastyczny **opis** topografii Rzymu to aspekt „formy” z funkcją wytwarzania bytów semantycznych. **Sceneria** dotyczy strategii komunikacyjnej, obszaru, w którym rozpościera się sieć postaci historycznych i fikcyjnych. Opis i sceneria konotują znaczenia dodatkowe tworząc **płaszczyznę sensów naddanych**.

Topografia Wiecznego Miasta tworzy quasi-przestrzeń dla scen i sytuacji - imprez towarzyszących wrześnieowym igrzyskom rzymskim, których opis znajdujemy w *Ardelionie*:

„Ludi Romani [...] Kilka już dni [...] spędziła [...] w teatrach, amfiteatrach; widziała pantomimy i komedie, [...] walki gladiatorów i dzikich zwierząt [...] obficie i pijano ucztowała przy stolach; na loterii urządzonej przez Cezara wygrywała bogate sprzęty i klejnoty, rzadkie ptaki i

²³⁰ Językowe ekwiwalenty stylu i poetyk malarskich na przykładzie poezji Wisławy Szymborskiej objaśniła S. W y s ł o u c h, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 89-92.

²³¹ Pojęcie ekfrazy właściwej szerzej opisuje P. G o g l e r, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137–152.

²³² J. S ł a w i ń s k i, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: Tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, dz. cyt., s. 195-213.

zwierzęta, domy nawet, wsie i okręty, przypatrywała się osobliwościom [...] tańczącym słońcom, lwom, [...], atletom, [...] skoczkom, [...] kuglarkom greckim, [...] tancerkom hiszpańskim, [...] Karłom, olbrzymom, szkieletom nawet olbrzymich zwierząt jakichś, [...] półbogów (A,166).

Centralnym wydarzeniem igrzysk były wyścigi rydwanów w Cyrku Maximus. Rywalizacja stronnictw cyrkowych należała do najważniejszych elementów strategii polityki Domicjana.

Hypotypoza i krytyka tyranii

Fragment powieści zatytułowany *Wyścigi kwadryg w cyrku*, wprowadza tytułowy wątek utworu, czyli dzieje Arulenus Rusticus. Młody bohater pochodził ze znanego rodu rzymskiego Juniuszów, słynnego z niezłomności Brutusa i Petusa Trazei. Szlachetnie urodzonego Arulenus czytelnik poznaje jako piękniś, bezideowego próżniaka, czyli tytułowego „a r d e l i o n a”, bo w taki sposób postrzegają go inni bohaterowie. Ardelionizm bohatera kłóci się zarówno z jego rodowo opozycyjnym pochodzeniem jak i tajemniczą osobowością. Dziwi np. jego nagła przemiana w niepokornego ucznia stoika - Muzoniusza, potem patriotę, który wprawdzie nie przyłącza się do spisku opozycjonistów: Tacyta, Pliniusza, Muzoniusza, ale zgodnie z prawdą historyczną, zostaje stracony przez Domicjana za ogłoszenie pismem republikańskich poglądów w duchu Petusa Trazei i Helwidiusza Priskusa.

Kreacja hipodromu to przykład **hipotykozy** (Il. 2.; F). Analizując związki między ilustracjami z książki Falkego i opisem wyścigu kwadryg można zauważyć intertekstualne nawiązania i sposób tworzenia „żywych scen”. Opis wyścigu kwadryg, w cyrku poprzedziła wzmianka o przeciągającej się procesji, wskutek czego wśród zgromadzonych zapanowała już atmosfera zniecierpliwienia: „Dwie setki tysięcy ludzi obsiadające trybuny, loże i ławy, zbliżające się olbrzymią, pstrą, ruchliwą masę, wśród której plątały się i zacierały wszelkie linie i barwy – czekały jeszcze” (A,167). Fragment ten obecny jest w komentarzu Falkego do ryciny „Circus Maximus” Spandoniego²³³. Widać także ten niezliczony tłum oraz zacierające się linie pięter areny na rycinie zatytułowanej „Der Circus Maximus in Rom” (F, 284-285).

Zapewne grafika na stronie 278. posłużyła pisarce do opisu detalu; zbliżenia kół rydwanu: „wyraźnie aż do najdrobniejszych szczegółów widać było rzeźby okrywające koła kwadryg” (A, 170). Wyglądu jeźdźców dostarczyły ilustracje na stronach 288. i 289.: „na nogach miał sznurowania sandałów kryjące się aż po skraj śnieżnej tuniki, szyję i ramiona

²³³ Por. J. F a l k e, dz. cyt., s. 283-284.

obnażone (A, 170). Obraz wypełnionego amfiteatru podczas wyścigu, atmosferę brutalnej rywalizacji zobaczyła pisarka na wielkoformatowej reprodukcji zatytułowanej „Wagenrennen im Circus Maximus” (F, 286-287).

Orzeszkowa oddała niezwykłą dynamikę ujętą na tej ilustracji: Porfirion, Skorpus i Rogatus, na wpół jakby złamani, pochylali się nad końmi, a ich długie biczę jak świszczące węże kręciły się nad końskimi grzbietami (A, 171). Pisarka wykorzystała niektóre tylko elementy ilustracji np. reakcje widowni, zachowanie gości w łóżach honorowych, wysiłek jeźdźców, pędzące konie, wygląd kwadryg (Il. 4.; 5., F). Poszczególnym postaciom z grafiki przypisała reakcje swoich bohaterów literackich.

W poprzednim rozdziale imperialny Rzym obrazował władzę Domicjana, tym razem opis hipodromu posłużył Orzeszkowej do wprowadzenia postaci głównego bohatera. Pisarka posłużyła się **kontrastem**, tak charakterystycznym środkiem stylistycznego wyrazu dla akademizmu, przeciwstawiającym idyllę okrucieństwu i rozpuście²³⁴. Orzeszkowa zatem wprowadziła spokojną scenę tryumfu Rustikusa, kontrując dynamikę ilustracji. Autorka dokonała nie tylko ekfrastycznego opisu fragmentów obrazu anonimowego malarza, ale również sparafrazowała historyczny przekaz z tradycji wyścigów szkół biorących udział w corocznych igrzyskach na rzymskim hipodromie, a przede wszystkim relację z brutalnej jazdy Scorpusa²³⁵, zawsze ryzykującego życiem zwierząt i swoim. Nie widać w układach figuralnych obrazu statycznej kompozycji jeźdźca i rydwanu, więc wprowadzenie posągowej postawy Ardeliona było celowym zabiegiem pisarski.

Literacki woźnica - Arulenus Rustikus Junius - zwyciężył wyścig w pięknym stylu, pokonując faworyta wyścigów - kwadrygę cezara. Obrazuje tryumf bohatera cytat: „Kiedy trzej woźnice łamali nad zaprzęgami swymi grube swe ciała, on wysmukły jak palma, do której porównał go był Marcjalis, prosty i biały jak marmurowa kolumna, stał na przedniej poręczy kwadrygi wspierając z żelazną, zda się, siłą” (A, 171). Młody Juniusz, powożąc bez wysiłku i „bez bicza” „konie kochające głos pana” (A, 172), stał dumnie wyprostowany, z wzgardliwym uśmiechem na ustach wyprzedzał stronictwo cezara i najsłynniejszego, legendarnego woźnicę - Scorpusa. Wprowadzenie kontrastu daje bohaterowi **pretekst** do demonstracji dezaprobaty dla tuszowania igrzyskami polityki wyzysku i przemocy wobec plebsu. Taka forma intertekstualnego nawiązania do pierwowzoru wskazuje na **polemikę**

²³⁴ Por. M. P o p r z e c k a, dz. cyt., s. 188.

²³⁵ Korzystam z przedruku historii starożytnej J. Falkego w języku angielskim Wiliama Stearnsa Davisa: *The Public Games*. W: *Idem, A Day In Old Rome*, Cheshire 1961, s. 327.

z oryginałem lub na odczytanie przez pisarkę zamierzonej przez artystę - malarza **interpretacji ironicznej** dzieła. Orzeszkowa była krytycznym odbiorcą sztuki, biegłą w mowie ezopowej, a zatem znakomicie takie niuanse rozumiała.

Określeniem „ardalion”²³⁶ w starożytnym Rzymie nazywano złotą młodzież z różnych środowisk, która pędziła życie na rozrywkach, spotkaniach towarzyskich, z dala od polityki. Pisarka słowami Marcjalisa scharakteryzowała tę grupę: „Są to młodzieńcy, którzy pięknie mówią, pięknie deklamują, pięknie malują, pięknie rzeźbią, pięknie rzeczy czytają, pięknie Romą jeżdżą, piękne konie hodują, w piękne suknie ubierają się, pięknie włosy trefią – wesoło jedzą, wesoło piją, wesoło w kości grają, wesoło uwodzą niewinność, wesoło korzystają z rozpusty – wszystko robią pięknie i wesoło – nic nie robią” (A, k. 37)²³⁷. Równie kąśliwą charakterystykę znaleźć można w *Turii*: „Utreficieni młodzieńcy w strojnych tunikach, próżniacy i wykwintnisie, noszący nazwę Ardelionów, a którzy obecnymi bywali wszędzie, gdzie tylko spotkać mogli zabawę wesołą, a choćby smutną, i przede wszystkim piękne kobiety - [...] szeptali o wczoraj widzianej w teatrze pantominie, o wesołej uczcie u niemłodej już, lecz jeszcze rozkoszy życia żądnej Cecylii Metelli” (T,161).

Eliza Orzeszkowa transponowała ilustrację wyścigu kwadryg, by podkreślić kontrast. Zinterpretowała szaf widowni jako poparcie, świadome lub nie, dla polityki Domicjana. Igrzyska miały przekonać lud rzymski do płacenia podatków na rzecz wojska rządowego w celu utrzymania polityki jednowładztwa. Arulenus, dystansem, odmową i pogardą wykonuje gest opozycjonisty w kostiumie błazna - Ardeliona. Intertekstualne relacje między obrazem a tekstem *Ardeliona* najczęściej mają charakter *p r e t e k s t u* do wyrażenia krytyki tyranii jako takiej. Egzemplifikację stanowi tu wprowadzenie postaci spoza ilustracji, która otwiera przestrzeń metaopisową, oddaloną od pierwowzoru. Paradoks takiego typu nawiązania zauważył Markowski, sugerując, że chwyt taki występuje „wewnątrz” ekfrazy jednocześnie ją podważając i przekraczając²³⁸. Z omawianej ryciny (F, 286-287) zaczerpnęła pisarka inspirację do opisanego żywiołowej reakcji widowni oglądającej zwycięski finisz Arulenususa. Nietrudno w takich samych pozach postaci i bohaterów odnaleźć analogie:

²³⁶ Obszernie tę grupę scharakteryzowała: B. O b s u l e w i c z - N i e w i ń s k a, dz. cyt., s. 296.

²³⁷ Cytat z niepublikowanego rękopisu *Ardeliona* z AEO IBL PAN podaje za: B. O b s u l e w i c z - N i e w i ń s k a, dz. cyt, s. 296.

²³⁸ M. P. M a r k o w s k i, dz. cyt., s. 143.

Tłum szalał. Rusztowania utrzymujące górne piętra cyrku trzeszczały pod naciskiem tłoku [...] Z ław rycerskich i senatorskich **trybun mnóstwo ramion męskich i kobiecych wyciągało się ku białemu wozowi** (A,170-171).

„senatorowie i **dostojnicy dworscy rozwiewali na wiatr purpurowe szlaki swych latilav**, strojne w klejnoty i kwiaty kobiety **wstawaly z miejsc swych i wychylały się za bariery trybun** twarze rozognione i rozwiane włosy [...] Stara, wyświecona Elia Katella **wyskoczywszy aż na barierę szamotała się** na niej z pijanym krzykiem i śmiechem; Nerea Metella **obu obnażonymi ramionami konwulsyjnie ścisnęła kolumnę** (A, 173).

Główny bohater, Arulenus, „król Ardelionów” (A,175) po wyścigu zachował się bulwersująco, bo z wyższością przyjął nagrodę pieniężną i zwrócił się z pogardliwym okrzykiem do zgromadzonego w cyrku plebsu: „Żryjcie, brzuchy!” (A,174). Juniusz, nie dając forów Rogatusowi - woźnicy „złotych” i pokonując Skorpusa (utrwalonego w epigramatach Marcjalisa) nie tylko pragnął wzbudzić „szaleństwo” na trybunach, ale przede wszystkim tryumfalnie, w niezłomnym stylu, pokonać samego cezara... Arulenus pokazał **teatr w teatrze**, poprzez ironię uświadomił innym ich błazeństwo i rozpad świata wartości, w którym przyszło im żyć.

Czy kostium i poza Ardeliona ma tę ironiczną – filozoficzną postawę sygnować? Wyraźnie tak, bo pierwsza demaskacja Arulenususa następuje tego samego dnia, na uczcie w pałacu Polli. Menogenes, filozof i szpieg cezara ostentacyjnie oświadcza: „Przed oczami mej duszy stanął mistrz Muzoniusz, który tak wybornie naucza młodych i dostojnych panów zwyciężać w gonitwach cyrkowych same nawet stronnictwo boskiego cezara...” (A, 184). Po tych słowach nikt nie ma złudzeń, że za zwycięstwem wesołego Ardeliona nie kryje się młodzieńcza brawura, lecz wpływ republikańskiej opozycji i krytyki tyranii stoików (Muzoniusza, Trazeusza Petusa - „ogród Trazeusza”, który tak jak Seneka oddał życie za wyznawane poglądy).

Przestrzeń profanum

Równie drobiazgowo jak obraz Rzymu i wyścigi kwadryg pisarka „namalowała” obraz uczt w pałacu Polli Faustyny, spadkobierczyni ogromnego majątku po zmarłym ojcu, pretorze Rzymu za rządów Nerona. Polla piękna i niezależna, niespełna trzydziestoletnia kobieta uosabia wszystkie cechy Rzymianek, które tak interesowały Orzeszkową. Faustyna, która dla kultu sztuki greckiej przyjęła imię Diora, żelazną ręką zarządzała majątkiem i niewolnikami, wprawnie wykorzystywała politykę i wraz z czwartym mężem-poetą zajęła się mecenatem. Jej **pałac** to przestrzeń **profanum**, znamionująca „Rzym cezara”.

Podczas uczy widać, jak zaproszeni zabiegają o wpływy możnych (przedmiotem korupcji staje się np. rzeźba Praksyteleasa), załatwiają interesy, spiskują. Klasyczne wnętrze pałacu opisane zostało tak, jak je widział wchodzący nadworny filozof Polli.

Menogenes, mijając *atrium* (Il.12., F) podziwiał freski. Wszedł do środka pałacu, gdzie w jadalni (*triclinium*) trwała już uczta (Il. 13., F). Uwagę nowoprzybyłego gościa zwracają starogreckie obrazy Eufra z postaciami młodych dziewcząt i chłopców, rzeźby Fidiasza, Praxitella, Polykleta, Mirona. **Metatekstowe** przywołania wielkich mistrzów sugerują, że gospodarze są koneserami sztuki. W perystylu grali muzycy (F, 276), w innych częściach pałacu pracowała służba i niewolnicy przybyłych gości (Il.: 6.; 8.; 9., F).

Podczas wesołej zabawy zaproszeni, poeta - Marcjalis i tragic - Stacjusz, dla zabawy stoczyli poetycki pojedynek, wygłaszając improwizacje. Zwyciężył tragic Stacjusz - trenem na cześć cezara... W *triclinium* rozbrzmiewała poezja miłosna Safony, Anakreonta, a Polla wyrecytowała erotyczne fragmenty *Iliady*. Poetka Stulpicja wygłasza kryptosatyry na cześć cezara, który zabronił uprawiania winnic, broniąc win (falernów) rozweselających każdą ucztę. Wygląd satyryczki przypomina pompejański fresk, przez historyków sztuki przypisany Safonie²³⁹ (Il. 14.; 15., F). Fresk z domu Wettiuszów, w kształcie rozety, przedstawia młodą kobietę, która trzyma tabliczki i rylec. Artysta uwiecznił poetkę w geście wahania, zastanowienia nad „czystą kartą”. Symbolem talentu poetyckiego jest kolor złoty osnuwający głowę kobiety i rozetę.

Uczestniczący w uczcie arystokraci, senatorowie, politycy **kulturę grecką** uznają za ideał piękna. Ekfrastyczne nawiązania do dzieł greckich to literacki p r e t e k s t do sygnowania **tragizmu podbitego narodu**, tak w wymiarze osobistym (uczony Grek - niewolnik), jak i narodowym (dążenie Greków do niepodległości).

Goście, ucztowali tak, jak ilustracje z Falkego uwieczniają rzymskie uczy (Il. 6., F): dostojnicy leżący na sofach piją wyborne trunki przynieszone przez niewolników (F,276-277), jedzą potrawy (F,274) na srebrnych, misternie zdobionych naczyniach (F,273). Szereg ilustracji dostarczyło pisarce informacji na temat **wyglądów** wnętrza willi rzymskiej, układu pomieszczeń, wystroju wnętrz, rozrywek podczas uczy, sztuki kulinarnej itp.

Czytamy w *Ardelionie*, że „Droga Menogenesa przez dom nie była wolna od kamieni obrazy” (A,181), bo nędzny dziurawy płaszcz i karykaturalne zachowanie filozofa prowokowało służbę do szyderstw i szturchańców. Zresztą poprzedniego dnia weseli Ardelionowie na czele z Juniuszem, urządzili sobie zabawę kosztem Menogenesa, objając go

²³⁹ Na tę analogię zwróciła uwagę: B. O b s u l e w i c z – N i e w i ń s k a, *Rzymscy...*, dz. cyt., s. 389.

o rzymski bruk, zanieśli na swoich płaszczach i porzucili na Polu Marsowym. Zdarzenia te są wyrazem pogardy dla postawy człowieka, o którym nie wiadomo, jaką szkołę filozoficzną reprezentował, ale pewnym było, że trudnił się donosami, a za drobną opłatą chętnie wysługiwali się nim wszyscy.

W scenerii antycznego piękna, przepychu, goście nie tylko pobudzali zmysły, ale też z trwogą pilnie nadstawiali ucha... Kolejną postacią demaskującą Arulenus Rusticus jest Marek Regulus, członek konsylium cesarza. Podczas rozmowy poety Marcjalisa z Pollą, kobieta, niby przypadkiem, ujawnia zawiązki spisku Saturnina. Ostentacyjnie wypytuje filozofa o jego spotkanie w łaźni z pięknym Grekiem, wyzwolencem i tajnym emisariuszem opozycji, sługą Saturnina.

W innym miejscu uczy, opozycjonistka i republikanka - Nerea Metella - gani młodego Juniusza za to, że postawą Ardeliona, walcząc na arenie, ośmiesza swój ród. Juniusz wyznaje jej, że nie jest zażenowany, ale też nie cieszy go zwycięstwo, bo jego myśli są również w „ogrodzie Trazeusza” (A,176), czyli zgadza się ze stanowiskiem stoików w kwestii krytyki cesarza. Młody Juniusz pilnie przysłuchiwał się wszystkim rozmowom, ale dla innych wydawał się być nieobecny, bo mało mówił, jeszcze mniej pił. „Dusza człowieka tego nie jest ani w pieśni Tybulla, ani w kielichu” (A, 195) – zauważył czujny Marek Regulus. Wystarczyła jeszcze informacja od Polli, że Grek kontaktował się z po wyścigach z służącymi Greczynkami Nerei Metelli, żony Klaudiusza Etruska, u którego w łaźniach często można było spotkać tajemniczego wyzwolencę Saturnina, by Regulus wykrył spisek i rozpoczął śledztwo. Wysłannik cesarza posłużył się chciwym nadwornym filozofem Polli – Menogenesem - który kuszony bogactwem chętnie zgodził się śledzić tajemniczego Greka.

Pałac to przestrzeń profanum, która oddaje podział społeczeństwa na zwolenników i przeciwników cesarza, niewolników i rządzących. Jest to świat ziemskich rozkoszy, gdzie w scenerii klasycznego piękna dzieł sztuki rozgrywa się wielka polityka. Dążenie cesarza do jednowładztwa unaocznia jego pomnik stojący w pałacowym krużganku, któremu bacznie przyglądał się Marek Regulus.

Podobny artystyczny chwyt umieściła pisarka w scenie rozgrywającej się w pałacu Domicjana. Zegar słoneczny i pomnik ojca cesarza - Wespazjana symbolizują ciągłość dynastycznej polityki.

Przestrzeń sacrum

Niepostrzeżenie opuszcza towarzystwo także Juniusz Arulenus (W tym samym czasie, znamienne, wychodzący filozof Menogenes dyskretnie otrzymuje sakiewkę od Polli, za

donosicielstwo). Bohater wychodząc z uczty, idzie samotnie Via Appią (Il. 16., F). Rusticus analizuje ludzkie losy zapisane w nagrobnych napisach. Bohater wkracza w **przestrzeń *sacrum*** – wielkich idei, którą symbolizują skrupulatne opisy grobowców zwykłych obywateli Rzymu i wybitnych mężów stanu sprzeciwiających się tyranii cesarów.

Juniusz, w wspomnieniach odbywa podróż do swego dzieciństwa i republikańskiej atmosfery domu. Przypomina sobie, jak z przerażeniem, słuchał opowieści matki o heroizmie i niezłomnej postawie Cecyny Petusa i jego żony Arii - skazanych na karę samobójstwa przez cesarza, Klaudiusza. Wspominał, jak przyjaciele zmarłego ojca zaprowadzili go do senatu, aby tam oglądał protest Trazeusza, przeciwko polityce Nerona. Pamięta stoika Muzoniusza Rufusa, kiedy przyniósł wieść o skazaniu na śmierć Helwidiusza Priscusa przez cesarza Wespazjana.

Ta opisywana apijska „nieścigniona okiem perspektywa” (A,137), z niezliczoną ilością pomników, świątyń, egipskich piramid, kolumbariów, napisów nagrobnych **unaocznia stan psychiczny bohatera**. Młody Juniusz, spacerując Via Appia uświadamia sobie **nieuchronność własnego losu**. W grobowcu Trazeusza ma spotkać się z emisariuszką opozycjonistów Nereą Metellą. Uwagę jego zwróciła tajemnicza rzeźba Sfinksa wpatrzonego w złamaną kolumnę na nagrobku Petusa Cecyny i Arii, Trazeusza i Helwidiusza Priskusa. Rozwiązaniem zagadki uśmiechniętego Sfinksa, a zarazem uzasadnieniem wyborów bohatera, staje się wyryta poniżej sentencja: „Woleli żyć krótko, ale nie sromotnie” (VA, 193).

Arulenus, wg przekazów Swetoniusza, został skazany na śmierć w roku 93 przez Domicjana za wydanie pochwalnych poematów na cześć przodka PetusaTrazei i Helwidiusza Priska oraz nazwanie ich „najświętszymi mężami”²⁴⁰. Jan Detko uznał, że *Ardelion* byłby jednym z ciekawszych utworów Orzeszkowej, także Jan Karłowicz po przeczytaniu pierwszych fragmentów nazwał powieść „piękną”²⁴¹.

Podstawowym nawiązaniem intertekstualnym jest kategoria przestrzeni, która nadrzędnie organizuje kompozycję powieści, odzwierciedlając powieściowy konflikt między zwolennikami republiki i cesarystami. Orzeszkowa wyraźnie **w a r t o ś c i u j e** strony konfliktu, opowiada się przeciw tyranii, co pozwala mówić o kostiumie historycznym.

²⁴⁰ Por. B. Osulewicz - Niewińska, *Rzymscy...*, dz. cyt., s. 305.

²⁴¹ J. Detko, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 236 oraz 244.

Zabieg *milieu extérieur*

W *Mirtali* sławne i wpływowe Rzymianki inspirowały Elizę Orzeszkową. Szczególnie trzy pokolenia kobiet reprezentujących opozycję Rzymską (Aria Starsza i Młodsza oraz Fania)²⁴².

Fania była żoną stoika, sędziego i pretora Rzymu - Helwidiusza Priska - skazanego na śmierć przez Domicjana za pryncypializm wobec cezara. Bohaterka dwa razy była z mężem na zesłaniu; pierwszy raz z rozkazu Nerona, drugi raz - Wespazjana. Po śmierci męża nie zaniechała działalności, brała udział w spisku Senecjona, hardo broniła się przed sądem, a za szerzenie kultu męża została zesłana przez cezara Domicjana po raz trzeci. Pisarka scharakteryzowała tę niezwykle heroiczną bohaterkę oraz środowisko opozycyjne zabiegiem *milieu extérieur*.

W *Mirtali* czytamy, że Fania pochodziła z możnego senatorskiego rodu, ale dom jej nie należał do najbogatszych i najwspanialszych w Rzymie ze względu na to, że przodkowie nie zabiegali o zaszczytu u kolejnych cesarów, a ich poglądy stoicko-republikańskie nie pozwalały gospodarzom „złocić ścian” i utrzymywać niewolników wielu narodowości. W perystylu z egzotycznym ogrodem, dookoła stołu wspartego na lwich łapach, przy winie, „przyjmowano najpoufalszych i najmilszych gości” (M,54) - opozycję antycesarską. Willa Fanii i Helwidiusza nie była „Rzymem cezara”, ale **przestrzenią wolności**, miejscem spotkań zwolenników utworzenia Republiki. Goście zasiadali pośród różnobarwnych marmurów, mozaikowych posadzek, kolumn, krzewów różanych, na krzesłach zdobionych kością słoniową. Honorową „katedrę” (M,55) podczas spotkań „poufnego przyjacielskiego koła” (M,54) zajmowała matka Fanii - Aria Młodsza. Była żoną filozofa stoika, Petusa Trazei, który z rozkazu Nerona, za udział w spisku, podciął sobie żyły. Gdy Aria chciała pójść w jego ślady nakazał jej właściwe wychowanie córki - Fanii. Szlachetna matrona była córką Petusa Cecyny i Arii Starszej - równie niezwyklej pary opisywanej przez Tacyta, Pliniusza Młodszego. Po odkrytym spisku namiestnika Dalmacji, Skrybonianusa, cesar Klaudiusz skazał Petusa Cecynę na śmierć. Gdy ten wahał się, Aria pierwsza przebiła się mieczem, mówiąc słowa wielokrotnie cytowane przez starożytnych kronikarzy: „Petusie to nie boli” (VA,139). Willa Priska to miejsce szczególnie ważne, obrazuje walkę opozycji, jaką stoczyła od klęski pod Filipinami przez dziewięć kolejnych rządów cesarów, dążących do jednowładztwa.

²⁴² Przy opracowaniu biogramów Arii oraz Fanii korzystałam z opracowania B. O b s u l e w i c z - N i e w i ń s k i e j, *Kilka słów o kobietach antycznych*. W: Tejże, dz. cyt. s. 353-413.

Symbolika przestrzeni została zbudowana przez **kontrast** – **willa Helwidiusza** to „przestrzeń wolności” a **pałac cezara** konotuje **tyranię**. Dlatego pisarka, podczas ilustrowania *Mirtali* przez Milosza Kotarbińskiego, osobiście dostarczyła plastykowi materiałów ikonograficznych z Falkego (Il. 10., F). Ilustracja willi Helwidiusza (Il. 11., F) z pewnością jest najlepszą w cyklu. W takiej transpozycji sztuka - literatura - sztuka znajdują swą interferencyjną re-interpretację.

Przestrzeń willi kojarzy się z walką opozycji, jaką stoczyła od klęski pod Filipinami przez dziewięciu kolejnych rządów cesarów, dążących do jednowładztwa.

Podobny zabieg stylistyczny zastosowała Orzeszkowa, charakteryzując równie aprobowaną przez siebie postać stoika - Marka Aureliusza. Przestrzeń sypialni filozofa-cezara w obrazku pt. *Hasło* to metonimia stoicyzmu i osobowości cezara-myśliciela:

„nie widziano komnaty tak surowej i cichej. Wprawdzie wysokie sklepienie sufitu z misterną siecią, rzeźbionych medalionów i tłumem malowanych bóstw świadczyło, że miejsce to wzniosły niegdyś dłonie możne i rozkochane w powabach sztuki. Świadczyły o tym szeregi alabastrowych kolumn [...] zwoje babilońskich kobierców i szyby okna zabarwione kryształem naśladujące barwy i blaski drogocennych kamieni. Była to przecież komnata cesarska, ta sama, w której część istnień spędzili niedoścignieni rozkosznicy świata: Tyberiusz, Neron, Domicjan, Adrian” (H, 193).

Wirtuozowska dysputa o sztuce

Przykład *Ardeliona* dowodzi, jak niesamowicie obraz pobudzał pisarską wyobraźnię, a nawet stanowił punkt wyjścia do powstania utworu. Nie jest to przykład odosobniony w cyklu twórców na tle antycznym, że ilustracja znajduje swą językową transpozycję w gatunku literackim obrazka. Artystycznie piękny **casus wirtuozowskiego popisu Orzeszkowej dysputy o sztuce** stanowi utwór *W grobie etruskim* [Tytus Kwinkcjusz *Flaminius*]. Obrazek ten jest plastycznie napisaną miniaturą o historii i sztuce Etrusków, którzy zapoczątkowali cywilizację w Italii.

Tytułowy konsul rzymski - Tytus Kwinkcjusz Flaminius - osiągnął szczyt pomyślności ludzkiej. Odniósł zwycięstwo w decydującej bitwie w wojnie z Macedonią, przemyślną polityką doprowadził do utworzenia prowincji z Grecji, jest bogaty i wpływowy, czuje moc nieśmiertelnej sławy. Podczas przebudowy jego willi robotnicy natrafili na niezwykle wykopalisko – etruski grobowiec z początków historii Rzymu.

Opis wnętrza sarkofagu w najdrobniejszych szczegółach oddaje piękno sztuki etruskiej: barwne malowidła naścienne ze scenami rodzajowymi (z życia codziennego, uczt,

tańców, rywalizacji sportowych, prac polowych itp), płaskorzeźby, sprzęty, naczynia, kunsztowne ozdoby itp. (II.18.-21., E) Takim nagromadzeniem opisywanych wyglądom pisarka nie odwołała się do wiedzy, lecz za pomocą ekwiwalentów językowych wskazała na cechy charakterystyczne dla sztuki Etrusków. Barwne freski przedstawiają egzotykę i bogactwo: „ptaki drogocenne”, „wyborne smaki”, „rzadkie owoce”, „bogate wozy”, pracowników w winnicy. Dalej następuje enumeracja najcenniejszych przedmiotów użytkowych: czary, wazy, zbroje, klejnoty. Znakiem łączącym przeszłość z czasem akcji utworu są wieńce tryumfatorów, których było najwięcej w grobowcu. Tryumf nadawano od czasów Etrusków jako odznaczenie za najwyższe zasługi wybitnym wodzom, wieniec laurowy nosił przede wszystkim cesarz. Niezliczone laury tryumfatorów uświadomiły bohaterowi wspólnotę losu. Flaminjusz zastanawia się, czy Rzym, tak jak wszystkie cywilizacje także przeminie.

Dysputa o sztuce, o ponadczasowym pięknie sztuki Etruskiej, przechodzi w refleksję o historiozofii cywilizacji budowanych na podbojach innych narodów. Przestrzeń nabiera symbolicznego znaczenia w momencie zstąpienia do podziemi grobowca etruskiego, co konotuje początki Rzymu zakładanego przez Etrusków i zarazem schyłek każdej cywilizacji.

Tekst – obraz. Przenikanie znaczeń

Obraz był niewątpliwie istotny dla Elizy Orzeszkowej podczas pisania cyklu. Czasami ilustracja była dla pisarki zaledwie **inspiracją** do napisania nowego wątku **fabuły** np. spotkanie Metelli z Arulenussem w grobowcu Trazeusza na Via Appii (w *Ardelionie*) koresponduje z ryciną w książce Duruya „Cäcilia Metella an der Via Appia” (D,355), czy szkic Rzymianki z dzieckiem idącej ulicą (F,258-259) ma później swą realizację w scenie spaceru Fanii i małego Helwidiusza Prisca w *Mirtali*.

Innym razem **nawiązania intertekstowe i metatekstowe budują całe sceny** (*Ardelion*, *Mirtala*, *Hasło*), a nawet stają się **dominantą kompozycyjną** utworu **sygnalizowaną w tytułach** - *W grobie etruskim* [Tytus Kwinkcjusz Flaminius] i realizowaną w **gatunku obrazka** literackiego.

Malarstwo akademizmu, rekonstrukcje przedmiotów codziennego użytku i zabytków architektury, mapy i makiety Rzymu, wreszcie repliki dzieł antycznych pozwoliły Elizie Orzeszkowej **transponować** na język literatury **wygląd świata starożytnego**. Obraz inspirował wyobraźnię i pozwalał na pokazanie warsztatu pisarskiego. Interpretacja dzieł

sztuki dała pisarce **pretekst do wyrażania poglądów**. W ten sposób, w relacji tekst - obraz zachodzi transpozycja ikonografii na język literatury.

Z malarstwa akademickiego przejęła pisarka metodę i temat: alegorię, antyk klasyczny i barbarzyński, pejzaż, portret, martwą naturę, dezawuowanie okrucieństwa.

Jedynym tematem akademizmu, którego w opisach starożytności pisarka programowo unikała, to „lubieżny Rzym”²⁴³. Koniecznością byłoby nawiązanie do „oficjalnej sztuki erotycznej”²⁴⁴ akademizmu, pełnej obnażonych ciał kobiet. Incydentalnie ten temat pojawia się w wątku fascynacji bohatera *Ad astra* młodą kobietą, poznaną w sanatorium w Giessbachu. Tadeusz Rodowski nieustannie porównuje urodę i zachowanie kobiety do Psyche z obrazów Adolphe`a-Wiliama Bouguereau²⁴⁵ (Il. 1.; 2., Bo). Zamysł paraleli²⁴⁶ (połączenia obrazu i postaci) wypłynął od współautora powieści, Tadeusza Garbowskiego, a efekt ucieszył pisarkę²⁴⁷.

Kanon klasyczny to również inspiracja estetyką, pretekst do dysputy o miejscu i roli sztuki jako świadka swoich czasów. Intertekstualność dała możliwość wyrażenia poglądów filozoficznych (apoteoza stoicyzmu), społecznych (historiozofia dziejów, analogie zjawisk historycznych, aktualność procesów dziejowych) oraz realizacji ambicji artystycznych (estetyka sztuki klasycznej, podjęcie w literaturze pozytywizmu nowej tematyki - starożytnego Rzymu i etyki stoicyzmu jako tradycji starszej niż chrześcijaństwo, wolnej od mistycyzmu).

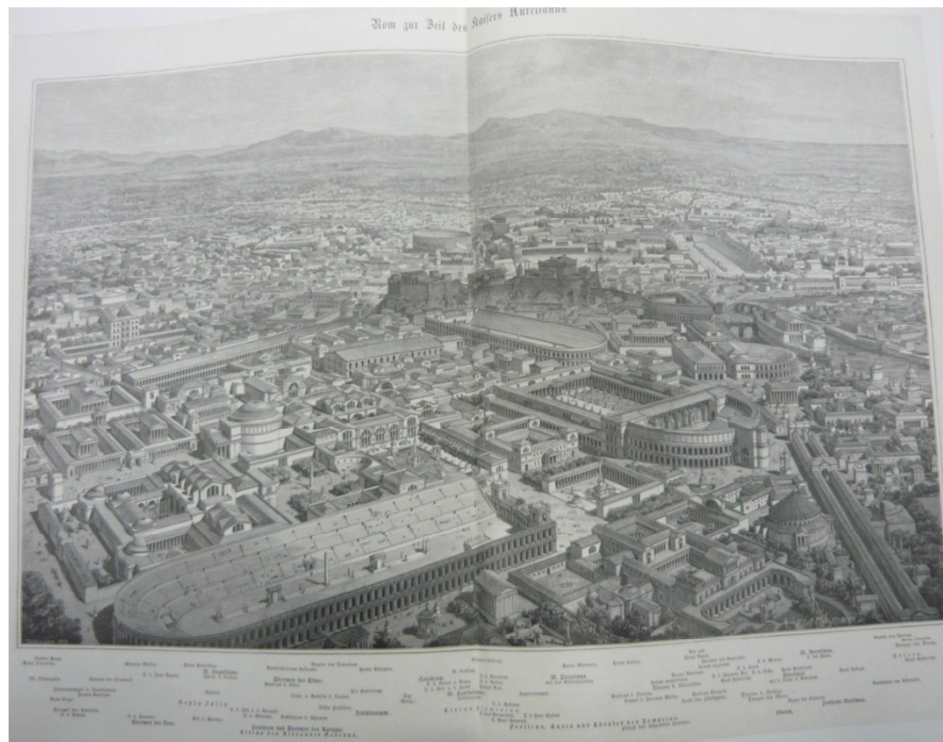
²⁴³ O niechęci do opisywania nagości wspominała Eliza Orzeszkowa podczas pracy nad *Chamem*.

²⁴⁴ Cyt. za: M. P o p r z ę c k a, *Akademizm*, dz. cyt., s. 189.

²⁴⁵ E. O r z e s z k o w a, J. R o m s k i [T. G a r b o w s k i], *Ad astra*, Kraków 2003, s. 112-124.

²⁴⁶ Pojęcie paraleli jako typu wypowiedzi deskryptywnej podają za: B. W i t o s z, *Opis narracyjny na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Katowice 1997, s. 29.

²⁴⁷ Mowa o rozdziałach XVI-XVII *Ad astra*. Por. E. O r z e s z k o w a, *Listy*, t. II, cz. 2, dz. cyt., s. 221.



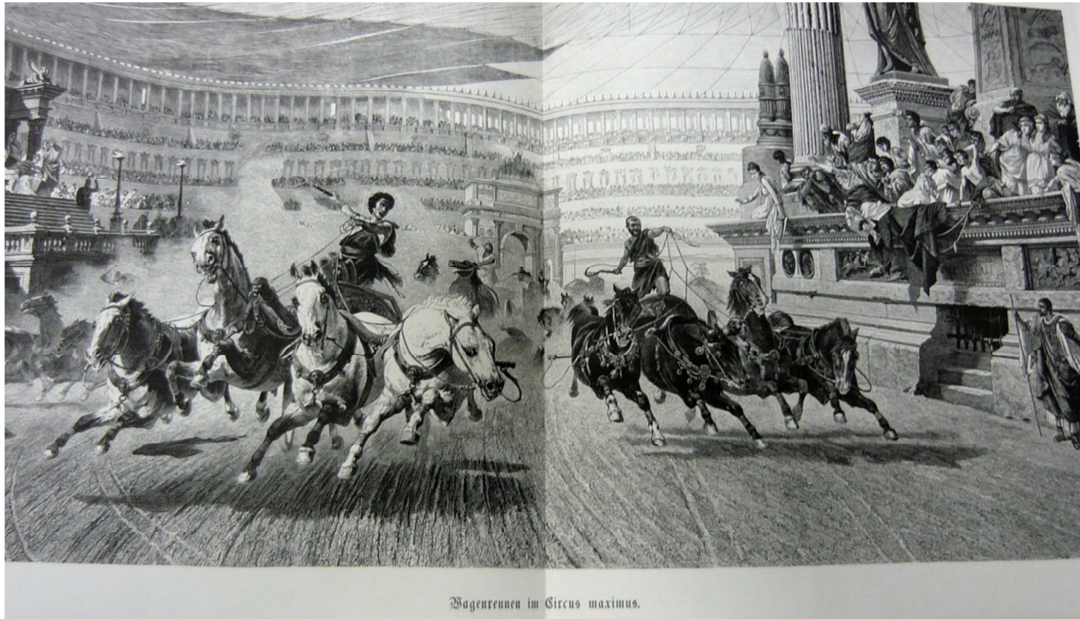
II.1., F: Mapa Rzymu, J. Falke, s. 220-221.



II. 2., F: „Der Circus maximus in Rom”, J. Falke, s. 284-285.

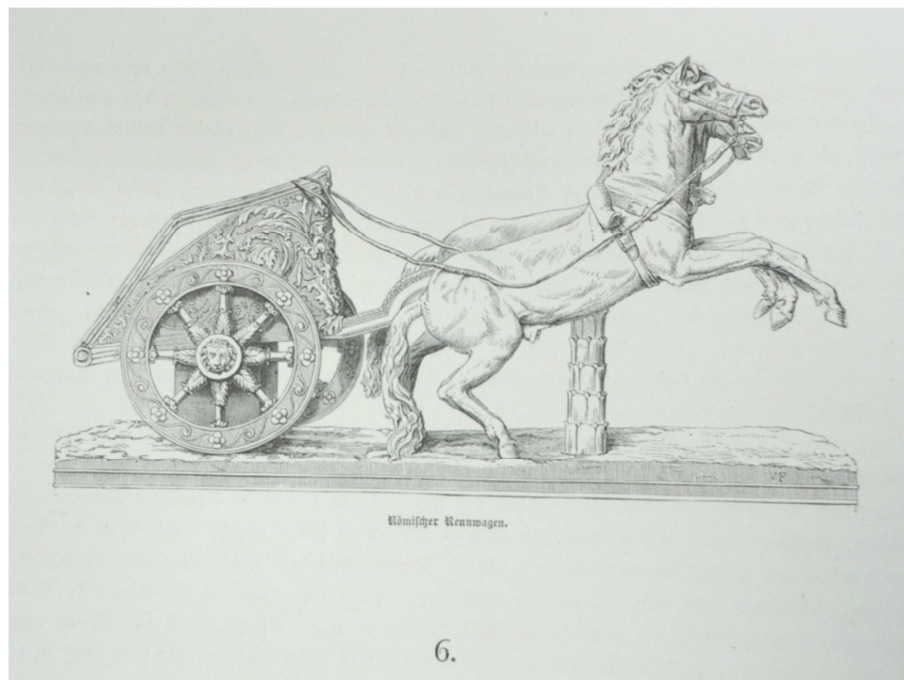


II. 3., F: Forum Romanum, J. Falke, s. 278-279; V. Duruy, s. 107.



Wagenrennen im Circus maximus.

Il. 4., F: „Wagenrennen in Circus maximus“, J. Falke, s. 286-287.



Römischer Rennwagen.

6.

Il. 5., F: „Römischer Rennwagen“, J. Falke, s. 278.



II. 6., F: „Gelage und Unterhaltung nach der Mahlzeit“, J. Falke, s. 276-277.



Gastmahl.

II. 7, F: „Gastmahl”, J. Falke, s. 270-271.



Musikalische Unterhaltung.
Wandgemälde.

Il. 8., F: „Musikalische Unterhaltung”, J. Falke, s. 276.



Silbergefäße der Zeit des Augustus aus dem Silberhelfer Funde.

Il. 9., F: Naczynia, J. Falke, s.234.



Il. 10., F: Toaleta,
J. Falke, s. 309.

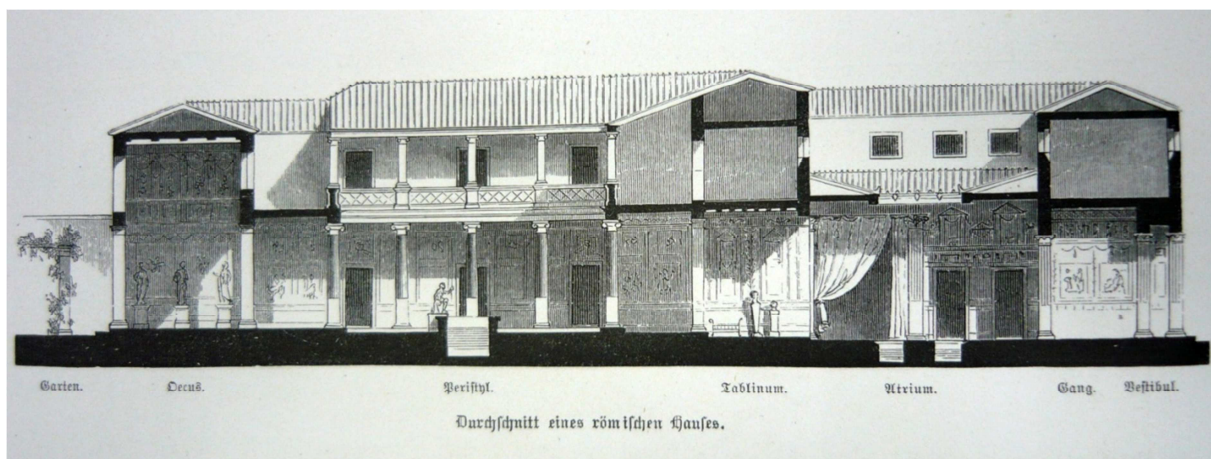


Il. 11., Rz: Miłosz Kotarbiński ilustracja do *Mirtali*, „Kłosy” 1886, nr 1077, s. 112.

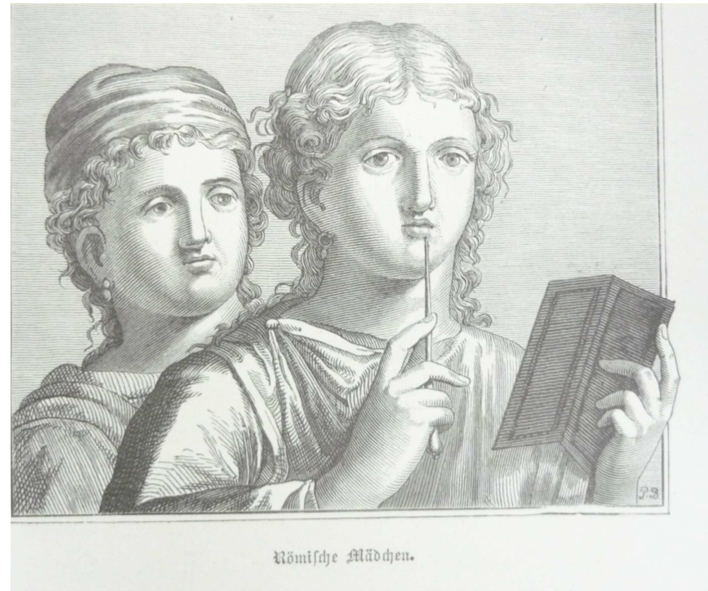
Ilustracja wykonana na podstawie reprodukcji z Falkego i Duruya.



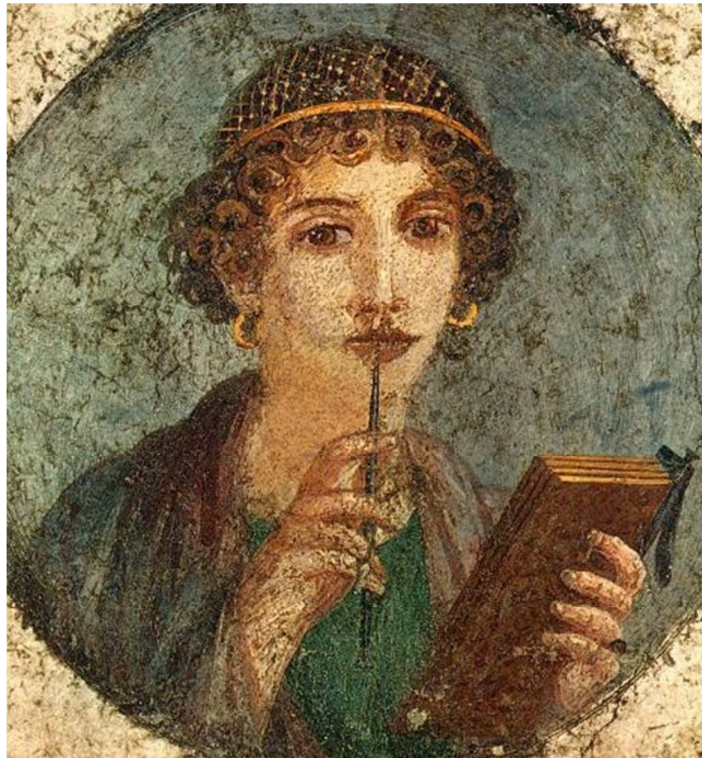
Il. 12., F: Atrium, J. Falke, s. 220.



Il. 13., F: Schemat domu rzymskiego, J. Falke, s. 228.



Il. 14., F: "Römische Mädchen", J. Falke, s. 244. Akademicka kopia fresku pompejańskiego.



Il. 15., Rz: Pompeje, fresk, dom Wettiuszów. Portret poetki przypisywany Safonie.



II. 16., F: Via Appia, J. Falke, s. 296-297.



II. 17., D: Domicjan, V. Duruy, s. 173.

SZTUKA ETRUSKÓW²⁴⁸



Il. 18., E: „Taniec”, Grobowiec Triclinium, 480 r. p.n.e.



Il. 19., E: „Grający na podwójnym flecie”, Grobowiec Leopardów, 500 r. p.n.e.



Il. 20., E: Złota rozeta 530-480 r. p.n.e.



Il. 21., E: Waza czarno figurowa 510-480 r. p.n.e.

²⁴⁸ Źródło: *Sztuka Etrusków*, www.historiasztuki.com.



Il. 1. Bo: Wiliam-Adolphe Bouguereau, „Dziewczyna broniąca się przed Erosem” (r. ok. 1880). W zbiorach: J. P. Getty Museum, Los Angeles.



Il. 2., Bo: W.- A. Bouguereau, „Urowadzenie Psyche” (r. 1895).

2. „Anastazja” i *Anastazja*

Powieść

Rysunek Antoniego Kamińskiego „Anastazja” (1989) zamieszczony w 41. numerze „Tygodnika Ilustrowanego” z 13 X 1900 r., przedstawiający dziewczynę wiejską z Horodni, stał się dla Elizy Orzeszkowej natchnieniem do napisania powieści pod tymże tytułem. *Anastazja* powstała pod wpływem olśnienia, nagle, w niespełna miesiąc. Zastanawia, w jaki sposób pisarka nawiązała do dzieła plastycznego? Czy można odnaleźć transponowane na język literacki analogie? Czym różni się wizja plastyczna od dzieła literackiego?

Zachwycająca jest inteligencja twórcza Kamińskiego, powołująca do istnienia niezwykle sugestywne szkice portretowe. Moment tworzenia rysownik nazywał „chwytaniem pod pierwszym wrażeniem”, chciał „wykończyć dzieło do możliwych granic, a nie zasuszyć go, nie zmordować, pozostawić pełnym życia”²⁴⁹. Smutna dziewczynka na rysunku wydaje się być nieobecna. Jakby dopiero usiadła, oderwała się od pracy, podparła i zatopiła w myślach. Jasne kosmyki włosów odsłaniają delikatne rysy twarzy, skontrastowane ciężko opadającymi dłońmi. Szybka, nerwowa kreska dopełnia nastrój oczekiwania, zadumy, osamotnienia.

W aurze październikowej, jesiennej melancholii i „nudy bezdennej” Eliza Orzeszkowa przeglądała ulubioną prasę i - jak wyznała w *Przedmowie* do powieści – uświadomiła sobie ciekawy problem z psychologii twórczości; mianowicie, że pisarz za pomocą swej sztuki może ilustrować dzieła rysownika. W liście, do którego autorka *Anastazji* dołączyła przedmowę, odkrywa sekret nagłego olśnienia szkicem portretowym Kamińskiego: „(Aż stał się cud:) W dzień jesienny, chmurny, błotny, smutny, w pokoju, za którego ciasnymi ścianami przewlekła się szarzyzna leniwa i mętna, otoczyły mię wokół pola szerokie, pola świeże [...] pod sklepieniem błękitnym i pod gorejącym wielkim okiem słońca”²⁵⁰.

Oglądany portret reanimował z zakamarków pamięci ślad dawnej inspiracji, a interpretacja pisarki celnie ujmuje główną ideę cyklu rysunków *Smutne dziewczynki*, z których pochodzi szkic portretowy *Anastazja*:

Rysunek Pana-pełen wewnętrznych głębin, był tym tknięciem, które z głębin moich wywołało zrazu echa i mgły. Do kogo podobna? [...] Kędyś, u kogoś widziałam takie same usta, bezbrzędne oczy, patrzące w otchłań, włosy po ramionach i piersiach rozplynięte, ręce w zniechęceniu

²⁴⁹ Por. J. W i e r c i ń s k a, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 328.

²⁵⁰ E. O r z e s z k o w a, *Listy zebrane*, t. IX, oprac. E. J a n k o w s k i, Wrocław 1979, s. 596.

śmiertelnym opadłe na kolana [...] Ja także miałam niegdyś zamiar i chęć opisać razem z tłem, pośród którego poruszała się i była, jej rysy, losy i najbardziej duszę. Ale życie potok wartki porwał mi ją²⁵¹.

A zatem literacka Anastazja jest efektem swoistej fabularnej animacji. Z plastycznego pierwowzoru zapożyczyła pisarka nie tylko strój i urodę modelki, ale również, co może zastanawiać, także charakter. W interpretacji Orzeszkowej zaskakuje niezwykle podobieństwo odczytania idei dzieła z opisaną przez Kamińskiego (w liście do autorki powieści) rzeczywistą naturą modelki. Czy byłby to przykład niezwyklej artystycznej empatii? Oboje zwrócili uwagę na szczególne wyobcowanie dziewczynki, zadumę, oczekiwanie, społeczny, a może i psychologiczny autyzm. Chciałoby się powtórzyć słowa pisarki: „Środki tu i proceder inne są, skutki wywołane te same być muszą”²⁵². Ta **predylekcja** do tworzenia **portretu psychologicznego** cechuje obu twórców, bo Antoni Kamiński w poszukiwaniu wyrazu także zdążył ku szczerości i prostocie, ku oddaniu prawdy, psychiki modela i charakteru indywidualnego, przedstawionego w specyficznym dlań otoczeniu.

Co łączy Anastazję modelkę i Anastazję powieściową? W literackiej kreacji Anastazja jest także blondynką, o szarych oczach, zamkniętą w sobie, wprawdzie nie biedną wiejską dziewczynką, ale bogatą 21-letnią dziedziczką, równie samotną. Ma wyjść za mąż. W zbiorowym wyobrażeniu ślub z przystojnym i światowym młodzieńcem to wymarzona partia dla wiejskiej, hardej dziedziczki. Anastazja zrywa zaręczyny, urażona tym, by rekompensatą za megalians był jej majątek. Jej decyzja jest sprzeczna z oczekiwaniem stryjów i społeczności Tuczyzna. Jeszcze większe zaskoczenie wzbudzi Anastazja, stając się sobowtórem swej przewodniczki Józefy; rozda majątek rodzinie i przyjacielom, wybierze drogę wędrowniej apostołki, aby służyć chorym i ubogim.

Aneta Mazur podkreśla jeszcze jedną analogię – łączy obydwie bohaterki melancholia. Kilkakrotnie w opisach odnajdujemy cechy modelki i charakterystyczną jesienną scenerię. Anastazja nad grobem dziadka Cyriaka przybiera tę samą pozę: ma spadające na ramiona śliczne, złote włosy; pochyloną sylwetkę, opuszczone ręce na kolana; wzrok utkwiony w dal,

²⁵¹ Tamże, s. 597.

²⁵² Zob. W. O k o ń, *Malarstwo i literatura* [hasło]. W: *Słownik literatury polskiej XIX w.* Red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1994, s. 531.

wyrażający tęsknotę. Oddaje pisarka także nastrój smutku przez opisy jesiennej słoty, wanitatywną topikę, gotycką malowniczość (cmentarz, wieczór, odgłosy ptaków)²⁵³.

Baśniowe przesłanie

W *Anastazji*, podobnie jak w *Nad Niemnem*²⁵⁴ można odnaleźć elementy **poetyki baśni** i pokazać za pomocą kategorii zaproponowanych przez Włodzimierza Proppa²⁵⁵, schemat świata opowiadanego, funkcje fabularne i atrybuty postaci²⁵⁶. Opowieść snuje się o zmierzchu, więc nad tuczyńskim światem zachodzi słońce: a „na swej czerwonej twarzy ma ono usta szeroko od uśmiechu rozciągnięte” (A,13-14)²⁵⁷. Podobnie Orzeszkowa organizuje fabułę – poprzez wprowadzenie **strategii obcego** (Anastazja) i konfrontację dwóch światów: przedstawicieli mieszkańców Tuczyna (A,15-16) z wrażliwą, dobrą, młodziutką dziedziczką, która - jak typowa baśniowa postać - jest sierotą. Nie dziwi więc typowo baśniowe zakończenie powieści, w którym bohaterka wyrusza w świat. Międzyludzkie napięcia ukazuje Orzeszkowa, rezygnując z psychologizmu i wprowadzając sobowtóra Anastazji – Józefę.

Są jeszcze trzej bracia (stryjowie) jeden dobry (Cyriak) oraz dwóch złych (Mruk - Walerian, Piszczalka – Dominik), którzy czyhają na majątek sierotki. Wątek romansowy wydaje się być kalką mitu o Apollo i Dafne (bo przywiązana do rodzinnej wsi Anastazja zrywa zaręczyny z pięknym bywalcem salonów, Apolinarym Tuczyną), ale także zawiera element baśniowej rywalizacji – pojawia się „ta trzecia” - wysoka, szykowna, inteligentna, ze znakomitej rodziny - panna Eugenia Rudner. Jest to postać, przez którą dochodzi do konfliktu między narzeczonymi oraz zerwania zaręczyn. W kluczowym momencie fabuły padają słowa motywujące późniejszy wybór drogi życiowej Anastazji:

²⁵³ A. M a z u r, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010, s. 270-271. Mazur wskazała na następną po *Anastazji* inspirację plastyką w utworze *Posucha* („Kurier Warszawski” 1903 r.) Elizy Orzeszkowej, tym razem rysunkiem Józefa Wodzińskiego zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym” 1902, nr 16; A. M a z u r, „*Sekretne*” *autoportrety Elizy Orzeszkowej: Porcelanka, Niepoprawny, Posucha*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej...*, dz. cyt., s. 256.

²⁵⁴ O poetyce baśni w *Nad Niemnem* pisał: C. Z a l e w s k i, *Nad Niemnem Elizy Orzeszkowej wobec poetyki baśni*, W: Tegoż, *Powracająca fala. Mityczne konteksty powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*, Kraków 2005, s. 255-288.

²⁵⁵ W. P r o p p, *Morfologia bajki*. Przekład W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

²⁵⁶ J. S ł a w i ń s k i, *O opisie*. W: Tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, dz. cyt., s. 216.

²⁵⁷ E. O r z e s z k o w a, *Anastazja*, Warszawa 1977. Wszystkie cytaty z tego wydania powieści.

- Wynagrodzić? – zadławionym nieco głosem zaczęła - a za cóż to Apolkowi wynagrodzenie się należy? [...]

- A choćby i za te rękawy, które Naścia po łokcie odwija, nie jeden raz prosiłem, bo mi proste dziewczki nad baliami stojące przypominają! Już nie mówię o tym, że nijakie pieniądze, po nijakich dziaduniach pozostałe nie mogą dorównać tym korzyściom, które tam udziałem moim stać się mogły i tak wysoko mnie postawić, że Naści oczy zmrużyć by się musiały, gdyby na te wysokości tylko spojrzała, ale czego Naścia ani odgaduje to, że przez miłość dla Naści ja jeden skarb wynagrodzony tracę, taki, który sam w ręce laź [...]

[Anastazja – M.I.J.] Jaką Pan Bóg mnie stworzył, taka jestem i ani obłudnych zmian w sobie zaprowadzić, ani w niewolniki niczyje zapisywać się nie zamierzam. Myślałam, że najlepsze miłowanie to jest, że człowiek przed człowiekiem z duszą otwartą [...] stoi [...] to co jemu do robienia na świecie przeznaczonym zostało, uczciwie i jawnie robi [...] Niechże tedy pan do swojej fabryki powraca i tę gwiazdę [...] zdejmuję (A, 156-157).

Scena jest czytelnym pisarskim *credo* – deklaracja utożsamienia poglądów bohaterki z wyznawaną przez Orzeszkową apoteozą szczęścia, które człowiek odnajduje we **wspólnym działaniu dla dobra innych** ludzi (użyteczność). Anastazja literacka różni się zatem od modelki Kamieńskiego nie tylko wiekiem, stanem, czy kolorem oczu, ale przede wszystkim dojrzałością. Bohaterka wybiera kontestację świata blichtru, zaszczytów, opowiadając się po stronie najistotniejszej wartości – człowieczeństwa. To ważne **pisarskie posłannictwo** docenili członkowie Komitetu Noblowskiego. Ewa Gruszczyńska stwierdziła, że wówczas w Szwecji twórczość pisarki była bardziej znana niż teksty Sienkiewicza, bo Ellen Wester [pseudonim Weer] przetłumaczyła na szwedzki wszystkie jej dzieła.

Alfred Jensen²⁵⁸, główny recenzent komisji, specjalista od literatury słowiańskiej, poeta i stypendysta Henryka Sienkiewicza od 1905 r.²⁵⁹, pięknie napisał w jednym z dokumentów noblowskich: „O ile w tekstach Sienkiewicza bije szlachetne polskie serce, to w twórczości Elizy Orzeszkowej bije **serce człowieka**”²⁶⁰ [wyróżnienie - MIJ]. Rok później (w 1906) Józef Kallenbach i Oswald Balzer przyznali Orzeszkowej literacką nagrodę lwowską Fundacji Franciszka Kochana²⁶¹.

²⁵⁸ Por. M. B r o n, *Dlaczego Sienkiewicz? Uzasadnienie wyboru w świetle źródeł archiwalnych Akademii Szwedzkiej*. W zbiorze: *Henryk Sienkiewicz. W stulecie nagrody Nobla*. Red. T. Lewandowski, W. Maciejewski, Poznań 2006, s. 103-168.

²⁵⁹ Por. E. G r u s z c z y ń s k a, *[Alfred] Jensen i Sienkiewicz – z archiwum Akademii Szwedzkiej*. W zbiorze: *Henryk Sienkiewicz...*, dz. cyt., s. 85-102.

²⁶⁰ Kandydaturę Orzeszkowej do Nagrody Nobla w 1904 r. zgłosił Aleksander Brückner. Poparł ją natychmiast Alfred Jansen – sławista, zajmujący się przekładami, biografiami i recenzjami dzieł kandydatów (w swym opracowaniu na temat twórczości pisarki stawiał ją nawet pod niektórymi względami wyżej od Sienkiewicza).

Szkic „Anastazja”

Swą niezgodę na presję świata wyraziła również Anastazja - modelka pozująca do portretu Anastazji. O szczegółach dowiadujemy się z korespondencji Kamińskiego do Orzeszkowej, który wdzięczny za admirację odpisał : „Kiedym kończył czytać *Przedmowę* Pani, którą mi raczyłaś przesłać, palce zaczynały mi drżeć, a litery skakać i migotać w oczach [...] jakiś słodki i kojący balsam wlewał mi się do duszy [...] Jestem obecnie tak samotny na świecie, że nie mam do kogo przyjść z tym szczęściem”²⁶².

W dalszej części listu z 2 II 1901 r. Kamiński odkrywał okoliczności powstania rysunku. Przebywał właśnie na wsi, we dworze, jak podkreśla: „[...] z musu. Gdy się siły doszczętnie wyczerpią, gdy jestem tak pokaleczonym, że spocząć muszę, jadę na wieś jak do szpitala” (Lz, IX, 593).

Anastazja ujęła artystę swoim zachowaniem („wzięła mię ciszą i hardością”²⁶³) i dalej rysownik przedstawia szczegóły kreacji sugestywnego studium portretowego, na które zwróciła również uwagę zaaferowana Orzeszkowa:

Dwór horodiański - duży i ludny, gospodyni domu sprowadza ze stron rozmaitych „dziewczynki” do dworu i kształci je na „panny”. U leśnika było dużo córek, Anastazja poszła z lasu do dworu [...] Czasem była przy kuchni, czasami do pomocy „panny” [...] szła r ó w n o, c i c h o, powiewnie; prawie niewidzialnie stąpając swoimi bosymi nóżkami, n i e z a t r z y m y w a ł a się nigdy, nie patrzyła nigdy inaczej, jak tylko p r z e d s i e b i e – tam, gdzie szła nie rzucając wzrokiem po bokach. A przecież salony były pełne pięknych rzeczy, a głównie z w i e r c i a d e ł, mimo których żadna z dziewcząt i kobiet spokojnie nie przechodziły [...] N i e b y ł a to tępa ignorancja głupoty co po brylantach stąpa jak po piasku – nie- Anastazja nie mogła być głupią, mówiły to jej jasne, czyste, błękitne oczy, patrzące bystro, gdzieś, przed siebie – w przestrzeń [...], „Młoda lwiczka”, myślałem sobie obserwując ją (Lz. IX, 593).

Wkrótce wszyscy członkowie Komitetu Noblowskiego, po przeczytaniu dostarczonych im książek i nowel Polki, wyrażali opinię, że wyróżnienie należy się na równi obu kandydatom. Ostatecznie uznano, że dzielenie nagród jest sprzeczne z intencją fundatora, a przewodniczący Komitetu oraz sekretarz Akademii – Carl Wirsén – opiniował, aby nagrodę „Elsie Orzeszko” przyznać za cztery, pięć lat. Kulisy przyznawania Nagrody Nobla przytaczam za: E. Gruszczyńską i M. Bronem jr., którzy pracowali w Bibliotece Noblowskiej oraz Archiwum (Bron). Więcej informacji: K. G r u b e r, *Akademia Szwedzka. Literacka Nagroda Nobla w Sztokholmie*, Sztokholm 1994.

²⁶¹ Por. K. J a k o w s k a, *Eliza Orzeszkowa*, [hasło:] *Podręczny słownik pisarzy polskich*, Warszawa 2006, s. 411-413.

²⁶² Cyt. za.: E. J a n k o w s k i, *Komentarze*, W: E. O r z e s z k o w a, *Listy...*, t. IX, s. 593.

²⁶³ Tamże, s. 593.

Z zaintrygowaniem Kamiński wspomina osobliwe chwile pozowania dzikiej, hardej, zamkniętej w sobie „młodej lwiczki”:

Posadziłem ją na ganku [...] Anastazja okazała się - bajecznym modelem!!! Nigdy, nawet w Paryżu między zawodowymi modelkami włoskimi nie spotkałem tak idealnie pozującej dziewczyny... zamarła w danej pozie, pozostając jednak żywą i nie stając się ani na chwilę manekinem! rzadkie i wysokie zalety modelki!!! Jasne oczy utkwiała na horyzonty jakby coś pilnie wypatrując w jednym punkcie; oderwana od zabawy swobodnej z gromadą dzieci, ani na chwilę nie powróciła do nich wzrokiem, nie słyszała nawoływań, śmiechów i chichów do niej czasem zwracanych; much, osy i pszczoły latające koło jej głowy i spacerujące po twarzy – zdawały się jej wcale nie dotykać!!
[...] Rysowanie Anastazji było dla mnie jednym bankietem!!!...skończyłem go jednego dnia [...] Gdym powiedział, że koniec – wstała cicho i obojętnie, lecz grzecznie, bez odcienia złości czy nawet znudzenia, nie rzuciwszy nawet przelotnie spojrzenia na mnie ani na to, co robiłem – odeszła. Tak robią kokietki pragnące zamęczyć kogoś na śmierć [...] (Lz, IX, 594).

Podczas kolejnej wizyty rysownika w Horodni dowiedział się, że „szelmę” odesłano do domu rodzinnego, a i stamtąd powędrowała w świat. Kończąc list konstatuje: „Anastazja stanie się o tyle człowiekiem, aby choć w części zrozumieć, że pewnego pięknego dnia – wygrała wielki los na loterii życia - nieśmiertelność?!!!” (Lz, IX, 594).

„Anastazja” wpisuje się w semi-erotyczne studia dziewczynek u progu przeobrażenia w kobietę. Szkice portretowe przeobrażającej się dziewczynki nieświadomej jeszcze swego przeznaczenia, ale wywierającego semi-erotyczny wpływ były popularnym tematem studiów z natury artystów fin de siècle`u m in. Edwarda Muncha, Jana Tooropa, Stanisława Wyspiańskiego w okresie paryskim²⁶⁴. Kamiński doskonale wychwytywał zmiany nastroju i właściwości modela, skupiając się na wyrazie, nie rozbudowując narracji za pomocą detali. Niepokojący urok tych obrazów polega na atmosferze „trudnej do ujęcia w słowie barwie: drażniącej, smętnej – choć nie sentymentalnej, czystej – choć nie naiwnej” [podkr. MIJ]²⁶⁵. Anastazja i Anastazja to - powtórzmy - studium drażniące, smutne, sentymentalne, czyste. Jakby jeden portret samotności, konfliktu między indywidualnym pragnieniem a społeczną presją, kontestacją świata i poszukiwaniem siebie - wiele różnic, ale i podobieństw, ta sama ucieczka od cierpienia, gdzieś daleko w świat. Literackim azylem dla Elizy Orzeszkowej stał się starożytny Rzym. A co było schronieniem Kamińskiego? Sztuka!

²⁶⁴ Por. J. Wiercińska, *Antoni Kamiński – zapomniany dekadent. Uwagi na temat związków sztuki i literatury*. W: Tejże, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 156.

²⁶⁵ Tamże, s. 156.

Zarówno powieść i obraz zmierzają do autentyzmu wyrażania idei artystycznych i poszukiwania najlepszej formy ich wyrazu.

Post scriptum

Miłym wydarzeniem dla Orzeszkowej było ukazanie się dziewięciu numerów „Tygodnika Ilustrowanego” z 1902 roku, w których drukowaną powieść zdobiły ilustracje ośmiu malarzy: Antoniego Kamieńskiego (nr 1, s. 7 oraz nr 22, s. 421), Włodzimierza Tetmajera (nr 2, s. 27) Ludwika Stasiaka (nr 6, s. 113), Stanisława Kaczor – Batowskiego (nr 7, s. 141), Józefa Ryszkiewicza (nr 10, s. 194), Stanisława Sawiczewskiego (nr 15, s. 265), Kazimierza Alchimowicza (nr 19, s. 373), Konstantego Gorskiego (nr 22, s. 423).

W jaki sposób ilustratorzy transponowali na język sztuki powieść Elizy Orzeszkowej?

Projekt cyklu ilustracyjnego zainicjował Kamieński, który pierwotnie zaproponował redakcji zilustrowanie i wydanie specjalnego numeru poświęconego pisarce¹⁶, ale po incydencie z kradzieżą portretu autorki i w związku z pogarszającym się stanem psychiki autor „Anastazji” postanowił porzucić ilustratorstwo.

W dramatycznym liście do Elizy Orzeszkowej artysta pisał: „Z Warszawą zerwałem zupełnie, z Tygodnikiem także. Wolff koniecznie chciał, bym ilustrował „Anastazję” ale nie mógł zrozumieć że tego, ani niczego innego, ilustrować nie mogę”²⁶⁶.

Pomimo niekorzystnych okoliczności cykl powstał. Antoni Kamieński wykonał winiętę końcową, a redakcja dołączyła portret dziewczynki z Horodni drukowany 41. numeru tygodnika (Il.: 1.-10., An). Siedmiu plastyków, w indywidualnych stylach, zilustrowało głównie wątki fabularne.

1. Włodzimierz Tetmajer zilustrował zabawę w Tuczynie, układ figur przypomina jego obraz „Tańce w karczmie” (Lwów, Galeria Obrazów).

2. Ludwik Stasiak podjął się zilustrowania scenki z dziadkiem Cyriakiem, który jak czytamy w Anastazji, był najmądrzejszym z ludzi.

3. Stanisław Kaczor-Batowski transponował na język plastyki fragment spaceru (para niesie na groby Tuczynów kwiaty z lasu położonego koło cmentarza) i rozmowy Anastazji i Apolinarego, wykładającego dziewczynie swą życiową zaradność. Mieszczanin, właściciel fabryki, powiedział bogatej wiejskiej dziedziczce o jej konkurentce, siostrze współnika,

¹⁶ E. J a n k o w s k i, dz. cyt., s. 600. Projekt poświęcenia specjalnego numeru nie został zrealizowany, redakcja „Tygodnika Ilustrowanego” zdobyła się na piękny gest, zamawiając ilustracje do drukującej się *Anastazji*.

²⁶⁶ List A. K a m i e ń s k i e g o do E. Orzeszkowej z dn., 3 V 1901 r.; Rkps. 800, AEO IBL PAN.

bogatej, zadbanej, ale „w latach już zaszłej”. Od tej pory Tuczynówna zaczyna mieć wątpliwości, co do intencji absztyfikanta.

4. Józef Ryszkiewicz sportretował sobowtórą postać do tytułowej Anastazji, działaczki społecznej – Józefy, zajmującą się pracą charytatywną w okolicznych wioskach.

5. Grą światłocienia Stanisław Sawiczewski oddał atmosferę czuwania Anastazji przy zmarłym dziadku, Cyriaku.

6. Ekspresyjną scenę kłótni narzeczonych zobrazował Kazimierz Alchimowicz.

7. Znakomicie decyzję bohaterki interpretuje piękna ilustracja Konstantego Gorskiego - obraz pożegnania Anastazji, która opuszcza Tuczyn, aby realizować swą szlachetną misję - pomagania innym ludziom.

Niezwykłe artysta oddał subtelność Anastazji oraz nastroj pożegnania panienki przez służbę. Realia wsi zostały wyidealizowane (arkadia), podporządkowane literaturze. Interpretacja przesłania powieści wynikała zapewne z zainteresowań malarza, specjalizującego się w m.in. w realistycznych scenkach **o tematyce baśniowej**.

8. Cykl wieńczy nostalgiczna winieta Antoniego Kamieńskiego, nawiązująca tematycznie do ilustracji Gorskiego (wyjazd Anastazji).

Plastyczna transpozycja cyklu jest przykładem ciekawego zjawiska z powinowactwa sztuk - podwójnego przenikania tekstów plastycznych i literackich. Powieść Elizy Orzeszkowej powstała jako interpretacja szkicu portretowego, a ilustracje do *Anastazji* były transpozycją plastyczną literatury. Cykl jest jednak niejednorodny, co utrudnia odpowiedź na ważne pytanie o to, w jakim kierunku zmierza plastyczna interpretacja.

ANASTAZYA



ANTONI KAMIŃSKI

ELIZA ORZESZKOWA.

ANASTAZYA.

POWIEŚĆ. 1)

Do pana Antoniego Kamińskiego.

Zdarza się często, że malarze czynią zaszczyt powieściopisarzom, ołówkiem lub pendzlem swym uświetniająca utwory ich pióra, ale wypadek jest rzadki, aby powieściopisarz dzieło malarza piórem swem ilustrował, że zaś właśnie wypadek ten zaszedł teraz pomiędzy mną a panem, więc pozwalam sobie opowiedzieć, jakim sposobem się to stało i jakie stąd wnioski nasunęły się mej myśli.

Dzień był jesienny, chmurny, błotny, nudny. Na niebie radości, na ziemi nadziei żadnej. W górze i w dole, w powietrzu i na ulicznym bruku, szarzyzna przewlekająca się po świecie leniwo i mętnie. Brak nawet chmur tych, które po niebieskich polach roz-

noszą rzeźby ponure, lecz fantastyczne; brak nawet wichrów tych, które po ziemskich blonach grzmia gniewem i wyją bólem, ale na dnie duszy stają jeziorem melancholii, pełnem koralu wspomnień i podzwonów pieśni. Spłowiałość powszechna, cichosć martwa, nuda bezkreśna; szczytce gaszące płomień wazelkie, gwóźdź przytwierdzający ku ziemi każde skrzydło.

Wtem, dzwonek u drzwi, kroki śpieszne, poczta, dzienniki, a wśród tych ostatnich jeden oddawna kochany, z dużym rysunkiem na pierwszej stronie, wyobrażającym dziewczynę w odzieży prostej i krótko nazwanym: „Anastazyą.“ Nie nad to, nie więcej. Ani tła, ani ornamentyki, ani akcesoryów, któreby wyjaśniały: kto to i jaka historia? Jednak, od pierwszego rzutu oka widać, że ta dziewczyna jest kimś, a dokoła niej, po mar-

ginesach pięknego dziennika, krąży błyskawice i mająca momenty jakiejś historii. Twarz tej pięknej dziewczyny naznaczył pan grotem bólu, wystrzelwającym z serca, i położył pan na niej chmurę, która zstąpiła z przerażonej myśli. Bije od niej dusza mocno czująca, gwałtownie przez twardą dłoń życia targnięta i narzędziami oczu zmartwionych patrząca w otchłań. Po marginesach dziennika błędzą cienie tych skrzydeł, na których dusza ta wlatywała ku swemu niebu, i tych krzaków oszronionych, na które spada. Są tam też krzywe dzioby ptaków drapieżnych, które, dobywając się z zarośli życia, wysiastują pytania: A co teraz będzie? Co pocznie? Gdzie woda zapomnienia? Gdzie gałąź ratunku? Jak dalej żyć? Czem żyć? Wszystkie te rzeczy, i wiele innych jeszcze, w tym rysunku pana są,—choć nie są,—myślą ar-

Il. 1., An: Antoni Kamiński „Anastazja” (1901). Pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 41; Przedruk jako ilustracja do *Anastazji* Elizy Orzeszkowej: tamże, 1902, nr 1, s. 7.



Eliza Orzeszkowa.

nych ścigają się i przeganiają z tonami śpiewanych piosenek.

Brzegiem świątynnej gromady, pod rosochatami wierzbami, lub na świętych kłódach, które tu sobie ktoś zapewne w budowlanym celu jakimś przysposobil, zasiadli ludzie starsi, tadeom przypratający się tylko, gwarzący, w surdutach, kapotach, w obuwiu grubym, w czapkach zmiętych z daszkami, a gdzieś niedzicie to i w wielkich baranich czapach, posród których spoczęła jest głowa odkrytych, siewiących, albo i całę już jako srebro lub mleko zbiałych. Sami to są Tuczynowie. Ze trzydziestu ich jest, albo i więcej, samych ojów i gospodarzy tylko, a co zapytać którego, jak się nazywa, to odpowiada: „Tuczyna”.

Kilku Głindów tylko zamieszkało się tu jakoś a i tym los nie poszły dobrze, bo najubożsi są, najmniej znani, tak, że i dowiedziawszy się, iż są, rychle zapomnieć o tem można. A zresztą, sami Tuczynowie. Jakże się tu pomiędzy takim mnóstwem jednakowo nazywających się ludzi rozpoznawać? Oto jak: przezwiska swoje mają—podczas od ojców i dziadów w puszczynie otrzymane, a podczas osobistą jakąś przywarą czy cnotą, albo cielsnym czy dusznym przymiotem nabyte.

Są tu tedy, pod wierzbami i na kłódach: Tuczyna Mruk, od ponurości twarzy i mrukiwego sposobu mówienia tak przewany; Tuczyna Piszczalka, bo sam był, acz kościsty, od chudości przecie bardzo cienki, a głos miał jeszcze cietszy i z pomiędzy długich, obwisłych wąsów wydobywający się tonami piskliwymi; Kwiczol, że był czelężną chyrlawym i mazgajowatym, a przy osmiorgu dzieci momentu odetchnienia i uspokojenia nigdy nie mającym; człowieczek, malutki wzrostem, ale rozum podobno bystry i zwłaszcza osobliwą zdolność do procesowania się z sąsiadami objawiający; Żelazny, który przezwisko to odziedziczył po przedziad-

ku, co w pancerzu rycerskim połowę życia przechodził; Burak, którego ród od dawien dawna odznaczał się zbytnią na twarzy czernością; Nawróciiciel, który miał swadę piękną i zawsze ludzi na dobre drogi naprowadzać usiłował, którego też zazwyczaj wszyscy z największą uwagą słuchali;—i wielu, a wielu jeszcze innych, w podobny sposób pomianowanych i poznaczanych. Siedzą, stoją, gwarzą, miejscami to i takie rozprawy toczą, które tuż, tuż zamienić się mogą w kłótnie sąsiedzkie, podobne do rakiet, z wielkim trzaskiem wystrzelujących, aby wprzód z małym dymkiem siarczanym zagasnąć. Powaga tu panuje, rozmysł, ale także przyczajona pod nimi popędlliwość krwi i języków, które to wybuchają niekiedy rozgwarem głosów i rozmachem ramion, to znova przycichają w napłyły sennej, napłyły leniwej zadumie.

Ale gromada, dokoła muzykantów cisnąca się, wielce daleką jest od sennosci i lenistwa, od rozpraw i od zadumy. Nieco zdala ma ona pozór pstrego i ogromnego kłębka, który kręci się i wiruje, a w którego środku gra, kipi, grzmi, huczy i piszczy. Tuczynowie rzna na skrzypcach tak, że aż piszczy, Głinda wali w bęben, tak, że aż grzmi, basetlista grubo pohukuje, a wszyscy razem w sposób taki tną od ucha kadryla cale osoblwego, bo tańczącym mężczyznom wciąż się wydaje, że to mazur lub krakowiak, więc przytupują, hołpocę wybijają i przyspiewywał sobie do tańca próbują, a z dziewcząt znova, to im wyżej i ciaglej która podskakuje, tem zgrabniejsza i lepiej rozumie się na tańcu.

Szafrowo, amarantowo, lilowo robi się w oczach od sukien dziewcząt, które, jak najmocniej wykruchmalone, w obrotach tancznych szumią, chrzszczą i szeleszczą; na płócienną odzież mężczyzn, szarą lub białą, kładną się czarne plamy tużurków, w które ubrali się eleganci. Blyszczą pot na zaczerwienionych od zmęczenia twarzach, blyszczą oczy, z za warg niedomkniętych, bo uciekający oddech chwytających, białością perel poblyskują zęby, w bujnych warkoczach wędną astry różowe, krwawią się szkarlatem jarzębinowe grona.

„Krały słowik w szumnym lesie,
Gałgask się czepia...”

Śniech powszechny wybuchnął. Utrafił—że pan Ładysław, jak kulą w plot, przyspiewką swoją w kontredans! Śpiewak skonfundowany umilkł, i hu! hu! kipi, skacze, przytupuje, balansuje dalej kontredans w kłębku pstrym i kręcącym się, jak kipiutek w zamkniętym garnku.

— Dzień dobry, pani!

— Al pan Apolinary Tuczyna! Pan nie tańczy?

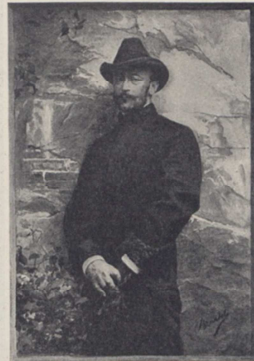
— Zadzwiwia mię, że zapytanie to z ust pani słyżę...

— Dlaczego?

— Bom nie zwykł mieszać się do zabaw tak prostackich i jużbym nawet swoim humorem w tę ich wesołość utraćić nie zdołał.

— W tak złym pan dziś humorze?

— Niewiadomem mi jest, czy widowisko



Antoni Kamiński.

glupoty ludzkiej może komukolwiek humor wesolym uczynić.

— I owszem, to się zdarza. Ale w czymże pan tu głupotę upatruje?

— A choćby w tem, że ludzie, tak, jak oni, nizko na świecie stojący, weselić się mogą. Bo i cóż do radości skłaniającego w życiu ich znaleźć można? Czy im niebo do stóp zstępuje, aby mieli przychytnąć śmiać się i skakać? Męko tylko, ugryzieniu, a także i poniżeniu, ja w ich położeniu na tym świecie upatruję, nie inszego.

Dość osobliwie brzmiała ta pesymistyczna nuta na tem błoniu zielonem, kipiącym od skocznej muzyki i tańca, szeroko rozciągniętym pod jasnym okiem słońca. Ale i osoba pesymisty zostawała także z całym swem otoczeniem w sprzeczności uderzającej. Młody, zgrabny, po miejsku wystrojony, w blyszczącym obuwiu, czarnym tużurku i krawacie ognistej barwy, na fantastyczną kokardę związanym, miał na szyi binokle w rogowej oprawie, od których jedwabny sznurek ruchem niedbałym niekiedy dokoła palca okrycał. Z rysami, których delikatne linie ładnie uwytklały się pod leką śnadowości cery, z dużemi oczyma, w których jaśniał i płonął gorący szafir młodości, p. Apolinary Tuczyna byłby młodzieńcem zupełnie pięknym, gdyby postać jego, z natury kształtna, nie wykręcała się i nie wyginała co chwila w sposoby różne i osoblwe. To na dwóch nogach, bardzo starannie ustawionych, stał, to na jednej, drugą nie wiedząc dlaczego wysoko podkurczając; to szyję z ognistego krawata wyciągał, półkoliste ruchy niewiedząc po co nią wykonywając; to górna połowę ciała wykręcał w kierunku wcale przeciwny temu, w jakim się znajdowała niższa jego połowa. Było to właściwie przybieraniem poz rozmaitych: myślących, dumnych, niedbałych, eleganczkich, najwięcej tych ostatnich.

(DCN)

II. 2., An: Portrety autorki Anastazji, Elizy Orzeszkowej i Antoniego Kamińskiego (obraz Olgi Boznańskiej), *Anastazja*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 1, s. 9.



„Gromada nieco zwała na pozór pastrego i ogromnego kłębka, który kręcił się i wiruje.”

Rys. WŁODZIMIERZ TETMAJER

ELIZA ORZESZKOWA.

ANASTAZYA.

POWIEŚĆ.

2)

Więc w miejscu rodzinnym i pomiędzy swoimi tak źle jest panu i smutno? — Zadziwia mię, że pytanie to z ust pani słyszę. Bo żeby, na przykład, słowika pomiędzy koguty wpuszczać, czy mógłby on w sercu swoim bardzo za to dziękować?

— To prawda, albo pawia pomiędzy indyki.

Zasnął się, ale oczy mu spoehmurniały: znaczenie żartu zrozumiał. Po chwili jednak, z wielką pewnością siebie odpowiedział:

— Albo i pawia, w błyszczące pióra przybranego, pomiędzy indyki, ptaki pospolite i bez ozdób, ani przykrasek nijakich! A co już pewno, to, że kiedy człowiek, za jakąś pokutę, jak żaba urodzi się w błocie, to już w niem wiecznie siedzieć powinien i nie podlatywać weale, lub raz podleciawszy, nigdy do niego nie powracać!

Przy tych słowach piękne swe szafirowe

oczy, z marzącą zadumą, w kominie domostwa najbliższego utkwil.

— Wyleciałem ja był stąd, — mówił — jak ptak wolności żądający, daleko i wysoko. Dziesięć lat prawie mnie tu nie było. Świata widziałem wiele, a na nim różnych bogactw i piękności napatrzywszy się, oczy, pełne ich, tu z sobą przyniosłem, i trudno już, aby mogły one z upodobaniem na takie oto igrzyska spoglądać. Kiedy na Wołyniu u pana hrabiego Orestckiego służyłem, nie raz, ale może i dwadzieścia razy, widziałem, jak panowie w pałacach tańczą.

— I cóż pan tam więcej na dalekim świecie widział?

— Com widział? Łatwiej przyszłoby wyliczyć to, czego nie widział. Wszystko widziałem. Widziałem pałace i dwory wielkie, arystokrację i inteligencję, jak weselą się i jak pracują, jak na wysokie góry wspi-

nają się, albo też z wysokich gór spadają. Panny hrabianki przy mnie z Paryża, gdzie na edukacji były, do domu popowracały, starsza, Maryeta, wpięraw, a młodszą, Henryeta, nieco później. Panna Maryeta niezbyt ładna jest, ale panna Henryeta cud piękności. Kiedy z Paryża powracała, jak raz my wszyscy oficyaliści u pana hrabiego na konferencji byliśmy, więc widząc ją z karety wysiadającą, o małośmy szyb w oknach gabinetu pańskiego nie porzobili, tyle pragnął każdy tej cudnie pięknej pannie się przypatrzeć. To już mi teraz, po takich widokach, za tutejszemi pannami oczy nie gonia.

— Czemuż pan dłużej tam nie pozostał, gdzie tak dobrze było?

Zmarszczył czoło i binokle na nos zarzucił.

— Własnością to jest człowieka, — rzekł —

Il. 3., An: Włodzimierz Tetmajer, il. do *Anastazji* Elizy Orzeszkowej,

„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 2, s. 27.



„Tak jest człowiek wszelki, choćby i najmądrzejszy,
mógł być. Czysta prawda tylko — a Boga.”

LUDWIK STASIAK

Ale u końca drugiego roku prawie wszyscy uczęszczać do samotnego domostwa zaprzestali, ani uciechy, ani nadziei powodzenia dla zamiarów swych w niej nie znajdując.

Jedni mówili, że w babkę wrodziwszy się, Anastazy skryta jest i srogo we wnętrzu swem ludzi sądząca, inisi, że z przyczyn aktorstwa swego zbytjuż samej sobie dufa, z nikim myślami dzielić się nie chce, a inisi jeszcze, że nikomu sercem nie przychylna, do niczyjego serca przypaść też nie może. A o konkurentach swych ona samacale nie tajnie wypowiadała zdania, że jeden wicherowaty jest i nierozgarnięty, drugi nie polerowany, trzeci grzechu nie bojący się i przez interesowność tylko miłowanie jej okazujący i t. d. Tedy poobrażali się na nią młodzi Tuczyńowie i zaprzysięgli, że pomimo dziedzictwa swego i nieszpętności swojej, pauna Anastazy ratkę posieje i kiedysci, w staropanieńskim stanie, na zbytnią za młodu pychę i zadufalność swą wyrzekąć będzie. I w domku pod rozłożystemi gruszkami uczyniło się samotnie, cicho; pan Cyryak tylko oddzień a codzień do niego chodził i podczas potrzeby gniesionych, o pomoc zabiegał, nigdy z próżnemi rękoma nie odchodząc.

Zabiegała też tam często Ewka Glin-dzianka, wdzięczna Naści, że losu jej przez wyjście za Mrukowego syna do reszty nie

zepsuła, i lubiąca zwierzać się przed nią ze swych rzadkich nadziei, a desperacyi ciągłych. Oprócz zaś tych, niewielu wymienionych osób, do nowego domku Anastazy, w trzecim roku jej tam zamieszkania, przysła śmierć i — babkę jej zabrała, poczem stało się koło niej jeszcze samotniej i ciszej niż przedtem, a tylko codziennie drzwi otwierane odzywały się skrzyknięciem, i na tle wieczornego mroku zarysowywała się w świetlicy wysoka postać pana Cyryaka, który najpierw lampkę zapalać rozkazywał, a potem do szerokiego rękawa kapoty signawszy, wydobywał z niego zawsze coś takiego, co rozłożoną i rozplakaną dziewczynę by na moment zająć i pocieszyć mogło. Bywała to niekiedy z miasteczka przywieziona błyskotka, do stroju niewieściego przydatna, pomarańcza do złotego jabłka z bajek podobna, książka, której Naścia dotychczas jeszcze nie widziała i nie czytała.

Razu pewnego, z za rękawa pana Cyryaka ukazało się pudeleczko mieduze, czarne, z pozoru na tabakierkę wyglądające, które przecie pan Cyryak, jak zegarek, kluczykiem małym nakręcać począł. To nakręcanie zaciekawiło Naścię.

— Co to, dziadunku?

— Sama wnet poznasz, co to, a tymczasem szklankę tu przynieś!

Spełniła rozkaz, i gdy pan Cyryak pudeleczko czarne z wierzchem ładnie wyrzezbionym, na szklance umieścił, po świetlicy rozeszła się muzyeczka dziwna, mała, lecz dźwięczna, z tonami, które zdawały się rozsypanywać w powietrzu jak srebrne i szklane paciorki. Nad stołem i pudeleczkami grającym znieuchomiła Naścia, z oczyma rozbłyskami i uśmiechem rozwierającym drobne usta, cała zamieniała się w zachwycenie. Posągiem też zachwycenia i zdumienia stanęła pod piecem stara Lucya, ze skrzyżowanymi na grubym kaftanie rękoma; pan Cyryak, w poręczym krześle siedzący, wielkie czoło swe triumfująco podniósł i pod krzyczystymi wąsami uśmiechał się z zadowoleniem, a tony perliste, przezyste, szklane, srebrne, ulatywały z pudeleczka i melodyja poloneza poważną a tkliwą napelniała świetlicę, za której ścianami gośta śmiechowa sypała się w ciemność, i luty wiatr, o węgły domku uderzając, szumił i gwizdał. Oprócz poloneza, tabakierka dziaduniowa umiała jeszcze odegrywać trzy wale, a gdy wszystko, co umiała, już po kolei odegrała i umilkła, rozpoczęło się długie i szerokie opowiadanie p. Cyryaka, skąd tabakierkę tę ma, od kogo, kiedy, wśród jakich okoliczności ją otrzymał, przyczem na usta występowało mu wiele imion i zdarzeń, w czasie dość odległym przemienionych i umilkłych, które wszakż

Il. 4., An: Ludwik Stasiak, il. do *Anastazji Elizy Orzeszkowej*,

„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 6, s. 113.



Il. 5., An: Stanisław Kaczor-Batowski, il. do *Anastazji Elizy Orzeszkowej*,
„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 7, s. 141.



Na wozie znajdowała się kobieta w czarnej odzieży, w czarnej chustce zawiązanej pod brodą, a z pod niej dobywał się rąbek białego czepka...

JÓZEF RYSZKIEWICZ

ziemskich, zaświecili na samotnym polu okna domostwa Anastazy.

Północ zbliżała się, a okna te, przeciw zwyczajowi powszechnie tu panującemu, jeszcze nie gasły. Już p. Cyryak o baraniej czapie, z domu wnuczki wyszedłszy, kijem drogę przed sobą ubezpieczając, przesunął się przez ciemności pole zalegające i pośród domostw okolicy zniknął; już i koguty parę razy po północy, na całym szlaku wsi, od placówki do placówki, wartownicze hasła swoje odśpiewały, a okna te błyszczały jeszcze za odartymi z liści gałęzmi grusz i berbersów, do jiskier żółtych, na czarną oponę nocy zrzuconych podobne. Co tam, za iskrami temi, dwie kobiety tak długo czuwające, czyniły lub mówiły, trudno wiedzieć, ale pewnym się zdaje, że jedna z nich, młodzieńca i niedoświadczona, u starszej i w jakichś losach srogich zmężniałej, czerpała pocieszenie i może tę moc, która istotom małutkim z pozoru udziela przecież skrzydeł szeroki i silnych

Nazajutrz, Józefa, wedle zwyczaju swego, z samego już rana posłał znajomych swoich w okolicy nawiedzić, a wychodząc, spory worek z towarem i torbę z lekami z sobą zabierał. Nie dziwnem też było, że do późna nie wracał, wszakże przed wieczorem, Anastazy tęsknić już po niej i raz w raz na ganek wybiegać poczęła, a pan Cyryak

często w okno spoglądał, czy nie przychodzi.

— Podczas straszno mi nieco, aby jej kto nieprzyjemności ni jakiej nie wyrządził—do wnuczki mówił.—Delikatne to takie i do grubijaństwa nijakiego nie nawykłe!

Anastazy od zdziwienia aż w dłonie uderzyła.

— Dziadunku!—zawołała—a czyż taki człowiek żyje na świecie, któryby odważył się grubijaństwo jakie jej wyrządzić?

Stary pod krzakami siwych włosów nieco szydersko się uśmiechnął.

— Na świecie—rzekł—różne psombraty są, a i w okolicy naszej ich nie brakuje!

Anastazy u kolan dziadka na ziemi przysiadła.

— Dziadunku, Józefa za młodu bardzo piękną być musiała?

— Była piękną—odpowiedział stary.

— I edukowaną, bogatą...

— Edukowaną była, jak każde dziecko pańskie, a bogatą to nie tak już niezmiernie, aby aż miliony miała, ale jedynaczka u ojca, majątku całę znacznego była dziewczęciem.

— No i co jej na drodze stało?

Pan Cyryak milczał chwilę, a potem niechętnie trochę rzekł:

— Kochanie.

Anastazy, ręką twarz podpierając, dumiała chwilę.

— To prawda—rzekła z cicha:—w kochaniu zawsze szczęście się mieści, podczas i sroga niedola...

— Kochanie bywa różne,—zaczął dziadek—szczęście, albo nieszczęście przynoszące, niewinne albo grzeszne...

Anastazy, z oczyma ku twarzy jego podniesionemi, z żywością przerwała:

— Czy kochanie Józefa grzeszne było?

Ale tym razem pan Cyryak wstrząsnął się jak oparzony i tak gniewnie, jak prawie nigdy do tej wnuczki swojej nie przemawiał, ofuknął:

— A dajże ty mi pokój z zapytaniami temi! Za język mię ciągniesz i o cudze grzechy wypytujesz! Nie bądź taka ciekawa, bo postarzejesz rychło, a Józef, i nie wiedząc o niej wszystkiego, czoi jako tę, która się przed Bogiem i ludźmi upokorzywszy, twardą służbę, dobrowolnie na siebie włożyła, pełni! Kto tam wiedzieć może, jaki grzech komu odpuszczonym, albo nieodpuszczonym zostać może? Kto w górze był?

Zaledwie pan Cyryak słów dokończył, otwarły się drzwi, i Józefa do świetlicy weszła. Anastazy zerwała się z ziemi i zawołała:

— Że też ja was przez podwórko idącej nie postrzegłam! A tak ciągle, zdaje się, bacznie dawałam na okna! (DCN)

II. 6., An: Józef Ryszkiewicz, il. do *Anastazy* Elizy Orzeszkowej,

„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 10, s. 194.



Zimnym i białym marmurem leżał pan
Cyryak pośrodku małej świetlicy...

STANISŁAW SAWICZEWSKI

ELIZA ORZESZKOWA.

ANASTAZYA.

POWIEŚĆ.

14)

VI.

Mara to jest, która po Bo-
żym świecie kręci się na
wsze strony, tak chyżo
a pośpiesznie, że to tu,
to tam, to ten człowiek,
to inszy, śmiertelną
strzałą jej przeszyty,
upada, głuchnie, ślepnie, tężęje i zimnym
marmurem chwilę przed oczyma ludzkimi
przeleżawszy, na wieki z przed oka słonecz-
nego znika.

Zimnym i białym marmurem leżał pan
Cyryak pośrodku małej świetlicy, w pięknie
na czerwono pomalowanej trumnie, która

nizko nad podłogą stała na deskach, wzorzy-
stym kilimkiem okrytych. Nie każdy umar-
ły ma taką białość, jaka na niego wnet po
ostatniem odetchnięciu padła, niby płótno,
na zaświeciu jakimś rękoma aniołów nieska-
zitelnych utkane. Pod białością tą, czoło, na
którem za życia zmarszczki przewalały się
często jak chmury czy fale, spokojnem i jas-
nem uczyniło się na podobieństwo zwiercia-
dła, odbijającego w sobie toń wody spokoj-
nej i jasnej. Powieki, które wpięty były
nabrzmięte i zaczerwienione, wyglądały się
i zbieleale spokojnie osłaniały oczy, nad któ-
remi stały brwi do dwóch krzaków ośniezo-

nego ciernia podobne. I tylko usta pomię-
dzy dwoma krzakami wąsów zachowały nieco
srogości czy smętku, tak, że prawie spodzie-
wać się było można, iż wnet, wnet otworzą
się i gniewliwie wyrzucą z siebie słowo
„Psombraty!” lub z tęskną zadumą wymówią:
„Kto w górze bywał?”

Kilka świec kościelnych, grubych i wy-
sokich, paliło się mu dokoła głowy, a czarna
odzież, w którą czystochno był przyobleczony,
tu i owdzie ledwo ukazywała się z pod
gęstwiny rzuconych na nią bławatków, ką-
kolów, maków szkarłatnych, chryzantem bia-

Il. 7., An: Stanisław Sawiczewski, il. do *Anastazji* Elizy Orzeszkowej,
„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 15, s. 265.



Przy ostatnich słowach pierścionek zdjęła z palca i na stole położyła.

KAZIMIERZ ALCHIMOWICZ

ma, a wiadomo jest wszystkim, co to jest szczyk. Bez niego i najładniejsza kobieta wygląda jak ten podły kwiatek, co na polu rośnie, a z szczykiem to zaraz zapachnie jak ta róża, około której uprawa chodziła. Przytem panna Eugenia, jak też i brat, do inteligencji należą. Doktorowie, profesorowie i inżynierowie u nich bywają, a podczas taka zbierze się tam kompania, że człowiek, choć sam i gęby otworzyć nie potrafi, głowę wszakże podnosi do góry, że do niej zaliczać się może... O! czego mi wyrzekać się przychodzi...

— To po cóż się wyrzekać? Najlepiej otwarcie powiedzieć o wszystkim Naści i do panny Eugonii powrócić...

Z nisko schyloną twarzą, chwiejnie jakoś sznurek od binokli na palec okręcał.

— Kiedy osobliwie jakieś upodobanie do Naści mam i, wszystkie jej niedostatki przestrzegając, ani jak o rozstaniu się z nią ze spokojnością myśleć nie mogę. Nieszczęśliwym się uczuвам, bo najgorsza to już jest rzecz, kiedy w człowieku takie podwójne serce i podwójne myślenie zasiądzie. I tu ciągnie, i tam ciągnie. Rozedrzyj się tu, człowieku, na dwoje!

Tak przeminęło jeszcze tygodni kilka, aż razu pewnego, pan Apolinary do kuchenki Naścinej, gdzie ona w szafie naczynia gospodarskie ustawiała, wszedłszy, oznajmił, że

bracia mu już wszystkie pieniądze należne wypłacili.

— Zboże sprzedali, wszystko co do grosza wypłacili, i jutro już jadę starania o dzierżawę Retówki czynić. Chociaż mi ta dzierżawa i nie w smak, ale cóż zrobić?

Markotny wydawał się i, w bliskości drzwi na stolku siadając, od niechcenia sobie nieco zagwizdał. Po oczach jego i po tem gwizdaniu Naścia poznała, że był w humorze takim, w jakim najmniej miłym wydawał się jej zawsze. Więc do szafy twarzą obrócona, różne przedmioty w niej porządkując, rzekła:

— Jeżeli dzierżawa Retówki nie w smak

II. 8., An: Kazimierz Alchimowicz, il. do *Anastazji Elizy Orzeszkowej*,

„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 19, s. 373.



Naścia, z lekką teraz torbeczką swą
w ręce, na wózek swój wsiadała.

KONSTANTY GORSKI

stryj twój... dobra twego lepiejbym niż cudzy człowiek...

Ale ona, dokończyć mu nie dając, śmiać się poczęła. Śmiech ją czegoś nieprzewybieziony brał, wszakoż razem mówiła:

— Jużem prosiła pana Wicentego, aby dwie krowy dziaduniowe wam oddał, bo jedną tylko, i to chudziną, macie. A trzecią Ewce do wyprawy darowuję, a czwartą proszę, aby pan Kwiczoł wziął dla tej malutkiej Marylki, która urodziła się przed półroczem. Co zaś do pary koników dziaduniowych, to niech ją Adaś będzie łaskaw weźmie sobie i Ewkę nią od ślubu do domu swego zawiezie.

— Tu wszakoż ozwały się zewsząd głosy zaprzeczające. Żelazny, jak był wysoki i barczysty, tak z ławy powstał i zawolał:

— A szafarkoż, rozsądku nie mająca! Toż ty całę dobro swoje pomiędzy ludzi rozszafujesz!

— Nie całę! nie całę!—odpowiedziała—bo porodzielską fortunę bez naruszenia dla siebie pozostawiam!

Człowieczek, malutki i szczuplutki, z biegającymi oczyma, ku stołowi przyskoczył, mówiąc, że prawo nawet na rozrzutność taką nie dozwala, a Burak, nad wszelkie buraki

w tej chwili czerwieszy, do Nawróciela się obrócił:

— Dziw mi, że opiekę nad sierotą przyjąwszy, na takie rzeczy jej pozwalacie.

— Los sobie zatamuje i za mąż tak jakby mogła nie pójdzie!—ozwała się któraś z sąsiadek.

Głosy mnożyły się, mieszały z sobą, i gdyby to nie działo się w domu Nawróciela, przysłoby pewnie do kłótni, albo do czegoś jeszcze gorszego, bo i dwaj stryje poczuli ze swej strony porywać się a pokrzykiwać, że: co komu do tego, jak bratanica ich z dobrem swoim poczyna? że niech każdy ptak swojego dzioba pilnuje! że to do nich przytyki są, a oni sobie w misy płud nie pozwolą! i t. d., i t. d. Wszakoż, że działo się to w domu Nawróciela, tedy on sam, wyprostowawszy się, po wszystkich ognistemi oczyma swemi powiódł, czoło pod czupryną strzępiastą zmarszczył i jak krzyknął: — „Cichociel! Stulcie gęby!”—tak i pomilkli wszyscy, w niego tylko jednego oczy wlepiając.

Okrutną siłę człowiek ten miał w sobie, i to wspanię: w oczach, w czuprynie, w karku, w głosie. Ile razy zaś widział, że perzawą i rozumem ludzkiej głupoty lub

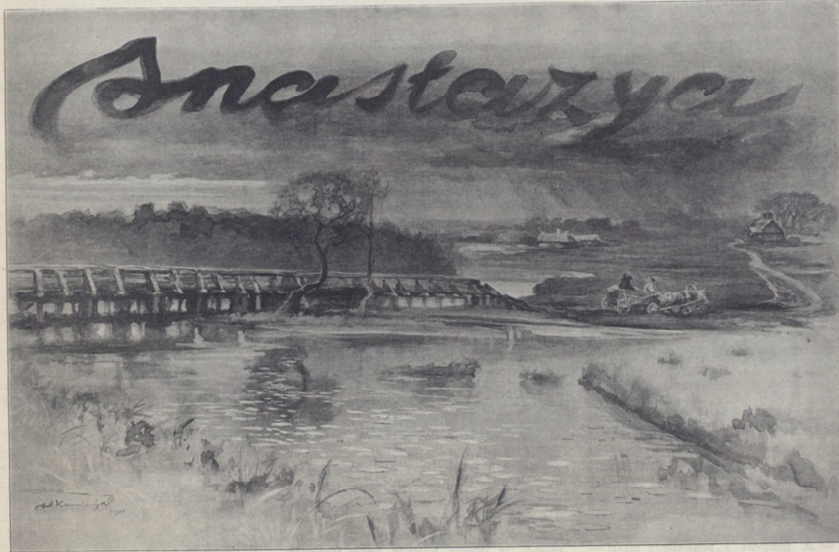
wrzawliwości pokonać nie zdoła, siłę tę, jako obuch, w garść brał i nią walił. Było w tem podobieństwo niejako do byka, który stadu przewodniczy. Tylko, że skoro zapędliwość ludzką już uśmierzył, a po dobroci i wedle rozumu przemawiać począł, to trudno było uwierzyć, aby w jednym człowieku mieścić się mogła zdatność do takiego walenia po łbach siłą głosu, wejżenia i postawy, a razem z nią takie rozważne i miódoplyne mówienie. Tedy w sposób miódoplyny i rozważny powie-dział, że on sam z początku zamiarowi Anastazy był przeciwny, ale potem rozmyślił się, że ani prawa do stawiania wprost na drodze jej nie ma, ani godzi się mu to czynić.

Prawa nie ma, bo Anastazy pełnoletności swej doszła, przeszłej wiosny rok 21-szy życia swego ukończywszy, a nie godzi mu się, gdyż każdy człowiek ma swoją osobną duszę, nad którą inszy człowiek władzy cesarskiej rozpościerać nie powinien. Nie po to on w opiekę swoją brał sierotę, aby ją w niewolniki swoje zapisywać, ale po to, aby dopomagać jej w różnych trudnościach i przeciwnościach tego życia. I tej tedy jej chęci czem mógł dopomóc, a przytem ziemię jej porodzielską w dzierżawę wziął, aby ją,

II. 9., An: Konstanty Gorski, il. do *Anastazji Elizy Orzeszkowej*,

„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 22, s. 423.

TYGODNIK ILLUSTROWANY



POWIEŚĆ ELIZY ORZESZKOWEJ

RYS. ANTONI KAMIEŃSKI

Mruk i Piszczalka z całym rodziną swymi pierwszymi przysięgli, a gospodarz i gospodyni do zaproszonych i niezaproszonych przemawiali grzecznie, chociaż nie-

jeden z gości postrzegł, że obojgu ciężkość jakąś na sercach leżała.

Dość duży obraz Chrystusa na krzyżu jak raz naprzeciw drzwi od wejścia wisiał na ścianie i bladym kolorem ciała umęczonego, jako też obliczem miłosiernym i bolejącym, nad rozsypanymi po izbie głowami górował. Przez okna zaś, których w dwóch ścianach tej świetlicy znajdowało się aż cztery, nie widać nie było, okrom nieba smętną białością powleczonego i drzew, które do naga z liści rozbrane, suchymi gałęziami razem z wiewającym wiatrem powiewały.

Wtem wszyscy ku oknom poobracali oczy, bo przed domostwo podjechał wóz jednokonny, a z niego—kto wyskoczył? A no, nikt inny, tylko Anastazyja. Jej był konik gnady do wozu zaprzężony, jej parobczak na wozie siedział, i stały dwie skrzynie dobrze pozamykane i kilimkami okryte. Cóż to ma znaczyć? Dlaczegoż pieszko z takiej bliskości nie przyszła, lecz przyjechała? Nikomu język nie obrócił się w gębę, aby o to zapytać, bo wszystkim ledwo oczy na wierzch nie wylazły od patrzenia na dziewczynę, która, nie spodziewając się ludzi tyłu tu należeć, stanęła na moment w progu zmieszana i co czynić nie wiedząca. Widać było po niej, że widok zgromadzenia tak licznego sprawił jej przykrość niewymowną.

W czerni była cała. Sukienkę i szubkę ciepłą miała na sobie czarną i chusteczkę taką na złotych włosach pod brodę związaną,

a w rękę trzymała sporej wielkości torebkę skórzaną. Strój był schludny i przystojny, ale smętny, a twarz jej na widok liczego zgromadzenia rumieńcem opłyniętą, wyglądała przy tym stroju jak róża, rozkwitająca w cieniu głębokim. Niebawem przecie ośmieliła się, uspokoiła i ukłonem wszystkim naokoło powitawszy, oboje gospodarstwo z uszanowaniem w ręce pocałowała. Potem stanawszy przy stole, za którym Mruk i Piszczalka z rodziną swymi siedzieli, podniosła na Wincentego oczy błagające.

— Otcze kochany!—rzekła—zlitujcie się, powiedzcie wszystko, bo ja przy takiej dużej kompanii nie zdołam!

Ale Nawrócieli głową tak potrząsł, że aż czupryna, którą miał nadmiar wielką, oziło mu szpakowatymi włosami zasypała.

— Musisz zdołać—odpowiedziała:—trza koniecznie, abys postanowienia swoje sama

II. 10., An: Antoni Kamieński, winieta do *Anastazji* Elizy Orzeszkowej,

„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 22, s. 421.

3. Grottgerowskie parantele

Cykle grottgerowskie a nowelistyka Orzeszkowej

Malarstwo Artura Grottgera²⁶⁷, a szczególnie cykle: „Polonia. 1863”, „Litwania” (1864 - 1866), „Wojna” (1866 – 1867)²⁶⁸, „Pożegnanie powstańca”, sztych „Pod murami więzienia” (z 1866 r.) „Pochód na Sybir” i inne obrazy wywarły niezaprzeczalny wpływ na sposób podejmowania w dziełach kultury tematu powstania styczniowego.

Pisanie Grottgerem, czyli „uzupełnianie słowem”²⁶⁹ rozpoczęła Maria Konopnicka w roku 1886, publikując *Z teki Grottgera* w „Tygodniku Ilustrowanym”, pierwszy poemat z serii utworów, które Mieczysław Porębski określił jako transponowanie epizodów

²⁶⁷ Artur G r o t t g e r ur. 11 XI 1807 r. w Ottyniowicach na Podolu, zm. 13 XII 1867 r. w Amélie-les-Bain-Palada we Francji; polski malarz ilustrator, rysownik, przedstawiciel romantyzmu w malarstwie polskim. Pochodził z patriotycznej i artystycznej rodziny, ojciec - Jan, Józef – był powstańcem listopadowym 5. Pułku Ułanów i malarzem po Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Pierwszym nauczycielem rysunku był ojciec, potem jedenastoletni Grottger kształcił się we Lwowie u Jana Maszkowskiego, następnie w Krakowie w Szkole Sztuk Pięknych i Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (1855-1858), gdzie spędził większość swego życia, współpracując z czasopismami: „Museestunden”, „Waldheim`s Illustrierte Blatter” i polskim „Postępem”, którego w roku 1863 stał się redaktorem naczelnym. Grottger został pozbawiony stypendium artystycznego (na mocy dekretu cesarza Franciszka Józefa) za pomoc zbiegłym z zaboru rosyjskiego powstańcom styczniowym. Pozbawiony stałych dochodów utrzymywał się z rysunku, oferując swe prace w dworach galicyjskich. Z tego okresu pochodzą znakomite cykle powstańcze, które jeszcze rozpoczął w Wiedniu - „Warszawa” I i II „Polonia” oraz „Litwania”, „Wojna”. Na dwa lata przed śmiercią spotkał Wandę *domo* Monné (z męża m a l a r z a, Karola - Młodnicką) patriotkę i później działaczkę Towarzystwa Szkoły Ludowej, która pośmiertnie rozstawiła talent narzeczonego, A. Grottgera. Por. J. M e l b e c h o w s k a – L u t y, *Artur Grottger* [hasło]. W: *Słownik artystów polskich i obcych działających w Polsce*, t. II, Warszawa 1973, s. 486-493.

²⁶⁸ „Polonia”. 1863 (9 kartonów w zbiorach Muzeum Narodowego w Budapeszcie: I - Karta tytułowa; II - „Branka”; III - „Kucie kos”; IV – „Bitwa”; V - „Schronisko”; VI– „Obrona dworu”; VII - „Po odejściu wroga”; VIII – „Żałobne wieści”; IX - „Na pobojuwisku”) „Litwania”. 1864 -1866, (6 kartonów w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie: I - „Puszczą”, II - „, Znak”, III - „Przysięga”, IV - „Bój”, V - „Duch”, VI - „Widzenie”) „Wojna”. 1866 – 67 (11 kartonów w Muzeum Narodowym w Krakowie: I - „Pójdźcie ze mną przez padół płaczu”, , II - „Kometa”, III - „Losowanie rekrutów”, IV - „Pożegnanie”, V - „Pożoga”, VI - „Głód”, VII - „Zdrada i kara”, VIII - „Ludzie, czy szakale?”, IX - „Już tylko nędza”, X - „Świętokradztwo”, XI - „Ludzkości, rodzie Kaina”).

²⁶⁹ Cyt . M. K o n o p n i c k a, *Korespondencja*. Opracowanie E. Jankowski, t. III, Wrocław 1973, s. 230.

malarskich na język poetycki w metaforze i elegii²⁷⁰. Na „literackość” malarstwa i „narracyjny” styl odbioru przez pozytywistów cyklu martyrologicznego Grottgera zwrócili uwagę Maria Poprzęcka²⁷¹ i Wiesław Olkusz²⁷².

Wszystkie obrazy Grottgera malowane były na ciemnożółtych kartonach, ciemną i białą kredką, dopełnionych białymi blikami. Najbardziej charakterystyczną cechą tych cykli jest przedstawienie powstania z perspektywy jednostkowego doświadczenia, ale w alegoryczno - uniwersalnym przesłaniu - walki o niepodległość. Dramaturgia wydarzeń historycznych, psychologizm postaci ukazany został w pozach i gestach, scenerii zrujnowanych dworów, scenach bitewnych i alegorii puszczy, jako miejsca pamięci i tradycji narodowej. Co ciekawe, bohaterami tych wydarzeń artysta uczynił nie tylko mężczyzn, ale również kobiety oraz rodziny.

Czy można odnaleźć podobieństwa między utworami o tematyce powstańczej Elizy Orzeszkowej: *Oni* (R. 1863) r., *Oficer* (R.1863), *Hekuba* (R. 1863), *Bóg wie kto* (R. 1863) *Gloria victis* (R. 1863), *Dziwna historia*, *Śmierć domu. Obrazek*, *Panna Róża*²⁷³, a scenami martyrologicznymi Grottgera?

Metonimia - „R. 1863” - zastosowana w tytułach cyklu prozatorskiego Elizy Orzeszkowej konotuje Grottgerowskie datowanie 9. sztychów „Polonii. 1863”. Oprócz zbieżności w zastosowaniu daty powstania w tytułach, analogię stanowi również podobieństwo epizodów tematycznych.

Cykl opowiadań, czyli cykl narracyjny - pisała Bogumiła Kaniewska, nawiązując do badań Kazimierza Bartoszyńskiego - „z natury swej należy do form gatunkowo niepewnych,

²⁷⁰ M. P o r ę b s k i, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 159-166.

²⁷¹ M. P o p r z ę c k a, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 138- 142.

²⁷² W. O l k u s z, *Grottgerowskie wizje plastyczne w interpretacji Marii Konopnickiej*. W: Tegoż, *Z pozytywistycznych...*, dz. cyt., s. 87-117.

²⁷³ Cykl utworów E. Orzeszkowej powstał w latach 1891 -1907. Daty powstania i pierwodruków podają za: H. G a c o w a, *Eliza Orzeszkowa*. W: *Bibliografia Literatury Polskiej. Nowy Korbut*, t. 17. Red. K. Budzyk, Wrocław 1999: *Oni* („Kurier Warszawski” 1907, 157-176) r.; *Oficer. Opowiadanie* („Kurier Litewski” 1907, nr 44-63); *Hekuba* („Przegląd powszechny” 1908, t. 100, z. 12- 1909, t. 102, z.4); *Bóg wie kto* („Tygodnik Miod i Powieści” 1908, nr 1-5); *Gloria victis! Nowela* („Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 19-24, 26); *Dziwna historia* (z 1903 r., druk: „Przegląd Powszechny” 1904, t. 84, nr 243, z. 3); *Śmierć domu. Obrazek* (1891), pierwodruk: „Kraj” 1892, nr 6-8); *Panna Róża* („Kurier Codzienny” 1897, nr 276-277, 280-283, 285-286, 289-290).

jest równocześnie całością i zbiorem całości, tekstem i szeregiem tekstów podwójnie delimitowanym”²⁷⁴. Pozostaje on „formą równoległą, jego kompozycją rządzi powtarzalność, albo podobieństwo wykreowanych elementów”²⁷⁵. Na przeobrażenia cyklizacji opowiadania, noweli zwróciła uwagę Krystyna Jakowska i zaliczyła Orzeszkowej *Gloria victis* (Wilno, 1910 r.) do **cyklu historycznego**²⁷⁶.

Waldemar Okoń²⁷⁷ na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej (*Gloria victis*), Henryka Sienkiewicza (*We mgle*), Marii Rodziewiczówny (*Lato leśnych ludzi*, *Pożary i zgliszcza*), Edwarda Łubowskiego (*Silni i słabi*, *Wierzące dusze*), Michała Bałuckiego (*Przebudzeni*, *Życie wśród ruin*) i Stefana Żeromskiego (*Rozdziobią nas kruki, wrony*) określił następujące paralelizmy semantyczne między prozą a malarstwem Grottgera²⁷⁸:

1. Heroizacja uczestników walk - bój do ostatniej kropli krwi oraz świadomość nierównej walki. Powstaniec - heros - ofiarnik trwający do końca na reducie polskości. Przysięga to ofiarowanie duszy ojczyźnie.

2. Martyrologiczno - ofiarnicza interpretacja powstańczych bitew. Walka jako element dynamizujący akcję, ukazujący bohaterstwo powstańców wobec przeważającego liczebnie przeciwnikiem. Sztandar - alegoria centrum walki i duchowego zwycięstwa choćby na chwilę, znak trwającej walki.

3. Dwór szlachecki jako „świątynia narodowych pamiątek”, schronisko i ostatnia reduta powstańców, gdzie kuto lance, ostrzono kosy, a niepodległościową tradycję przypominają wiszące na ścianach stare obrazy patronów religijnych i dziejowych. Dom, w którym mieszkają starcy – rezydenci świadkowie historii, napoleonidzi.

4. Motyw nieufności, braku masowego wsparcia chłopów, zdrajcy i jego ofiary- „piękni i spokojni” jak na sztychu „Po odejściu wroga”.

5. Temat Żyda sprzyjającego powstańcom.

6. Po walkach - *gloria victis*.

²⁷⁴ B. K a n i e w s k a, *Między cyklem a powieścią*. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 23.

²⁷⁵ Tamże, s. 26.

²⁷⁶ K. J a k o w s k a, *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*. W zbiorze: *Cykl literacki ...*, dz. cyt., s. 38-39.

²⁷⁷ W. O k o ń, *Artur Grottger a proza*. W: Tegoż, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 13-27.

²⁷⁸ Tamże, s. 11-27.

7. Mickiewiczowska puszcza jako miejsce pamięci, narrator opowiadający o walkach, łącznik między dawnymi a obecnymi czasy. Lituania jako ziemia święta.

8. Krzyż i Chrystus jako symbol namaszczenia obrońcy ojczyzny, analogia poświęcenia powstańców do ofiary pierwszych chrześcijan.

Nawiązania do malarstwa Grottgera w prozie Orzeszkowej zawierają się w **epizodach powstańczych** (dwór, zdrada, puszcza, heroizm, sakralizacja i mitologizowanie bohaterów, motyw *glorii victis*), sporadycznie natomiast odsyłają czytelnika do ekfrastycznego opisu konkretnych dzieł. Brak w parantelach malarsko-literackich motywu Żyda sprzyjającego powstańcom i dynamicznych opisów starć uczestników walk.

Warto wskazać na jeszcze jedną analogię z malarstwem Grottgera. Rzadko zdarza się w malarstwie batalistycznym, aby pokazywać bitwę od strony dramatu cywilów i ponoszonych przez nich konsekwencji zrywów zbrojnych. Opisanie **tragizmu powstania z perspektywy kobiet** wpływa na **autentyczność narracji** utworów Orzeszkowej.

Gdy wybuchło powstanie 1863 r. malarz mieszkał w Wiedniu. Mógł je poznać jedynie z opowieści, które usłyszał po powrocie w polskich dworach. Powstanie z perspektywy pamięci kobiet, rodzin zawiera się w epizodach: stacjonujący sztab we dworze, grupujące się w nim oddziały („Losowanie rekrutów”, „Branka”, „Kucie kos”, „Schronisko”, „Obrona dworu”, „Po wejściu wroga”), czekanie na wieści („Znak”), pożegnania („Pożegnanie”, „Pożegnanie powstańca”), żałoba („Na pobojuwisku”, „Żałobne wieści”) i represje popowstaniowe wobec Polaków („Już tylko nędza”, „Głód”, „Pod murami więzienia”).

Pisarka natomiast była świadkiem powstania²⁷⁹. W Ludwinowie Orzeszkowie przez dwa tygodnie ukrywali Romualda Traugutta, narażając się na wielokrotne rewizje żandarmerii carskiej (nowela - *Oficer*). Po ostatniej przegranej bitwie w lasach horeckich (fabuła noweli *Oni...*), dyktator w towarzystwie pisarki wielokrotnie przedostawał się do Pińska, gdzie grupowały się rozproszone oddziały powstańcze (dla zmylenia straży podróżowali w wytwornej karecie zaprzężonej w sześcioro koni). Wkrótce w Ludwinowie dołączył do Traugutta Leliwa (Jan Wańkowicz) i udali się do Warszawy. Według przekazów, pisarka miała osobiście pomóc ostatniemu dyktatorowi powstania w przekroczeniu granicy, przekonując patrol carski, że wiezie ciężko chorego krewnego do lekarza²⁸⁰.

²⁷⁹ O milczeniu świadków powstania i konieczności uwiecznienia doświadczeń historycznych w formie cyklu literackiego pisała Eliza Orzeszkowa Aurelemu Drogoszewskiemu w liście z 8 IV 1907 r.: E. O r z e s z - k o w a, *Listy zebrane*. Oprac. E. Jankowski, t. IV, Wrocław 1958, s. 211.

²⁸⁰ Por. E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 70-72.

Motywy Grottgerowskie

Jolanta Ługowska zwróciła uwagę na grottgerowski typ postaci, celową kompozycję cyklu literackiego i adresowanie go do najmłodszego pokolenia czytelników, najbardziej zagrożonych wynarodowieniem. Orzeszkowa wyznaczyła sobie funkcję uważnego słuchacza zasłyszanych relacji świadków, dokonując oceny powstania z ich punktu widzenia. W narracji cyklu istnieją zatem perspektywy „świadka-uczestnika” i syntetyzującego epika. Ciekawym zabiegiem artystycznym cyklu opowiadań – pisze badaczka – jest zastosowanie panoramy i detalu. Np. w opowiadaniach *Oni* i *Gloria victis* po panoramicznym ujęciu powstańczych oddziałów następuje „zbliżenie” szczegółu (np. ukazanie charakterystycznych czapek-krakusek)²⁸¹. Za Antonim Potockim Ługowska wylicza analogie między cyklami: opis bohaterów, których cechuje uroda, młodość, tragizm, męczeństwo. Powstańców otacza atmosfera niepewności co do dalszych losów, fatalizmu, niejasnego przeczucia czegoś, co zdarzyć się musi. Celem „malarzkiego” opisu nie było uwiecznienie historycznych postaci, lecz kreacja „syntetycznego portretu” powstańca 1863 r. – wnioskuje Ługowska²⁸². Jakie Grottgerowskie epizody tematyczne można wyróżnić w cyklu opowiadań?

I Zdrada

W nowelce pt. *Oni...* kobiety zgłosiły Romualdowi Trauguttowi utworzenie pomocniczego „legioniku kobiecego” (O, 25), zyskując jego zaufanie. Gdy nocą, tuż przed bitwą, przybył chłopiec - posłaniec z wieścią o **zdradzie** Dziaka z Dziadkowic, odważna panienka nie wahała się ani chwili, od razu ostrzegła powstańców.

Temat zdrady porusza także *Bóg wie kto*. Stefan Niegirycz postanowił dobrowolnie odebrać sobie głos za zdradę przyjaciela – wodza. Z tego powodu z człowieka zamożnego, próżniaka stał się żebrakiem. Często pojawiał się pod domem niedoszłej narzeczonej, siostry przyjaciela. Pewnego razu wyjawiał w liście swą skruchę i po kilkunastu latach ujawnił swą prawdziwą tożsamość. Motyw skruszonego Kaina (Bwk, 289) tematycznie koresponduje z obrazami „Ludzkości, rodzie Kaina”, „Zdrada i kara”.

²⁸¹ J. Ł u g o w s k a, *Rozważania nad cyklicznością na podstawie Gloria victis Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Cykl i literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 143-150.

²⁸² Tamże, s. 152-154

II Pożegnanie powstańca

Zryw 1863 r. po wielu latach trwał we wspomnieniach tragicznych i zabawnych. Retrospekcyjny sposób opowiadania o historii zastosowała pisarka już w *Nad Niemnem*. Opowieść Jana z dzieciństwa, wspominającego **pożegnanie powstańców** przez rodziny Korczyńskich i Bohatyrowiczów to czytelne odwołanie do grottgerowskiego obrazu „Pożegnanie powstańca” (Il. 7., G oraz Il. 4., G). Podobny motyw pożegnania występuje w utworach: *Oni...* i *Panna Róża*.

III Motywy: Matki-Polki i starego wiarusa

Rok 1963 zaważył na biografiach odważnych bohaterek – **patriotek, Matek-Polek**. Czernicka, żona leśnika, z noweli *Bóg wie kto*, szyla z Wincusią konfederatki, a gdy zabrakło materiału, bez zgody właściciela kozucha, skroiły jego futro. Burakiewicz, **stary Bonapartysta**, o typie Zagłoby²⁸³, gdy dowiedział się o szczytnym celu szkody, wszem oznajmił: niech „barany moje tego zaszczytu dostąpią” (Bwk, 240).

IV Bitwa - doświadczenie historii w pamięci kobiet

Narracja w cyklu powstańczym Elizy Orzeszkowej to wspomnienia kobiece (oprócz *Glorii victis* i *Panny Róży*). W utworach nie ma dynamicznych opisów walk i heroicznym czynów partyzantów, bo „mdłe panienki” (O, 24²⁸⁴), skore do omdleń, nie brały przecież w nich czynnego udziału. Pisarka podkreśla zwyczajną odwagę postaw bohaterek.

Odmienne portret psychologiczny Czernickiej przedstawiła pisarka w utworze *Oni...* Wysoka, chuda, pracowita kobiecina o piskliwym głosiku wraz z innymi spędziła bezsenną noc, nic nie mówiąc. Wraz ze zbliżającym się momentem bitwy, w której mieli wziąć udział wyśmienity strzelec, jej mąż - leśniczy i dwudziestoletni syn, stawała się coraz bardziej niespokojna. Podczas trwania bitwy cały czas chodziła po lesie i modliła się. Trwający bój wyrażony anaforą „W lesie grzmiało nieustannie” (O, 49-50) opisany został z perspektywy kobiet, które **chodziły po lesie wśród ciał rannych i umarłych**, rozpoznając znajome twarze.

²⁸³ O Zagłobie i innych bohaterach Sienkiewiczowskich pisał: T. W i t c z a k, *Z tajemnic pisarstwa Trylogii*. W zbiorze: *Stulecie Nagrody Nobla*. Red. T. Lewandowski, M. Maciejewski, Poznań 2006, s. 35-50.

²⁸⁴ E. O r z e s z k o w a, *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXXVI, Warszawa 1951. Wszystkie cytaty z tego wydania nowel.

Sceny te kojarzą się z grottgerowskimi kartonami „Na pobojowisku” (Il. 3., G) lub „Ludzie, czy szakale” sugerujących przez tytuł rabunki nieświadomionych chłopów dokonywane po bitwach na rannych i zabitych powstańcach.

Gdy Czernicka wreszcie zobaczyła idącego naprzeciw niej, rannego w szyję, syna – Staśka, ten gestem oznajmił o śmierci ojca. Podobnym przemilczeniem posłużyła się pisarka w *Nad Niemnem*, gdy powracający z bitwy Anzelm mówił niespełna ośmioletniemu Jankowi o losach ojca – Jerzego i jego przyjaciela, Andrzeja.

V Więzienie. Zesłanie na Syberię

W cieniu śmierci, podobnie jak Andrzejowa Korczyńska, żyła Róża. Bohaterka mieszkała kątem u rodziny brata zmarłego narzeczonego. Od wielu lat o jej rękę starał się zamożny Seweryn Dorsza. Jednak tytułowa *Panna Róża*²⁸⁵ wciąż mu odmawiała. Panienkom z dworu, śmieszna i zagadkowa postawą kobiety wyjaśnił dopiero Seweryn. Wyznał, że przed laty tworzyli trójkę przyjaciół – romantyków. Jego druh - Bronisław zginął w powstaniu (Il. 5., G), a jego **zesłano na Syberię** (obraz: „Pochód na Sybir. 1866”). Bohater tłumaczył, że z umarłym walczyć trudno, a Róża nie potrafiła być szczęśliwa ze świadomością męczeńskiej śmierci narzeczonego. Wspomnienie Seweryna przyczyniło się do tego, że kobietę doceniono i przestała być w dworze Izabeli Januarowej obiektem kąśliwych dowcipów.

Nawiązaniem do mitologii i portretem Matki-Polki jest *Hekuba*. Teresa, jak matka Priama i Hektora, obrońców Troi, ubolewała nad stratą synów i uwiedzeniem córki. Bohaterka, żona utracjusza, który roztrwonił jej okazały posąg, utraciła najstarszego syna podczas pierwszego z powstańczych starć i starała się **o uwolnienie dwu młodszych synów z więzienia** (karton: „Pod murami więzienia” – Il. 8., G), którzy przypadkowo zostali aresztowani w okolicy walk powstańczych. Prawdziwym ciosem dla matki staje się ucieczka córki do Petersburga. Ines za namową pół Polki pół Rosjanki ucieka z domu i wybiera los kochanki żonatego kniazia. Grażyna Borkowska trafnie zauważyła **zmianę typu bohatera** w późnej prozie Orzeszkowej z „człowieka moralnego” na „**człowieka pełnego**” niewolnego od błędów, a kreacja Inki porusza obyczajowe i narodowe tabu²⁸⁶.

²⁸⁵ E. O r z e s z k o w a, *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXV, Warszawa 1950. Z tego wydania: *Panna Róża* i *Śmierć domu*.

²⁸⁶ G. B o r k o w s k a, *Cudzoziemki*, Warszawa 1996, s. 188-189.

IV Dwór

Dramaty i heroizm kobiet na tle wielkich wydarzeń historycznych wydawać się mogą tematami drobnymi, ale w grottgerowskiej interpretacji (Il. 1., G) właśnie z jednostkowych doświadczeń budowane są **alegorie domu-ojczyzny** (Il.2., G).

Śmierć domu to nowelka o licytacji przedmiotów należących niegdyś do uczestników powstania. Opisana sytuacja odsyła do sztychu Grottgera „Po odejściu wroga”. Pisarka subtelniej nakreśliła kontekst śmierci rodziny, sugerując tytułem zajście, jakie mogło mieć miejsce. Jedynym świadkiem tragedii był stary Joachim, którego przywiązanie do dworu - ojczyzny symbolicznie unaocznia wierny pies Azor, nie dający się przegonić spod domu. Wyprzedawane przedmioty przypominają obraz rodziny szlacheckiej, atmosferę domu (portrety dzieci, klawikord, książki).

VII Puszcza jako symbol pamięci. *Gloria victis*

Alegorią świętej ziemi litewskiej w utworach *Oni. (R. 1963)*, *Gloria victis* i pozostałych nowelkach cyklu jest **puszcza**. W niej znajdują bohaterowie schronienie przed zasadzkami i tu jest miejsce ich **wiecznej sławy** wyrażonej słowami *gloria victis*.

Na modernistyczny styl *Glorii victis* zwrócili uwagę chyba wszyscy badacze twórczości Orzeszkowej. **Puszcza** w *Glorii victis* to świadek wydarzeń (Il. 6., G), strażnik pamięci miejsca, które nie może być zapomniane przez współczesnych. Dlatego na ten sam symbol (Puszczy - „N i e z n a n e g o R o g u” - jako miejsca pamięci o ostatnim zrywie niepodległościowym²⁸⁷) powołuje się Seweryna Zdrojowska, bohaterka *Ad astra*, polemizując z Rodowskim i jego fascynacją nietzscheanizmem. *Glorię victis* oraz *Oni...* łączą te same postacie: Romualda Traugutta, Feliksa Jagmina, rodzeństwa - Mariana i Anielki Tarłowskich oraz te same wydarzenia historyczne - ostatnia bitwa (w lasach horeckich) oddziałów powstańczych, pokonanych przez potężną 2. Dywizję Piechoty gen. Artura Eggera, odznaczonego za stłumienie zrywu Polaków orderem Imperium Rosyjskiego.

VIII Heroizm i sakralizacja powstańca 1863 r. i motyw nieufności chłopów

Akcja utworu *Oni. R. 1863* rozgrywa się we dworze Dziadkowicze, skąd oddziały powstańcze wyruszyły w stronę lasów horeckich na bitwę. Gospodarz sarkastycznie

²⁸⁷ E. Orzeszkowa, J. Rodowski [T. Garbowski], *Ad astra*, Kraków 2003, s. 107-108.

polemizował z Romualdem Trauguttem na temat zasadności rozpoczęcia zrywu narodowego, podkreślając, że klęska jest pewna, bo powstańcy nie mają szansy wobec przeważającej siły wroga. Odpowiedzią dyktatora są słowa o nieuchronności zrywu, w którym Polacy upatrują nadzieję na niepodległość, warunkiem sukcesu miała być jedność społeczeństwa – szlachty i chłopów. Orzeszkowa w obu utworach **sakralizuje** Romualda Traugutta porównując go do Chrystusa, który bierze na ramiona krzyż. Postać Feliksa Jagmina z kolei **heroizuje** poprzez porównanie go do wodza rzymskiego, Scypiona, odnoszącego tryumf nad Hannibalem. Pisarka posłużyła się *synekdochą* w kreacjach portretów powstańców (np.: Władysław Orszak, Marian Tarłowski, Artur i Henryk Ronieccy i in.) wszyscy są młodzi, piękni jak antyczni herosi, pełni zapału i naznaczeni tragizmem nieuchronnej klęski.

Chłopi nazwani są w nowelce „**Sfinksem obojętności**” i „**baranimi głowami**” (O, 45), dla podkreślenia braku świadomości narodowej. Losy bitwy poznaje czytelnik, o czym już pisałam, z perspektywy doświadczeń kobiet i wdowy Czernickiej, oglądających miejsca bitwy.

*

Istotnym *novum* w tych opowieściach to pozytywny bohater pół-Rosjanin, pół – Polak, oficer rosyjski, Apolinary Karłowicki (opowiadanie, *Oficer*). Wyróżnia tę postać ludzka wrażliwość i solidaryzm społeczny. Oficer współczuł ofiarom powstania (O,75), a podczas przeprowadzanej rewizji w poleskim dworze ochronił szlachecką rodzinę przed agresją pijanych żandarmów (O,64). Karłowicki pomaga Aleksandrowi Awiczowi w ucieczce z więzienia, chroniąc ziomka przed grożącym mu procesem politycznym, śmiercią lub zesłaniem (O,109). Oficer wolał zrezygnować z kariery w Królestwie Polskim, niż brać udział w tłumieniu powstania.

**

Za pomocą pojedynczych epizodów pokazała Eliza Orzeszkowa heroizm wszystkich Polaków w nierównej walce o niepodległość (*synekdocha*). Patriotyzm kobiet symbolicznie przywołuje romantyczny portret Matki-Polki. Codziennosc sytuacji, prawdopodobienstwo epizodów dodaje utworom autentycznosci. Należy podkreślić zbieżność motywów u Grottgera i w prozie Orzeszkowej, heroizację bohaterów i kobiecy punkt widzenia. Anna

Kieźuń wskazuje sakralizację jako paralełę grottgerowską, bo artystycznie uwzniośla postawy powstańców, służy poetyce baśni i mityzacji rzeczywistości²⁸⁸.

Narracyjne centrum stanowi dwór, polski dom, w którym stacjonują wojska, do którego powracają powstańcy, również będący grobem - miejscem zdrady i szczególnego dozoru żandarmerii carskiej (*Śmierć domu*).

Nawiązania w cyklu prozatorskim do malarstwa Artura Grottgera mają charakter p a r a n t e l i, połączenia wspomnień, relacji świadków z formą i tematyką plastycznej wizualizacji powstania. Analogiczny w cyklach malarskim i literackim są sposób portretowania powstańca 1863 r. i motywy tematyczne - heroizacja bohaterów i kobiecy punkt widzenia. Inspiracja plastyczna jest na tyle czytelna, że wpisuje się w nurt odczytań grottgerowskich interpretacji w utworach pozytywistów.

Władysław Okoń napisał, że „mamy tu do czynienia z tak podkreślaną w epoce chwilą, kiedy to sztuka działająca bardziej bezpośrednio i „momentalnie”, wypiera panująca przez wieki »galaktykę Gutenberga« w bardziej odległe rejony artystycznego wszechświata”²⁸⁹.

²⁸⁸ A. K i e ź u ń, *Powstanie styczniowe w powieści i cyklu opowiadań. Kilka obserwacji*. W zbiorze: *Cykl i powieść*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 125.

²⁸⁹ W. O k o ń, dz. cyt., s. 26-27.



Il. 1., G: „Schronisko”, V; „Polonia. 1863”



Il. 2., G: „Po odejściu wroga”, VII; „Polonia. 1863”



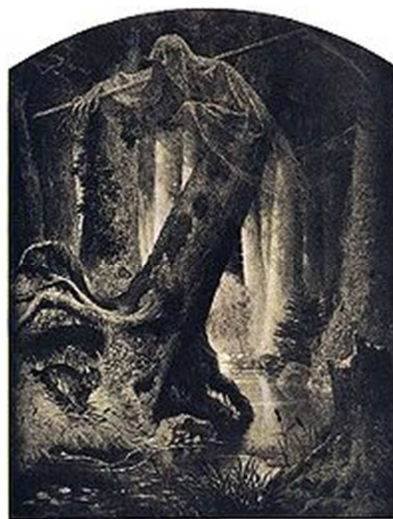
Il. 3., G: „Na pobojuwisku”; IX; „Polonia. 1863”



Il. 4., G: „Pożegnanie”, IV; „Wojna” (1866-1867)



Il. 5., G: „Żałobne wieści”, VIII; „Polonia. 1863”



Il. 6.,G: „Puszcza” I; „Litwania” (1864-1866)



Il. 7., G: „Pożegnanie powstańca”(1866 r.), Muzeum Narodowe w Krakowie



Il. 8., G: „Pod murami więzienia” (1866 r.), Archiwum Pawlikowskich.

Część II

Wprowadzenie: Proza ilustrowana i sztuka książki

Czymże jest więc zdobnictwo książkowe? [...] Zdobić – oznacza: upiększać urozmaicać, towarzyszyć tekstowi w sposób ilustracyjny, albo czysto dekoracyjny, albo też łącząc oba te sposoby. O zdobnictwie książkowym można mówić zarówno mając na myśli i l u s t r a c j e czy o k ł a d k ę, jak i wtedy, gdy jest samym o r - n a m e n t e m, d e k o r a c j ą, a zawsze wtedy, gdy owe elementy łączą się z drukowaną płaszczyzną karty papieru, gdy sąsiadują ze sobą, gdy przenikają się ich znaczenia.

Ilustracja natomiast to u t w ó r r y s u n k o w y, malarski, graficzny, a nawet typograficzny, umieszczony w rękopisie lub jakimkolwiek druku. Zadaniem jej jest o b j a ś n i a n i e, u z u p e ł n i a n i e, i n t e r p r e t o w a n i e lub d o p o - w i a d a n i e tekstu; e w o k o w a n i e pewnych s t a n ó w u c z u c i o w y c h, wzmacniających działanie utworów¹ [podkr. MIJ].

Janina Wiercińska, w zacytowanym sądzie, trafnie określiła istotę książki ilustrowanej. W rozumieniu badaczki przed artystą książki stoi zadanie nie tylko stworzenia obrazu świata przedstawionego poprzez ilustrację, ale nadanie całości dzieła wymiaru artystycznego i potraktowania książki jako dzieła sztuki. Czy taki wymóg spełniają plastyczne interpretacje prozy Elizy Orzeszkowej?

W rozdziałach III i IV omawiam te problemy w ilustrowanej prozie Elizy Orzeszkowej i poruszam trzy kwestie.

Po pierwsze ilustracja, a zwłaszcza cykl grafik konkretyzują i interpretują tekst literacki, jak dowodnie pisała Seweryna Wysłouch². Co artyści konkretyzowali: fabułę, postacie, pejzaż? Czy w swych plastycznych realizacjach byli wierni literackiemu pierwowzorowi?

Cykl ilustracji po wtóre świadczy o stylach odbioru (pojęcie M. Głowińskiego³), pokazuje nam, jak dzieło było czytane przez artystów: symbolicznie, alegorycznie, instrumentalnie?

Ostatnią sprawą, ale równie ważną, jest problem techniki i rozwoju ilustracji prasowej i książkowej II poł. XIX wieku, którą można przedstawić na utworach Orzeszkowej: od

¹ J. W i e r c i ń s k a, *Sztuka i książka*, Warszawa, 1986, s. 37.

² S. W y s ł o u c h, *Tekst i ilustracja*. W: *Eadem; Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 2001, s. 99-136.

³ M. G ł o w i ń s k i, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

drzeworytów M. E. Andriollego (*Meir Ezołowicz*), przez chemifototypie M. Kotarbińskiego do *Mirtali*, po rozwój litografii (przykład grafik A. Kamińskiego do noweli *Z różnych dróg*) aż do dojrzałej sztuki książki (*Bene nati* w oprawie P. Stachewicza).

ANDRIOLLI INTERPRETUJE ORZESZKOWĄ

1. Czytanie *Meira*...

Ze sporządzonych ołówkiem notatek pisarki⁴ przechowywanych w archiwum w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, niezbiecie wynika, że Eliza Orzeszkowa znakomicie orientowała się w zawilej problematyce judaizmu (historii, obyczajowości, prawie żydowskim, konfliktach wewnątrz środowiska wynikających głównie ze sposobu objaśniania Talmudu, Tory, Księgi Zohar oraz postawy innowatorów wobec wpływowych rabinów). Autorka *Meira Ezołowicza* słusznie uważała, że religia stanowi fundament kultury i zapewnia trwanie społeczności żydowskiej opartej na tradycji. Trafny z dzisiejszej perspektywy badawczej pogląd pisarki wydawał się wówczas znajdować w opozycji wobec racjonalistycznych XIX-wiecznych haseł asymilacji. Na tę rozbieżność zwrócili uwagę Maria Żmigrodzka i Alina Cała⁵.

Żmigrodzka, analizując poglądy socjologiczne Orzeszkowej, pisze w *Młodości pozytywizmu*: „Bez takiej więzi Żyd traciłby oparcie w tradycji i związek z rodzimym społeczeństwem, co zdaniem pisarki prowadzić musiało do moralnego załamania jednostki”⁶. Na poparcie swej tezy postawę Meira interpretuje w kategoriach postawy etycznej niezgody, buntu przeciw poglądom „starego świata”- przekonań prowadzących do zła społecznego, a nie w kategoriach buntu przeciwko religii w ogóle, czy społeczności wyznaniowej. Żmigrodzka stwierdziła, że:

Bunt bohatera nie ma charakteru indywidualistycznego, skierowany jest przeciwko staremu społeczeństwu, przeciw tradycyjnej roli społecznej narzucanej człowiekowi przez stary świat, a nie przeciw społeczeństwu w ogóle czy przeciw konieczności podporządkowania jednostki prawom zbiorowości⁷.

W powieści takim przykładem utraty tożsamości jest zlaicyzowana rodzina Witebskich.

⁴ Zob. Rkps. 242 i 243, AEO IBL PAN.

⁵ Por. A. C a ł a, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897). Postawy, konflikty, stereotypy*. Warszawa 1989, s. 223 - 224.

⁶ M. Ż m i g r o d z k a, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 415.

⁷ Tamże, s. 433.

Jeszcze dalej w interpretacji tego zjawiska poszedł Władysław Panas, doszukując się **przekroczenia** wyznawanych przez pisarkę **poglądów filozoficznych** (zgodnych z duchem epoki) oraz **transgresji** założonej **poetyki utworu**. Badacz wysnuwa hipotezę, że istotna jest „Nie socjologia, lecz rozpoznanie sakralnej natury przedmiotu. No, i pisarska lojalność. W konsekwencji *Meir Ezofowicz* jest **najbardziej religijnym utworem w twórczości pisarki** – i być może – całej epoki” [wyróżnienie moje MIJ]⁸, ponieważ głęboko wnika w problematykę judaizmu na Litwie.

W odczytaniu badacza główny bohater Meir okazuje się ortodoksyjnym Żydem (talmudystą) nie bez wpływu chasydyzmu, który „jakoś przeleciał nad ludnością szybowską” (ME, 104), a Todros - cadykiem chasydzkim, kabalistą. Według W. Panasa Orzeszkowa ukazuje skomplikowaną sytuację judaizmu na Litwie, gdzie opowiedziano się za ortodoksyjnym talmudyzmem, szukając jednakże „trzeciej drogi” w nurcie o nastawieniu etycznym (musaryzmie)⁹.

Pogląd ten pozornie tylko stoi w sprzeczności z tradycyjnymi odczytaniem *Meira*... innych literaturoznawców. Janusz Detka odczytuje utwór Orzeszkowej jako czołowy przykład wyznawanego przez pisarkę programu pozytywistycznego: asymilacji, reform, krytyki starszyzny żydowskiej (rabinat, kahał), konieczności wprowadzenia kształcenia świeckiego dla dzieci żydowskich, a także opisu socjologicznego, bez wysunięcia przez pisarkę konkretnych postulatów, słusznie zwracając uwagę na to, że autorka *Meira*... wiązała poprawę sytuacji socjalno - społecznej Żydów z niepodległą Rzeczpospolitą¹⁰.

Wilhelm Feldman interpretował powieść w kontekście kryzysu wiary pisarki w rozum i cywilizację pozytywistyczną, co wprowadza do twórczości Orzeszkowej tematykę wiejską i zainteresowanie judaizmem. Według Feldmana pisarka nadal jednak „wierna pozostaje światłu” wiedzy¹¹.

⁸ W. P a n a s, *Pismo i rana*, Lublin 1996, s. 22.

⁹ Por. W. P a n a s, *op. cit.*, s. 31 – 40.

¹⁰ Por. J. D e t k a, *Żyd; Kwestia żydowska*, [hasło w:] *Słownik literatury XIX w.* Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 1047 – 1049 i 1052. Zob. J. D e t k o, *Narodowy aspekt kwestii żydowskiej u Elizy Orzeszkowej*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1961, nr 40, s. 50 – 65.

¹¹ Por. W. F e l d m a n, *Współczesna literatura polska 1864 – 1918*, Kraków 1985, s. 145.

Wśród głosów krytyki nie brakowało takich, które wyrażały zdziwienie, jak tematyka, obnażająca słabości społeczeństwa żydowskiego, może być w ogóle przyjmowana z entuzjazmem przez Izraelitów¹².

W gronie tych, którzy docenili podjętą przez Orzeszkową próbę otwarcia się literatury polskiej na tę tematykę¹³ znaleźli się J. I. Kraszewski¹⁴ i H. Siemiradzki¹⁵. Inaczej wreszcie traktował powieść Julian Krzyżanowski, zwracając uwagę nie tylko na wyznawane przez pisarkę pozytywistyczne poglądy, ale również na narrację odautorską o charakterze moralizatorskim:

Znamienna dla Orzeszkowej **wrażliwość sumienia społecznego** skierowała ją na pole zagadnień związanych z drugim doniosłym postulatem epoki, tj. **sprawą żydowską**, poruszoną w powieści *Eli Makower* (1875), a rozwiniętą w całej pełni na kartach *Meira Ezołowicza* (1878). Wspaniały, z realistyczną drobiazgowością wystudiowany obraz małomiasteczkowego getta, stał się tutaj tłem konfliktu między jednostką młodą i zdolną a zakrzepłym w martwych tradycjach środowiskiem żydowskim, konfliktu zakończonego wyświeceniem zuchwałego nowatora – heretyka ze społeczności, przeciw której się zbuntował. Tragicznym przejęciem tego „wroga ludu” Orzeszkowa przydała zabarwienie bardzo niezwykle, bo historyczne i aktualne, zbliżające powieść do czytelnika polskiego, wprowadziła więc tradycje postępowych Żydów polskich sięgające czasów Zygmunta Starego i Sejmu Czteroletniego, a zarazem nawiązała do aktualnej sprawy asymilacji mas żydowskich w obrębie społeczeństwa polskiego, a więc procesu, który podówczas w miastach polskich zataczał coraz szersze kręgi. Równocześnie przez uwypuklenie humanistycznych tradycji w kulturze żydowskiej i energiczne zaatakowanie fanatyzmu religijnego wielbicielka i popularyzatora Renana wprowadziła do *Meira Ezołowicza* rozległe horyzonty europejskie, dzięki czemu powieść zdobyła czytelników poza Polską¹⁶ [pogr. MIJ].

Jest to bardzo interesująca interpretacja ze względu na różnice w tzw. „pamięci polskiej” i „pamięci żydowskiej”. Niewątpliwie opinia Krzyżanowskiego jest sformułowana z polskiego - historycznoliterackiego punktu widzenia - interpretatora „z zewnątrz”. Odczytuje utwór w ramach XIX – wiecznego programu polskich publicystów pozytywizmu, głoszących hasła asymilacji przy jednoczesnym odmówieniu prawa Żydom do własnej tożsamości religijnej i obyczajowej oraz stąd wynikającego życia w zwartych społecznościach

¹² J. I w a s z k i e w i c z, *Przypominamy Orzeszkową*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 175

¹³ Por. E. O r z e s z k o w a, *O Żydach i kwestii żydowskiej*. W: *Eadem, Pisma*, Warszawa 1912, t. IX, s. 23.

¹⁴ Por. J. I. K r a s z e w s k i, *Listy z zakątka*, „Biesiada Literacka” 1879, nr 173, s. 262 - 264

¹⁵ Rkps. 800, AEO IBL PAN: List H. S i e m i r a d z k i e g o do Elizy Orzeszkowej z 14 XI 1884 r.

¹⁶ J. K r z y ż a n o w s k i, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1979, s. 406 – 407.

(stetl, getto). Krzyżanowski interpretuje powieść w cieniu wydarzeń i językiem początku lat 70-tych XX-stulecia. Opinia ta nie jest wolna od uogólnień i stereotypu. W jej świetle Meir jest młodym, uzdolnionym „heretykiem” oraz „wrogiem ludu”, który buntuje się przeciwko społeczeństwu zakrzepłemu w „martwych tradycjach” i zostaje „wyświecony” z szybowskiej społeczności. Klątwa chasydów rzucona na Meira niosła za sobą nie tylko konsekwencje społeczne „wyświecenie”, jak pisze Krzyżanowski, ale przede wszystkim prawne – pozbawiała bohatera prawa do dziedziczenia majątku po zmarłym ojcu. Opinia nie znajduje potwierdzenia w fabule powieści. Meir dostrzegł braki w swej edukacji podczas pobytu „w wielkim świecie”, gdzie spotkał wierzących Żydów, którzy posiadali również wykształcenie ogólne.

Wśród najmłodszego pokolenia Ezofowiczów oraz innych młodych (reprezentowanych w powieści przez Eliezera, który uczył się śpiewu w mieście) rodzi się zainteresowanie zakazanymi przez chasydów księgami Mojżesza Majmonidesa. Średniowieczny lekarz i filozof odrzucał dosłowne rozumienie tekstów biblijnych, proponował wyjaśnianie ich za pomocą metafor, analogii i porównań. A zatem szybowska młodzież, w tym Meir, nie są wrogami społeczeństwa, „heretykami” ani nie buntują się przeciw mieszkańcom miasteczka. Przeciwnie, Meir bardzo ceni tradycję chasydów, czuje szacunek i respekt wobec Todrosa. Zatem ma rację Maria Żmigrodzka, podkreślając niuans interpretacyjny, że nie jest to bunt osobowy, lecz merytoryczny - dotyczący sfery poglądów, wynikający z przesłanek głęboko humanistycznych. Młodzi, reprezentowani przez Meira i Eliezera, nie mogą się pogodzić z prześladowaniem Karaimów, upokarzaniem chłopców podczas wyabstrahowanych dysput teologicznych w szkole chederowej i przede wszystkim z pauperyzacją społeczności żydowskiej prowadzącej do szerzenia się chorób i konfliktów z prawem. W istocie są głęboko wierzącymi talmudystami, hillelitami¹⁷ wrażliwymi na podstawowe zasady moralne nakazane przez religię.

Władysław Panas zatem odnosi się do jednego z typów narracji występujących w *Meirze Ezofowiczu*, narracji pisanej językiem „etnograficzno – faktograficznym” (obok narratora kreującego powieściową quasi - rzeczywistość z punktu widzenia publicystyczno – socjologicznego i narracji „auktorialno - moralistycznej”). Jest ona w twórczości autorki najciekawsza, ponieważ skrupulatnie opisywana rzeczywistość powoduje transgresję założonych poglądów pisarki w duchu epoki. W udowodnieniu swej tezy badacz pisze:

¹⁷ H i l l e l – założyciel szkoły prawno - filozoficznej w I w. n. e. w Jerozolimie, reprezentujący szerokie i łagodne rozumienie prawa żydowskiego. Zob. Rkps. 242, AEO.

Orzeszkowa dysponuje, owszem, znakomitym przygotowaniem erudycyjnym (...), w jej dziele warstwa erudycyjna jest bardzo widoczna, nawet dominująca. Ale tak się dzieje w strukturze powierzchniowej. **Fascynujące w *Meirze Ezołowicz* jest to, że strukturze głębokiej powieści - poematu ujawniają się treści sprzeczne z intelektualnym poglądem narratora. Jakby sam proces narracji – jak wiemy nasycony językiem poetyckim - kierował własny sens, słabo kontrolowany przez opowiadacza podmiotu czynności twórczych Czy też autorkę? – można zapytać retorycznie. Jakby intencje hipotetycznego podmiotu czynności twórczych przelane na narratora powieści rozminęły się z tym, co wynika z opowiadanej historii.** Paul Ricoeur powiada: „symbol daje do myślenia”. Można rzec: opowieść daje do myślenia¹⁸ [pogr. MIJ].

Z łagodną ironią ukazane przez Orzeszkową sceny obrazujące wewnętrzne spory na tle różnic religijnych, wewnątrz środowiska żydowskiego, zbliżają gatunkowo (niemal publicystyczny) utwór do powiastki filozoficznej, w której postaci i sytuacje potraktowane w sposób ironiczny nie stanowią istoty, lecz są wykładnikami treści moralistycznych. Po elementy charakterystyczne dla gatunku oświeceniowego, który niegdyś służył upowszechnieniu filozofii racjonalistycznej, sięgnęła Orzeszkowa właśnie w celu wykorzystania satyry. Stworzyła nie tylko „historię małego miasteczka” (ME,9) „nad którym nie świeci słońce wiedzy” (ME,7), ale ponadczasowo skrytykowała rzeczywistość społeczną i pozorną głośzonych zasad moralnych w duchu interpretacji dogmatów religii. Brak racjonalnej wiedzy i wynikające z tego zapóźnienie cywilizacyjne było wg autorki przyczyną izolacji i osobistych dramatów ludzi zamieszkujących „społeczne doliny” (ME,7,9). Autorka we *Wstępie* do powieści podkreśla fakt, że „Nieszczęsne i unieszczęśliwiający doliny takie, otoczone i z resztą świata rozdzielone grubym łańcuchem gór z mgieł i ciemności, istnieją w społeczeństwie izraelskim również jak w innych, więcej nawet niż w innych” (ME,8).

¹⁸ W. P a n a s, *Sacer: święty – przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej II połowy XIX wieku.* W zbiorze: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań.* Red. S. Fita, Lublin 1993, s. 189. Przedruk: *Tegoż, Pismo i rana*, Lublin 1996, s. 31.

2. Andriolli i XIX – wieczna grafika prasowa

Wśród wielu przyjaźni wiążących Orzeszkową z artystami nie mogło zabraknąć, cieszącego się wówczas wielką popularnością, Elwiro Michała Andriollego¹⁹. Wybitny polski rysownik, ilustrator nie tylko z chęcią interpretował powieści pisarki (*Niziny* 1884, *Dziurdziowie* 1885), ale „z uwielbieniem” wspominał ją do ostatnich dni swego życia²⁰. Był współorganizatorem pomocy dla mieszkańców spalonego Grodna²¹ i antycarskiej uroczystości obchodu jubileuszu 25 - lecia pracy literackiej Orzeszkowej w 1891 roku²².

Rysunki do *Meira Ezofowicza* z lat 1877-1878 powstały na zamówienie Franciszka Salezego Lewentala i ukazały się w „Kłosach”(1878) oraz w pierwszym wydaniu powieści

¹⁹ A n d r i o l l i Elwiro Michał - wybitny polski rysownik, ilustrator, ur. 2 XI 1836 r. w Wilnie, zm. 23 VIII 1893 r. w Nałęczowie (Aby na polskiej prowincji nie wzbudzać sensacji swoim egzotycznym imieniem, częściej przedstawiał się jako Michał, stąd zapewne wynika odwrotna kolejność imion artysty, które podają słowniki). Wbrew woli rodziców Andriolli porzucił studia medyczne na korzyść sztuki. Z sukcesami ukończył akademię sztuk pięknych w Moskwie i Rzymie. Od roku 1861 zaangażowany w działalność konspiracyjną. Walczył w powstaniu styczniowym pod wodzą Ludwika Narbutta. Po klęsce powstania ukrywał się, aresztowany, uciekł i wyjechał do Anglii, potem Paryża. W 1866 r. udał się przez Szwajcarię, Niemcy, Austrię, Bałkany do Konstantynopola, skąd obdarzony pełnomocnictwami emisariusza Komitetu Emigracji Polskiej zamierzał przez granicę mołdawsko – podolską przedostać się do kraju. Aresztowany pod Chocimiem, po śledztwie, 15 VII 1866, od razu został skazany na karę śmierci; wyrok złagodzone i zamieniono na zesłanie do Wiatki, gdzie przebywał do 1871. Prowadził tam działalność artystyczną (portrety, obrazy religijne, ozdobił miejscowy kościół obrazem - *Madonna z Dzieciątkiem* i sobór malowidłami ściennymi). Na emigracji utrzymywał się z wykonywania rzeźb, grafik oraz ilustracji do czasopism. Powrócił do kraju w 1876, korzystając z możliwości, jakie stwarzał uchodźcom manifest carski. W Warszawie żył dostatnio, doceniony przez współczesnych jemu odbiorców. Niezwykle utalentowany, pracowity, z własną wizją artystyczną zasłynął jako autor cykli rysunkowych przedstawiających życie wiejskich dworaków, zwyczajów i obrzędów wiejskich, scen obyczajowych, ilustracji z podróży po kraju – dziś niejednokrotnie jedyne świadectwa kultury II poł. XIX w. Obdarzony żywym, włoskim temperamentem kreował w barwnych opowieściach własną biografię, prowadził życie towarzyskie, podróżował, miał zmysł do interesu (z zyskiem zainwestował w ośrodek wypoczynkowy nad brzegiem Świdra koło Otwocka). Zob. J. W i e r c i Ń s k a, *Andriolli Elwiro Michał*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*. Red. J. Maurin – Białostocka, J. Derwojed, t.1. Wrocław 1971, s. 28 - 31.

²⁰ Por. List Franciszka B o h u s z e w i c z a do O r z e s z k o w e j z 20 IX 1899 oraz Zob. Lz, VIII. Wrocław 1976, s. 559.

²¹ Por. E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973, s. 274 - 275.

²² Zob. List E. O r z e s z k o w e j do W ł o d z i m i e r z a S p a s o w i c z a, *Listy...*, t.1, *op. cit.*, s. 35 - 36.

(1879). Elwiro Michał Andriolli zaprojektował 28 motywów ilustracyjnych. Niektóre rysunki wykonane były bezpośrednio ołówkiem, białym gwaszem na odpowiednio ugruntowanym (białą farbą) bukszpanowym klocku drzeworytniczym²³. Ilustracje powielone zostały techniką charakterystyczną dla grafiki prasowej XIX w. – drzeworytu sztorcowego. Ksylografowie²⁴ wykorzystywali w tym celu stalowe rylce miedziorytnicze i twarde klocki bukszpanowe, które wytrzymały nawet ponad 1000 odbitek. Po rozrysowaniu przez Andriollego projektu na drewnie, ksylograf umieszczał klocek na skórzanym poduszku z piaskiem, ułatwiającej obracanie pracy pod różnymi kątami. Projekt, przed zniszczeniem ochraniał papierem, zostawiając tylko wycięte okienko na rytowany fragment. Drobne poprawki można było nanieść kitując drobną usterkę, bądź wycinając i wstawiając w to miejsce nowy fragment klocka²⁵. Rytownicy w poprzek słoików (stąd nazwa techniki), w różnych kierunkach, wykonywali tysiące drobnych kresek. Wówczas dopiero wysyłano drzeworyty do drukarni. Wypukły druk umożliwiał zamieszczanie oryginalnych odbitek obok tekstu. Ilustracje były bardzo kosztowne; podwajały cenę i nastroczały drukarzom wiele trudności ze względu na jakość sprzętu. Wydawcy oraz plastycy dbali, aby grafiki pojawiały się w odpowiednim miejscu tekstu. Pozwalała na to ówczesna technika drukarska. Jakakolwiek omyłka przyjmowana była przez artystów z rozgoryczeniem. Najśłynniejsze XIX-wieczne pracownie ksylograficzne w Polsce to Drzeworytnia Warszawska i Drzeworytnia „Kłósów”.

Grafiki do *Meira Ezofowicza*, z zachwycającą precyzją i rozmachem, ze znakomitą efektem światłocienia, od subtelnych szarości po głęboką czerń, wykonali rytownicy: Edward Gorazdowski - 25 drzeworytów, Teofil Konarzewski - 2. prace, Jan Krajewski – jedna odbitka²⁶.

²³ W Muzeum Narodowym w Warszawie przechowywana jest kolekcja niewyciętych klocków bukszpanowych z gwaszami Andriollego, odrysowywanych ołówkiem, piórkiem i tuszem, m.in. z kolekcji Leopolda Méyeta, do powieści Elizy Orzeszkowej *Niziny* z 1885 r. oraz 9 sztuk do powieści *Dziurdziowie* z lat 1885 - 86. (W Muzeum im. A. Mickiewicza w Warszawie można oglądać zaprojektowane przez artystę klocki drzeworytnicze do utworów Józefa Ignacego Kraszewskiego *Opowieści bez tytułu* i A. Mickiewicza *Grażyna*.)

²⁴ Ksylografia (drzeworyt) z gr. *ksylon* – drewno, *grafo* – piśnię, rytuję. XV wieczna technika druku polegająca na odbijaniu na papierze wcześniej wyciętych w drewnie tekstu i ilustracji. Por. J. W e r n e r, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972, s. 9 -14.

²⁵ Por. G. S o c h a, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1888, s. 87 - 88.

²⁶ Edward G o r a z d o w s k i (1843-1901) warszawski drzeworytnik; od 1863 do początków XX w. jeden z najlepszych i najpłodniejszych polskich ksylografów, wielokrotnie nagradzany. W latach 1863 - 1873 i od 1890 związany z "Tygodnikiem Ilustrowanym", 1873 - 1890 z "Kłósami". Do najciekawszych i najlepszych prac należą te, które zostały wykonane wg dzieł J. Kossaka (kierownik artystyczny „Tygodnika Ilustrowanego”)

Gabriela Socha, analizując współpracę ilustratora z ksylografami zaliczyła drzeworyty Andriollego do interpretacyjnych i tonowych²⁷. Przywołała opinię Tadeusza Cieślakowskiego syna, który postawił tezę, że drzeworytnik jest „interpretatorem” rysunku artysty, gdyż grafikę może wykonać pod względem estetycznym równie dobrą, gorszą lub lepszą - wykorzystując możliwości, jakie daje technika: „dzięki bogactwu faktury, dzięki pomocy wielu, około 30 różnych narzędzi, od ryłców do igły dzięki możliwości rytowania kreski białej i czarnej na tym samym klocku, dzięki różnorodności estetycznych skaleczeń drewnianka, aż do opisu abstrakcyjnej kaligrafii, może wzbogacić i rozszerzyć dostarczony mu rysunek”²⁸.

Ilustrację interpretacyjną na pograniczu romantyzmu i realizmu zapoczątkował w roku 1864 francuski grafik, malarz, rzeźbiarz Gustaw Doré (1833–1883), do którego często porównywano drzeworyty Andriollego. Idąc tym tropem, można postawić pytanie, czy grafiki do *Meira Ezofowicza* sugerują interpretację romantyczną czy realistyczną? Styl ilustracji polskiego ilustratora był raczej utożsamiany z romantycznym sposobem odbioru dzieła, do którego odbiorca był przyzwyczajony. Natomiast znana była pasja „etnograficzna” Andriollego. Lubił podróżować po kraju i szkicować polskie dworki, zagrody, ludzi w zajęciach codziennych²⁹. Np. 1889 roku na raucie „Kuriera Warszawskiego” podarował Klemensowi Junoszy (autorowi *Srula z Lubartowa*) „od ręki” wykonany rysunek

i M. E. Andriollego – w okresie pracy w „Kłosach”. Zob. *Słownik...*, *op. cit.*, [hasło: Gorazdowski Edward; opr. E. Szczawińska], t. 2, s.400 - 401. Zob. M. O p a ł e k, *Drzeworyty w czasopismach polskich XIX stulecia*, Wrocław 1949, s. 48 – 49.

Teofil K o n a r z e w s k i warszawski drzeworytnik reprodukcyjny ilustrujący w latach 1874 - 1887, związany z pracownią B. Puca. Ryciny jego były zamieszczane w „Tygodniku Ilustrowanym” 1876 - 87 i „Kłosach” 1874 -1878. Rytował wg J. Brandta, W. Grabowskiego, A. Wierusz - Kowalskiego, H. Piątkowskiego, W. Szancera. Zob. *Słownik...*, *op. cit.*, t. 4 s. 80. Zob. M. O p a ł e k, *op. cit.*, s. 52.

Jan K r a j e w s k i warszawski drzeworytnik w latach 1874 - 1887 rytujący dla "Kłosów", a potem dla "Tygodnika Ilustrowanego" 1879 - 1887, autor ponad 100 prac odznaczających się wysokim poziomem artystycznym i technicznym. Zob. *Słownik...*, *op. cit.*, t. 4, s. 234-235. Zob. M. O p a ł e k, *op. cit.*, s. 52.

²⁷ Drzeworyt tonowy posiadał białą kreskę na ciemnym tle. Kreska drzeworytu faksymilowego tonująca (od bieli do czerni) naśladowała rysunek wykonany pędzlem, piórkiem, kredą, węglem. Zob. J. W e r n e r, *op. cit.*, s. 16. Por. G. S o c h a, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988, s. 87.

²⁸ Cyt. za: G. S o c h a, *op. cit.*, s. 87.

²⁹ Zob. J. W i e r c i ń s k a, *Andriolli. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1981, s. 106-120, 231-254, 302-335, 349-379. Zob. J. W i e r c i ń s k a, *Andriolli. Świadek swoich czasów; listy i wspomnienia*, Wrocław 1976.

zatytułowany „Głowa Żyda”³⁰. Również w Dziale Rycin, Rysunków i Akwarel Muzeum Narodowego w Krakowie wśród zachowanych rysunków artysty znajdują się znakomite indywidualne studia rysunkowe polskich Żydów³¹.

³⁰ Zob. Ozdobny portret M. E. Andriollego „Głowa Żyda”, [portret w:] J. W i e r c i ń s k a, *Andriolli. Opowieść...*, il. nr 91.

³¹ G. S o c h a, *op. cit.*, s. 94.

3. *Meir Ezofowicz* jako powieść ilustrowana

Meir Ezofowicz. Powieść z życia Żydów ukazywał się w „Kłosach” od 22. grudnia 1877 roku do 12 IX 1878 roku (od numeru 653 – 689) i zawierał następujący cykl ilustracji wg kolejności tytułów:

653/1.A,G: „Michał Ezofowicz, senior”³²; 654/2.A,G: „Narada Hersza z Butrymowiczem”; 655/3.A,G: „Meir pod chatą Karaima”; 656/4.A,G: „Sabbat”; 657/5.A,G: „U Eliezera”; 658/6.A,G: „Meir i Gołda”; 659/7.A,G: „Rabbi Todros”; 660/8.A,Kr: „Przejście rabбина Izaaka Todrosa przez miasteczko do Ezofowiczów”; 661/9.A,G: „Meir, Lejbela i Szmul”; 663/10.A,G: „Erejda hamująca gniew Saula”; 665/11.A,G: „Rodzina Witebskich, udająca się z wizytą do Ezofowiczów”; 666/12.A,G: „Meir i Leopold”; 667/13.A,K: „Abram Ezofowicz, Kalman i Kamionker, zgorszeni postępkiem Meira”; 669/14.A,G: „Meir broni Lejbela od mełameda”; 670/15.A,K: „Szalbierstwo Kamionkera”; 673/16.A,K: „Meir ukazuje się, Abramowi i Kamionkerowi podczas tajemnej ich narady”; 673/17.A,G: „Meir wyjawia tajemnicę Saulowi”; 675/18.A,G: „Gołda i Abel Karaim na jarmarku”; 676/19.A,G: „U Todrosa”; 677/20.A,G: „Meir ostrzega Kamiońskiego przed grożącym mu niebezpieczeństwem”; 678/21.A,G: „Kamioński u rabбина Todrosa”; 681/22.A,G: „Meir dziękuje prababce za wskazanie, gdzie były ukryte papiery Seniora”; 682/23.A,G: „Todros błogosławi starca przybyłego doń z prośbą o garść ziemi jerozolimskiej”; 683/24.A,G: „Meir odczytuje wobec gminy szybrowskiej pisanie Seniora”; 685/25.A,G: „Meir ścigany przez tłuszcę podżeganą przez mełameda”; 686/26.A,G: „Meir powierza pisanie Seniora Gołdzie do przechowania”; 688/27.A,G: „Toros rzuca klątwę na Meira”; 689/28.A,G: „Wyklęty”.

Na 36 numerów z fragmentami powieści, aż 17 grafik to *w i n i e t y* (tworzące harmonijną całość z liternictwem i kolumnami druku stron tytułowych), a dwie ilustracje Andriollego i Gorazdowskiego, malujące *o b y c z a j e i o b r z ę d y r e l i g i j n e*, opublikowano w dużym, całostronicowym formacie A3 (nr 656/4 - „Sabbat”, nr 688/27 - przedstawiającą „operową” scenę w Synagodze - „Todros rzuca klątwę na Meira”). Rok później ukazało się książkowe ilustrowane wydanie powieści (pod tym samym tytułem) wprawdzie z drzeworytami, ale bez dwu wielkoformatowych grafik. Nie umieszczono ich ze względów technologicznych - nie zmieściłby się monumentalny, całostronicowy, poprzeczny format klocków drzeworytniczych z „Kłosów”, a projektu w pomniejszonym

³² Stosuję skróty: cyfry - kolejny numer czasopisma, w którym ukazała się ilustracja; łamany na nr kolejnej ilustracji wg kolejności publikacji w „Kłosach”; litery oznaczają: A–E.M. Andriolli, K–T. Konarzewski; Kr–J. Krajewski; cyfra to numer czasopisma łamany na numer ilustracji wg spisu tytułów; inskrypcja pod grafiką.

wymiarze nie wykonano. Można zauważyć, że odbiegają one znacznie od pierwodruku - na powielonych odbitkach drobniejsze, finezyjnie rytowane kreski już się „zatarły” i zmniejszony jest efekt światłocienia. W tym samym roku ukazało się wznowienie powieści, ale już bez ilustracji - podobnie, jak 9 następných przedwojenných i 9 powojenných wydań. Dopiero w roku 1973 i 1988³³ *Meir...* został wydany w ozdobnej szacie drzeworytów Andriollego i jego rytowników. XX-wieczne, 21. książkowe wydanie *Meira Ezofowicza*³⁴ z 1973 roku rozczarowałoby pod tym względem niejednego artystę. Ilustracje, choć w takiej samej kolejności, pojawiają się w różnych miejscach tekstu, wbrew intencjom autorów. Jakość odbitek w porównaniu z pierwowzorem też pozostaje dyskusyjna. Dość porównać jakość dwu odbitek z oryginalnym pierwodrukiem w „Kłosach”: *Meir dziękuje prababce za wskazanie, gdzie były ukryte papiery Seniora* (A,G;681/22) i *Meir odczytuje wobec gminy szybowskiej pisanie Seniora* (A,G;683/24) - na których - jakość odbitek jest tak słaba, że t y t u ł o w y c h dokumentów w ogóle nie widać. Trudno docenić artyzm XIX - wiecznego drzeworytnictwa, gdy kopia nie oddaje całej finezji rytu, zmieniając tym samym zawarty sens ilustracji. Zapewne można tłumaczyć takie odstępstwa różnymi możliwościami, technologiami drukarskimi i cieszyć się z podjętej próby edycji *Meira Ezofowicza* ilustrowanego.

Recepcja drzeworytów Andriollego

W Anglii, Francji, Niemczech, w czasach, gdy Polska znajdowała się pod zaborami, rozwinął się cały przemysł wydawniczy. W kraju bez państwowości poszukiwano bogatych mecenasów, którzy mieliby odwagę zainwestować w wytworne, lecz bardzo niepewne przedsięwzięcie. Wydawanie „książek luksusowych”, bogato ilustrowanych, było zabiegiem ryzykownym. Rynek był wąski, a czytelnika, który byłby zainteresowany polską książką pokazywaną na salonach, trzeba było dopiero pozyskać. Artystyczna wielkość Andriollego pozwalała wydawcom myśleć z optymizmem. Był on właściwie prekursorem tego typu

³³ Bibliografia Nowego Korbuta nr 17 vol. II, tom monograficzny poświęcony Elizie Orzeszkowej, opr. przez Halinę Gacową, nie informuje o ilustracjach Andriollego w wyd. z 1973 i 1988 roku. Zob. *Bibliografia literatury polskiej*. Nowy Korbut T.17, vol. II, opr. H. G a c o w a, dz. cyt., s. 24.

³⁴ E. O r z e s z k o w a, *Meir Ezofowicz*. Posłowie J. Krzyżanowski, przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 1973. Tekst podstawie *Dzieł wybranych*, Warszawa 1954. Wszystkie cytaty z tego wydania.

przedsięwzięć na rodzimym rynku. Pomału czasopisma ilustrowane zaczęły nie wystarczać i zaczęto wydawać arcydzieła literatury w wytwornej szacie³⁵.

Dziś takie XIX-wieczne grafiki w książce, czy prasie ilustrowanej są cennym aukcyjnym oryginałem. Powszechnie uważa się, że ilustracje w II poł. XIX w. miały spełniać funkcję obrazotwórczą, jak się dziś wydaje podrzędną w stosunku do tekstu, stąd często stosowana nazwa „grafika użytkowa”. Np. Wiesław Olkusz, analizując korespondencję Orzeszkowej zauważał, że pisarka „wielokrotnie podkreślała moment zadowolenia, z jakim przyjmowała propozycje dotyczące i n t e r p r e t a c j i jej tekstów za pomocą dzieł malarskich”, bo autorytet sztuk wizualnych wzmacniał poglądy autorki³⁶. Wg badacza, transpozycja treści utworu na język sztuk plastycznych miała na celu narzucenie czytelnikowi autorskiego punktu widzenia pisarki, pełniąc funkcję „pomocniczą, dopełniającą i służebną”³⁷ [podkr. MIJ].

Niewątpliwie sytuacja autorów i wydawców na terenach zaboru rosyjskiego, a szczególnie na prowincji, była nieporównanie gorsza niż w centrum i dużych miastach. Wyższy poziom analfabetyzmu niż w pozostałych zaborach, ostra cenzura oraz ograniczony rynek czytelniczy zmuszał do zabiegów, które dziś nazywamy marketingiem, w przypadku Orzeszkowej „marketingiem” idei.

„Ilustrowanie powieści – pisała autorka *Mirtali* w liście do Lewentala - jest dla autora zaszczytem i artystyczną przyjemności[ą]. Każdy tym się cieszy i ja także”³⁸.

Według Janiny Wiercińskiej rysunki do *Meira Ezołowicza* z lat 1877-1878 powielone w „Kłosach” (1878) i pierwszym wydaniu powieści (1879) należą do najlepszych w dorobku twórcy³⁹.

Powieść można zaliczyć nie tylko do tych utworów, które przyniosły pisarce międzynarodowy sukces, ale zmieniały ludzkie losy. Wilhelm Feldman, polski historyk i krytyk literatury, pisarz i działacz społeczny, w pośmiertnym artykule poświęconym Orzeszkowej, opisuje rolę powieści w jego życiu. Wspomina niesamowite wrażenie, jakie w dziecięcej wyobraźni wywierało już samo przeglądanie ilustrowanego wydania *Meira Ezołowicza*:

³⁵ Zob.. *Po powrocie*. W: J. W i e r c i ń s k a, *op. cit.*, s. 66 - 85.

³⁶ W. O l k u s z, *Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne. Pogranicze estetyki i etyki*. W: Tegoż, *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole 1998, s. 73.

³⁷ *Ibidem*, s. 74 -75.

³⁸ *Lz*, I, s.133.

³⁹ Por. J. W i e r c i ń s k a, *Andriolli. Opowieść biograficzna*, dz. cyt., s. 130.

Dla nas, wychowanków najciemniejszego getta, już takie o b r a z k i s t a n o w i ły n o w o ś ć n i e s ły c h a n ą. Zaczęło się, nie bez trudu, czytanie. Przed oczami stanął smutny, łagodny, roz tęskniony Meir, błysnęły czarne wrogie oczy Todrosa. Zderzyły się ich spojrzenia...Chwile niezapomniane... Mowa czarodziejska... i zapadła ta mowa w duszę [...] Skąd do szlachcianki litewskiej ten klucz czarodziejski, który otworzył jej tak nieprzeniknione tajemnice? Skąd do szlachcianki litewskiej to spojrzenie, którym przeniknęła o tysiące lat odległe od niej dusze, odczytała od hieroglifów dziwniejsze ich pismo? Przecież żaden z nas, żyjących całym jestestwem w tym świecie, nie przeniknął go tak głęboko, n i e m a l o w a ł t a k p o t ęż n i e ? Miłość ten cud zdziałała [...] Mnie, a zapewne tysiącom takim jak ja, ukazała drogę żywota. Ukazała światło i miłość⁴⁰ [podkr.MIJ].

Właśnie obrazowość powieści mogła być inspiracją dla Andriollego. Na plastyczność opisów wielokrotnie zwracali uwagę recenzenci np. Fryderyk von Hellwald w piśmie „Nord und Süd” napisał:

Powieść *Meir Ezofowicz* Elizy Orzeszkowej zwróci zapewne uwagę całej krytyki niemieckiej, gdyż nie posiadamy we własnej literaturze ani jednego dzieła, które by tak wiernie i p o e t y c z n i e o d m a l o w a ł o życie Żydów litewskich...⁴¹ [podkr. - MIJ].

W liście z 12 VIII 1877 r. do Lewentala Orzeszkowa wysoko określiła wartość swej powieści, jako „najmniej złą ze wszystkich” w swym dotychczasowym dorobku⁴². Proponowała wydawcy by zwrócił się do Józefa Ignacego Kraszewskiego z prośbą o recenzję. W odpowiedzi (list od Lewentala z 24 X 1878) pisarka otrzymała zapewnienie, że *Meir Ezofowicz* od pierwszych wydań w „Kłosach” cieszył się powszechnym powodzeniem i dobrym przyjęciem czytelników, więc nie potrzebna jest dodatkowa reklama. Pochlebna recenzja Kraszewskiego ukazała się dwa lata później w „Biesiadzie Literackiej”:

Meir Ezofowicz, powieść z życia Żydów, Elizy Orzeszkowej **ozdobiony ilustracjami Andriollego, w edycji godnej tego pięknego obrazu** leży przede mną. Nie wiemy zaprawdę, co tu wyżej cenić, czy myśl, która służyła autorce za wątek i opracowanie jej troskliwe, przejęcie się nią głębokie, czy **nadzwyczaj udatną formę i artystyczną całość** tej poetycznej kreacji. Cały dom Ezofowiczów składa się z najrozmaitszych odcieni indywiduów, nie stworzonych przez autorkę, ale z życia pochwycanych. Karykaturalnie Witebscy, w tem jest niezmierna prawda, fanatyczny Todros charakter obudzający poszanowanie. Ta prawda we wszystkich odcieniach w najmniej znaczących figurach podrzędnych nadaje obrazowi taką cenę, jaką mają płótna Matejki, których każda twarz z natury jest wziętą. Jako dzieło sztuki i jako twór myśli już to **rzecz** wysokiej wartości **ocenionym**

⁴⁰ Cyt. za: E. J a n k o w s k i, *op. cit.*, s. 173.

⁴¹ Lz, III, s. 407.

⁴² Lz, I, s. 110.

a musi być w całości, której wdzięku dodają ilustracje Andriollego, w szeregu kompozycji tego najznakomitszego ilustratora naszego, zajmujące niepokonane miejsce. Jak pochwycił i wcielił typy występujące w powieści, to tylko patrząc i czytając ocenić się daje. Zadanie było tem trudniejszym, że artysta musiał niemal ciągle jedne powtarzać postacie⁴³[pogr. MIJ].

Gabriela Socha, krytycznie oceniła zarówno fabułę *Meira Ezofowicza* jak i grafiki, zwracając jednocześnie uwagę na pasję „etnograficzną” w twórczości artysty:

[Andriolli] Rysunków wykonanych w drzeworycie jest w książce 26. A przecież tekst liczy 242 strony, więc prawie co dziewięć kartek spotykamy drzeworyt odcisnięty na grubym papierze i wklejony. **Zadanie Andriollego było trudne. Niewiele jest w tekście scen efektownych, które lubi; podobne stroje, podobne postaci starych Żydów lub dzieci żydowskich. Groziło to monotonią. Brak sytuacji w interesującym krajobrazie; tłem akcji jest architektura małego miasteczka. Także wnętrza są ubogie, proste, z meblami bez stylu.** Momentem romantycznym jest młoda dziewczyna, Gołda. Niemniej rysunki Andriollego, **ustępujące świetnym pomysłom do Starej baśni, Pana Tadeusza, i Bohaterek poezji polskiej są staranne, tematowi życzliwe, bez karykatury i przesady. Nie należą do najlepszych, ale w ideologii Andriollego zajmują ważne miejsce**⁴⁴ [pogr. MIJ].

Poglądy Orzeszkowej na temat zadań artysty ilustrującego powieść zbiegały się z artystycznymi zapatrywaniami Andriollego: „Cóż bowiem ma on w rysunkach swych za pisarzem powtarzać? – pytała retorycznie w liście do Lewentala pisarka - Przede wszystkim ludzi.”⁴⁵. Oprócz wspólnych upodobań, zaangażowania w działalność niepodległościową, łączyła Andriollego i Orzeszkową podobna wrażliwość plastyczna. Z korespondencji (do Lewentala z września 1878 r.) dowiadujemy się, że pisarka była zachwycona pracami do *Meira Ezofowicza*. Utwierdzała adresata w przekonaniu, że „ilustracje oddały atmosferę tak, jak by piórkiem jego [Andriollego] kierowała myśl samej pisarki”⁴⁶.

Pozornie może dziwić opinia Orzeszkowej. Jej pisarstwo charakteryzuje przede wszystkim realizm i dbałość o wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, podczas, gdy styl artysty nawiązywał do romantyzmu. Andriolli – pisał Andrzej Banach - „Nie mógł znieść naturalizmu, bo nie uznawał dnia codziennego ani sztuki jako odbijania. Jego obrazy były

⁴³ Porównanie do twórczości Matejki było wówczas uznaniem najwyższego artyzmu. Cyt. za: J. I. K r a s z e w s k i, *Listy z zakątka*, „Biesiada Literacka” 1879, nr 173, s. 263 - 264. Zob. Lz, I, s. 324.

⁴⁴ G. S o c h a, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, dz. cyt., s. 126 - 128.

⁴⁵Lz, I, s.132.

⁴⁶ Lz, I, s.132.

piękniejsze jak rzeczywistość, a jedną z tajemnic – p r z e s a d a”⁴⁷. Dlatego też „Nie istniał dla niego człowiek, tylko b o h a t e r, życie było dla niego p o e m a t e m, a celem – pogoń za i d e a ł e m”⁴⁸ [podkr. MIJ].

A zatem jak ocenić wartość ilustracji do *Meira...*? Czy są, jak twierdzi Wiercińska, ciekawe i oryginalne, które „należą do najlepszych prac” artysty i wyróżnia je indywidualny styl Andriollego? Czy, jak zaopiniowała powstałe drzeworyty Socha, realistyczna żydowska tematyka ilustracji spowodowała, że powstały prace przeciętne, choć poprawne w formie, „tematowi życzliwe, bez karykatury i przesady”? Szkoda, że na poparcie swej tezy badaczka nie poddała krytycznej analizie ilustracji, gdyż końcowe rozważania na temat twórczości plastyka ostatecznie zaprzeczają tej opinii. Socha podkreśliła fakt, że ilustrator kształtował wyobraźnię zbiorową. Jedną z wyrazistszych kodyfikacji typów Andriollego (obok szlachcica, młodzieńca, dziewczyny, księdza, żebraka, myśliwego, rzemieślnika, wojskowego z ostatnich lat niepodległości) jest właśnie kreacja polskiego Żyda. Badaczka konstatuje, że „dzięki ilustracyjności, w której [Andriolli] umiał połączyć rysunek z tekstem, typy jego zawierają wzruszającą treść literacką. Jeszcze teraz w filmach możemy pokazać Żydów polskich dokładnie tak, jak ich typy narysował Andriolli w ilustracjach do *Meira Ezołowicza*”⁴⁹. Zatem trzeba by zastanowić się nad aksjologią dzieła i sposobami konkretyzacji i transpozycji obrazowości języka literatury na przekaz ikoniczny. Seweryna Wysłouch postawiła tezę, że „ilustracja (a szczególnie cykl ilustracji) nie jest zwykłą konkretyzacją, jest i n t e r p r e t a c j ą dzieła literackiego”⁵⁰. W uzasadnieniu swej tezy badaczka stwierdza:

Czytelnik w trakcie lektury idzie pokornie za tekstem, sukcesywnie wypełniając miejsca niedookreślenia. Natomiast ilustrator postępuje jak interpretator zmierzając do wykrycia sensu dzieła, podkreślenia tego, co ważne. Jego wizja podpowiada odbiorcy sposób czytania tekstu. Dlatego też ilustrator stale musi dokonać w y b o r u i to na różnych płaszczyznach. Nie może konkretyzować wszystkiego, wybiera tylko pewne elementy, którym nadaje kształt plastyczny. Wybiera określoną technikę (piórko, tusz, gwasz) i jego format, wreszcie wybiera styl przedstawienia (naturalistyczny, impresjonistyczny, groteskowy itp.). Ważne jest nie tylko co rysunek przedstawia, ale i j a k przedstawia ilustrator, jakie sensy ze sobą niesie, jakie znaczenia sugeruje. **Wizja plastyczna** ilustratora

⁴⁷ Cyt za: A. B a n a c h, *Polska książka ilustrowana 1800 - 1900*. Warszawa 1956, s. 306.

⁴⁸ Tamże, s. 306.

⁴⁹ G. S o c h a, *op. cit.*, s. 264 -267.

⁵⁰ Zob. S. W y s ł o u c h, *Ilustracja a interpretacja (na podstawie ilustracji do „Pana Tadeusza”)*, „Studia Polonistyczne”, t. XIII (1985), Poznań 1986, s. 146 - 147. Przedruk: „Polonistyka” 1993 nr 3, s. 143.

jest jednocześnie **interpretacją** dzieła, próbą określenia jego dominanty, hierarchii ważności elementów i globalnego sensu utworu⁵¹ [pogr. MIJ].

Idąc tym tropem, należałoby zastanowić się nad **w y b o r a m i**, których dokonali Andriolli i jego rytownicy, ilustrujący *Meira Ezofowicza* oraz sekretem sukcesu ostatecznej interpretacji .

⁵¹ Tamże, s. 146 - 147.

4. Plastyczne transpozycje

I Styl ilustracji

Ilustracje do *Meira Ezofowicza* łączą w sobie pozytywistyczny postulat wierności dziełu i intencjom pisarskim Elizy Orzeszkowej z indywidualnym stylem interpretacji romantycznej, który preferował Andriolli, wbrew panującej w estetyce II poł. XIX w. tendencji do prawdy i realizmu. (Podobną „etnograficzną” wrażliwość można zaobserwować w ilustracjach Leona Wein „Eli Makower” i Franciszka Kostrzewskiego „Todros”⁵².) Sprzeczność to pozorna, gdyż Andriolli podróżując po Polsce rysował sceny rodzajowe, codzienne, podpatrzone – a więc realistyczne. Nadawał postaciom właściwy wygląd bez błędu, dbał o w i a r g y o d n o ś ć rysunku. Zgromadzone w Dziale Rycin, Rysunków i Akwarel Muzeum Narodowego w Krakowie szkice artysty ze znakomitymi studiami polskich Żydów świadczą o dążeniu artysty do ukazywania p r a w d y i ciągłym poszukiwaniu pewnej artystycznej ciekawości świata.

W jaki sposób Andriolli połączył obrazowość powieści Elizy Orzeszkowej z własnym doświadczeniem i „etnograficzną” pasją? Porównując tak różne formy twórczości jak plastyka i literatura można odnaleźć w ilustracjach do *Meira...* wiele transpozycji systemu językowego na przekaz ikoniczny, czyli retorykę obrazu⁵³. Wiadomo, że ilustrator starannie wybierał motywy⁵⁴, przerabiał je, eksponował aspekt moralny. Nietrudno zgodzić się z krytykami powieści, że realistycznie potraktowany temat prowincjonalnego żydowskiego miasteczka na Litwie nie jest tematem ani łatwym, ani nieciekawym dla artystycznych przedstawień. Jak wydobyć „etnograficzną” urodę ubogich przedmieść, charakterystyczne centrum miasteczka, domy i ich wnętrza? Jak przedstawić tak samo ubrane postacie Żydów? Wreszcie, jak w atrakcyjny artystycznie sposób można, za pomocą oszczędnej formy

⁵² Zob. „Świat” z 1. X 1891, nr 19, s. 471, 475.

⁵³ Termin „retoryka obrazu” przyjmuję za R. Barthesem. Por. R. B a r t h e s, *Retoryka obrazu*. W: *Ut pictura poesis. Tematy teoretycznoliterackie*. Archiwum „Pamiętnika Literackiego”. Red. M. S k w a r a, S. W y s ł o u c h, przekład: Z. Kruszyński, Gdańsk 2006, s. 139-158.

⁵⁴ Rkps. 804, AEO zawiera fragmentaryczną notatkę, plan do *Meira Ezofowicza*, który równie dobrze może świadczyć o wyborze motywów do ilustracji przez Orzeszkową ze względu na duży stopień zbieżności między motywami: „Rozdz. IV Wizyta Rabina, V Meir z uboga ludnością, VI Rodzina Witebskich, VII Kuzyn Witebskich z wielkiego świata, VIII Hanna i Mera, IX Meir i Mełamed i uczniowie (...), X U Eliezera czytanie Majmonidesa, XI Bet – ha Midrasz, XII Bet – ha Midrasz publiczne czytanie (...), XIII Meir i Prababka.

ilustracji, zobrazować i przybliżyć codzienny, choć obcy polskiemu czytelnikowi świat obyczajów i wierzeń opisany w powieści?

II Quasi – przestrzeń

Cykl grafik Andriollego prezentuje panoramę społeczności szybowskiej, różne jej warstwy - typowe dla gminy żydowskiej (stetl). Każda postać jest ważnym elementem w tym portrecie zbiorowym. Taka forma mieści się w formule *d i e g e z y*; intencjonalnej czasoprzestrzeni, analogii rzeczywistości. Fikcyjny byt - wyobrażony Szkłów - na podstawie wskazówek autorki - skonkretyzował się w świadomości plastyka. Orzeszkowa w liście do Lewentala z 1 (13) IV 1881r. podkreślała intencjonalność kreacji miasteczka słowami: „Ciekawam, czy Andriol[li] widział Szybow i wierność opisów sprawdzał? Co więcej, ja sama Szybowa, który jest białoruskim Szkłowem, wcale nie widziałam”⁵⁵. Zapewne pierwowzorem opisów fikcyjnego miasteczka były obrazy, zdarzenia, ludzie, którym pisarka przyglądała się podczas spacerów na Podole, do grodzieńskiej dzielnicy żydowskiej nad brzegiem Niemna⁵⁶. W efekcie powstała czasoprzestrzeń mityczna - *s w o j s k i stetl* - czasoprzestrzeń o tyle symboliczna, o ile realna. Autorka kreuje ją zarówno *i r o n i c z n i e*:

Gwarno tam stało się od zabiegów i starań mających za cel jedyny pieniężne zdobycze, ciemno od mistycznych trwóg i rojeń, ciężko i duszno od nieubłaganej, drobiazgowej, bezdusznej prawowierności. W oczach jednolitego plebsu w kraju całym ludność Szybowa uchodziła za potężną materialnie, moralnie, mądrą, przeprowiorną, świętą nieomal...

Sądy kryminalne krajowe rekrutowały spośród niej ogromny procent winowajców: fałszerzy, kontrabandyzistów, podpalaczy, oszustów... (ME,39),

jak i moralizatorsko:

Nad całą tą głęboką, zapadłą doliną społeczną zawisła chmura złożona z najciemniejszych żywiołów jakie istnieją w ludzkości, a jakimi są: cześć dla litery, z której duch umknął, kazuistyka sroga, gruba niewiedza, podejrzliwe i nienawistne obwarowanie się przeciw wszystkiemu, co płynęło z słonecznych, lecz „cudzych”⁵⁷ światów (ME,39)⁵⁸.

⁵⁵ LZ, I, s. 132.

⁵⁶ Por. E. J a n k o w s k i, *op. cit.*, s. 163 - 171.

⁵⁷ Ujęty w cudzysłów zwrot „cudzych” wskazuje na głęboką świadomość, jaką miała pisarka, dostrzegając zależność między stanem polityczno - ekonomicznym na Litwie a sytuacją mniejszości wyznaniowych.

Andriolli w kreacji miasteczka wykracza poza opisy w powieści. Zgodnie z pozaartystyczną prawdą dopełnia życzliwym obrazem literacką przestrzeń powstałą w wyobraźni pisarki. Na ilustracjach zachował się fragment XIX –wiecznej architektury: ubogie chaty żydowskiego przedmieścia, budynki w centrum, bogate wnętrza domu Ezołowiczów, synagogi oraz ascetyczne Todrosa. T ł o jest tu równie ważne jak bohaterowie, którym w swej wyobraźni Andriolli nadał różnorodne indywidualne cechy. Zachowana jest r ó w n o w a g a między z a m k n i ę t ą przestrzenią miasteczka i o t w a r t ą otaczającej przyrody - gdzie rozgrywają się sceny miłosne, szalbierstwa Kamionkera, wygnania Meira, ta przestrzeń należy także do chasyda i zielarza - Todrosa.

III Fabuła a ilustrowanie

Zadaniem ilustratora jest takie przedstawienie akcji utworu by pobudzić wyobraźnię czytelnika. Andriolli, pozostaje wierny powieściowej intrydze i wątkom fabuły, ale jednocześnie wykracza poza zdarzenia w powieści np. dodaje sceny, których Orzeszkowa ze względu na cenzurę nie mogła opisać, dodaje znaczenia, nie zmieniając jednak intencji autorki. Np. legenda rodzinna, genealogia rodu Ezołowiczów, wsparta jest sztuką portretu, która najlepiej charakteryzuje antenatów. Opis, charakterystyka bohatera odpowiadają plastycznej kreacji postaci przez kostium, przedmiot i scenerię. Tematy w z n i o s ł e i tragiczne, połączone z patriotyzmem były bliskie artyście, wiązały się z jego światopoglądem.

Cykl otwierają dwie grafiki interpretujące legendę, genealogię rodu Józefowiczów (nazwisko uległo zrusyfikowaniu: Jezofowicz - Ezołowicz). Pierwsza, to portret Michała Ezołowicza, Seniora⁵⁹ (A,G;1.⁶⁰), następna, ilustruje epizodyczną scenę ostatniej narady Hersza Ezołowicza⁶¹ z posłem Butrymowiczem⁶² (A,G;2.). Już samo powieściowe imię

⁵⁸ E. O r z e s z k o w a, *Meir Ezołowicz*, Warszawa 1973. Wg wydania *Dzieł Wybranych Elizy Orzeszkowej*, Warszawa 1957. Wszystkie cytaty z tej edycji.

⁵⁹ Michał Ezołowicz cieszący się uznaniem Zygmunta Starego zasłużony senior gminy żydowskiej; otrzymał tytuł szlachecki i dzięki swym wpływom pozyskał wiele przywilejów dla tej społeczności; pasowany na „rycerza złotego” w dniu hołdu pruskiego.

⁶⁰ Skrót oznacza A - M.E Andriolli oraz rytownicy: G – Gorazdowski, K - Konarzewski, Kr - Krajewski; cyfra – numer kolejnej ilustracji wg cyklu.

⁶¹ Herszel Józefowicz - rabin chełmski aktywnie zabiegający w okresie Sejmu Czteroletniego o prawa Żydów z zachowaniem ich odrębności kulturowej, religijnej.

Ezofowicza Seniora – Michał, a nie Mosze - wskazuje na polonizację bohatera. Przodek Meira został mianowany przez Zygmunta Starego starszym nad wszystkimi Żydami zamieszkującymi Białoruś i Litwę. Był bodaj pierwszym i jedynym Żydem - szlachcicem. Pół Żyd pół Polak został przedstawiony bez cienia ironii – a wszystkie elementy szat o tym świadczące, splatają się w hermionijną całość. Dumę i dostojeństwo władzy senioralnej podkreślają trzymana w prawej dłoni laska; pas szlachecki i podszyty futrem płaszcz. Postać została ujęta majestatycznie, a wszystkie elementy kompozycji plastycznej tę wielkość i pierbołizują. Patrzymy na nią jakby „z dołu”, więc wydaje się jeszcze wyższa. Atrybut - trzymana w prawej dłoni laska (*baculus pastoralis*) odwołuje do Biblii – Mojżesz otrzymał laskę od Boga na znak władzy nad ludem oraz podpory, jaką mają wybrani prorocy. Zakrzywienie u góry symbolizuje odciąganie od zła, podporę i służbę, a dolna, ostro zakończona część troskę pasterza w zachęcaniu do wiary. Postać budzi respekt i zaufanie. Trzyma w lewym ręku pismo (drugi atrybut) – testament. Owo „pisanie Michała” stanowi intelektualne dziedzictwo Ezofowiczów, manifest zasad zakorzenionych w myśli Majmonidesa, które pozwoliłyby wyjść Żydom z getta „moralnego i umysłowego”. Dla spadkobierców mistycyzmu chasydzkiego jest pismem groźnym i bluźnierczym. „Późny wnuk” Michała Seniora - Meir - zostanie wyklęty ze społeczności Szybowa za intencję odczytania testamentu, pisma, które pośrednio oskarża „fałszywych mędrców Izraela”. W kompozycji powieści i w cyklu ilustracji jest to element stale pojawiający się i klamrowo scalający dzieła (kompozycja zamknięta cyklu ilustracji). Dlatego Andriolli nie bez powodu na pierwszym planie, w centrum rysunku, umieścił kontrowersyjny, nowatorski traktat. Paralelnie, klamrowo zakończył cykl ilustracji, podkreślając ciągłość tradycji Ezofowiczów. Wyklęty Meir trzyma w prawej ręce kij a pod prawą pachą pisanie Michała – Seniora.

Druga grafika stanowi egzemplifikację angażowania się Żydów w sprawy polskie. Pradziad Meira często wyjeżdżał z Szybowa, by spotykać się z polskim posłem. Scena ostatej narady Hersza Józefowicza z polskim szlachcicem, posłem na Sejm Czteroletni⁶², nie jest nawet sceną epizodyczną, lecz tak właściwie jej opisu niema

⁶² Mateusz Butrymowicz (1745-1814) poseł na Sejm Czteroletni, zwolennik włączenia ludności żydowskiej w życie gospodarcze kraju, z korzyścią dla Polski. Autor projektów sejmowych: *Sposobu uformowania Żydów polskich w pożytecznych krajowi obywatelów* oraz *Reformy Żydów*.

⁶³ Jan Ziółek krytycznie ocenił projekt ustawy rządowej - *Myśl stosowana do sposobu uformowania Żydów w pożytecznych obywateli państwa* - rabina chełmskiego, Hermana (Herszla) Józefowicza. Zdaniem historyka projekty Andrzeja Zamoyskiego z 1776 r. i „elaborat rabina chełmskiego” były konserwatywne

w powieści. Ilustracja wypełnia obrazem miejsce niedopowiedziane w tekście. Zilustrowana przez Andriollego scena w fabule została zasugerowana romantyczną alegorią – romantycznym toposem domu - ruiny, chwytem charakterystycznym dla mowy ezopowej:

-Wszystko przepadło! [mówi Hersz]

- Dlaczego przepadło? [Frejda]

[...] - Kiedy budowa jaka rozpada się w kawałki - rzekł [Hersz] - tym, którzy w niej mieszkają, belki padają na głowy i pył zasypuje oczy... (ME, 35).

Andriolli równie symbolicznie podpowiada czytelnikowi odczytanie ocenzurowanej informacji. Herszel Józefowicz żywo przedstawia problem. Postać posła Mateusza Butrymowicza jest jednak zgarbiona, jakby bezradna. Poseł swą postawą symbolicznie przekazuje czytelnikowi informację o trzecim rozbiorze Polski. Dramatyzm sytuacji oddaje bezradnie opuszczona dłoń i pochylona postać szlachcica. Narysowana niespokojną kreską draperia szaty konotuje dodatkowe skojarzenia – dramatyzm sejmowych wydarzeń i grozę sytuacji w kraju. Scenę dopełnia tło i zarys łuków „budowli” z wiszącym w prawym górnym rogu herbem (godłem).

Tak mogłaby wyglądać interpretacja deszyfrowana. Jednak, postronnie oko widzi tylko spokojną rozmowę Żyda z polskim szlachcicem w pięknym architektonicznie wnętrzu. Zachwyca faktura tkanin, misterną kreską oddana mimika bohaterów i ascetyczne bogactwo sarmackiego „domu”.

Na kolejne pokolenie reformatorów „posypały się [...] oskarżenia”. Przeciwnicy otwarcia się Żydów na obcą kulturę (chasydzi), których reprezentuje ród Todrosów, triumfowali:

Frajd! Frajd! Frajd! „wszystko przepadło” [...] Zbawione są brody i długie chałaty; zbawione kahały, chajrymy, koszery, zbawione od zetknięcia z nauką Edomu święte księgi Miszny, Gemary, Zohar! Zbawionymi od ciągnięcia pługu dłonie wybranego ludu! Zbawionym więc od zagłady lud Izraela [wołał reb Nohim Todros] (ME,37).

i niczego Żydom nie obiecywały. Por. J. Ziółek, *Sprawa Żydów na Sejmie Czteroletnim*, „Teki Komisji Historycznej PAN”. Red J. Ziółek, tom VI, Lublin 2009, s. 11.

IV Andriolli – moralizator

Cechą wyróżniającą styl ilustracji Andriollego jest wrażliwość etyczna. Stąd wybór scen dziejących się na przedmieściach Szybowa (Meir rozpędzający wyrostków spod chaty Karaimów, nędzne życie Szmula i Lejbla) i w domu chasyda - Todrosa.

W powieści ofiarami klas uprzywilejowanych (handlarzy, urzędników kahału, rabinów) jest najliczniejsza grupa mieszkańców miasteczka „z których domków biednych rzeki pieniędzy płyną”. Najniższa warstwa ludności szybowskiej, „która przegryzana nędzą i chorobą wierzyła jednak i wielbiła ślepo, kornie i niezmordowanie”.

Problem nędzy opowiedziany został z perspektywy Lejbla - „dziecka z idiotycznym wzrokiem” (ME,132). Niegdyś wesoły i rozumny chłopiec zmienia się w „próżniaka i osła”, przynosząc wstyd ojcu. Orzeszkowa, charakteryzując postać Lejbla zastosowała figury stylistyczne, które są charakterystyczne dla ilustrowania przedstawień obrazowych. Synonimicznie powtarza epitety emocjonalne w paralelnie złożonym zdaniu. Chłopiec, w ubogiej odzieży, patrzy „wzrokiem osowiałym”, bezmyślnym, ma „oczy o wielkich, czarnych, martwych źrenicach”. Pisarka hiperbolizuje sytuację dziecka przez wprowadzenie kontrastu między ciepłem poranka i jego drżeniem z zimna. Autorka kończy scenę łagodną egzaltacją – wyrażoną metaforycznie w słowach: „Pierś jego załkała”.

Jak Andriolli zobrazował tę niezwykle emocjonalną scenę?

Ilustracja zatytułowana: *Meir, Lejbele i Szmul* (A,G;9.) wiernie transponuje formę retoryczną poniższego opisu:

Widać było, że **Lejbele** był **chory i wzrokiem osowiałym** na świat patrzył, bo **z rękami wsuniętymi w rękawy ubogiej odzieży do piersi przyciśnionymi drżał on z zimna**, choć ranek był ciepły, a na przemówienie Meira nie odpowiedział ani słowa, tylko usta szerzej roztorzył i **oczy swe o wielkich, czarnych, martwych źrenicach bezmyślnie** w twarz mówiącego **wlepił**[...]

- Czy byłeś wczoraj w chederze? – zapytał.

Chłopiec bardziej jeszcze trząść się zaczął, ale ochrypłym głosem odpowiedział:

- Aha!

Oznaczało to twierdzenie.

- Znowu cię tam bili?

Łzy napęłniły **martwe oczy** dziecka, wciąż ku twarzy wysokiego młodzieńca wzniesione.

- Bili - wymówił

Pierś jego załkała pod cisnącymi ją i w rękaw schowanymi rękami.

-A śniadanie ty jadłeś?

Dziecko przecząco wstrząsnęło głową.

Meir zdjął z pobliskiego ubogiego stragana wielką chałę, za którą rzucił straganiarce miedziany pieniądz, i dał ją dziecku (ME,130-131), [pogr. MIJ].

Biedacy na rysunku niemal stapiają się z s z a r o ś c i ą tła, jakby stanowili integralną część tego przygnębiającego pejzażu. Postacie Meira i chłopca stanowią ciemniejszy a k c e n t na tym tle. Oczy Lejbla są c e n t r a l n y m punktem obrazu. Wpatrzone n a w p r o s t, niemalże spotykają spojrzenie widza, jakby wzrok chłopca przekraczał powierzchnię płaszczyzny. Meir, z troską kładzie rękę na głowie chłopca. Ponad głową Lejbla bezradnie unosi ojcowską dłoń, nędznie odziany Szmul. Takie usytuowanie postaci prowokuje, zmusza widza do refleksji. P o w t ó r z o n e, na drugim planie, z lewej strony obrazka postacie wnuka z pochylonym nad nim dziadkiem konotują skojarzenie, że bieda i przemoc spotyka wszystkich mieszkańców tej części miasteczka. Atmosferę smutku dopełniają rozsypujące się dachy i nędzne stroje. Andriolli konsekwentnie unika naturalizmu, dlatego przedstawienie ma charakter realistyczny. Postać, tak naprawdę nieuczciwego krawca Szmula, przedstawiona jest życzliwie – w końcu bieda zmusza go do „odkrawania” materiałów, aby jego dzieci miały w co się ubrać, a wstyd i brak wykształcenia są powodem szorstkości w wychowaniu Lejbla.

Pozytywistyczny postulat kształcenia dzieci w szkołach świeckich uwidacznia się w satyrycznym opisie nauki religii w szkole chederowej i groteskowej kreacji nauczyciela religii. Nieautentyczny mistycyzm symbolizuje w powieści mełamed Mosze. Powieściowy portret bohatera zostaje uzupełniony o zgryźliwe fakty biograficzne. Mełamed rozwiódł się z żoną, by studiować Zohar (Kabałę) i pędzić życie ascety, tymczasem trawił czas wolny „w towarzystwie i na usługach wielkiego rabina” (ME,116).

Zinterpretowany przez Andriollego ekstatyczny, szabasowy taniec mełameda (A, Kr; 8.) jest ukazaniem obyczajów chasydów. W powieści znajdujemy taki opis zachowania nauczyciela: „Całe towarzystwo to wyprzedzał reb Mosze w sposób taki, że twarzą zwrócony był ku twarzy rabina, a plecami ku celowi wycieczki. Nie szedł więc, ale cofał się, przy czym podskakiwał, w ręce klaskał, ku ziemi nisko się pochylał, o nierówności gruntu zaczepiał nagie swe stopy, potykał się, skakał znowu, twarz ku obłokom podnosił i wydawał urywane krzyki radości” (ME,119). Obraz ekstazy łągodzi opis zachowania dzieci, „które przypatrywały się orszakowi z zaciekawieniem nadzwyczajnym, a widząc taniec i skoki mełameda poczęły go naśladować skacząc także, gestykułując, padając na ziemię, klaszcząc w ręce i napelniając powietrze wrzaskiem nieopisanym”(ME,119).

Równie satyrycznie ilustruje tę scenkę Andriolli (A, Kr; 8.). Postaci na rysunku wydają się nie zwracać uwagi na dziwaczne zachowanie Mosze. Więcej, jego „taniec” nie odbiera powagi sprawie, z którą udają się do Ezofowiczów religijni dostojnicy. W tle widać zarys budynków sakralnych, a surowa mina Todrosa wyraża brak akceptacji dziwnego zachowania mełameda. Andriolli zachował wierność powieściowej kreacji nauczyciela i nie uniknął błędów, rysując Mosze w ubogiej płóciennym szacie, z bosymi stopami, który nie zmienia stroju ani podczas uroczystości szabasu u Ezofowiczów, ani wtedy, gdy udaje się do nich z oficjalną wizytą jako przedstawiciel władzy. Błąd ten wytknął autorce Adolf Jakub Cohn w recenzji *Meira Ezofowicza*. Cohn zauważył, że należący do elity gminy żydowskiej mełamed, nauczyciel młodzieży, prawa ręka rabina nie mógłby chodzić bez obuwia, w tym samym zgrzebnym stroju w święta i na co dzień, ponieważ u Żydów chodzenie bosymi nogami pożytywane jest bowiem za hańbiące i nawet w najuboższej gminie Mosze reprezentowałby gminnych oficjeli⁶⁴.

Satyrycznie powieściopisarka opisała nauczanie religii w szkole chederowej. W powieści, pokraczny zauszniak Todrosa - mełamed Mosze - z wielką surowością sprawdza czy uczniowie opanowali nakazy w praktykowaniu kultu religijnego, które w *Misznie* obszernie i sprzecznie zalecają szkoły Szammaja i Hillela⁶⁵. Orzeszkowa celowo kontrastuje przejęcie nauką uczniów z błahym przedmiotem sporu, aby jaskrawie ukazać upokorzenie Lejbla.

W chederze chłopcy „jednogłośnie”, „nieprzerwanie”, „z zapalczywością”, „z umęczeniem, wywołującym jęki z piersi” i „potem na czole” (ME, 209) czytają i wyśpiewują Miszny. W interpretacji dwu szkół; wg „Miszny 1.” w Szabas należy najpierw błogosławić dzień świąteczny, potem wino, lub odwrotnie; „Miszna 2.” zaleca najpierw napełnić puchar winem i umyć ręce, albo umyć ręce i napełnić puchar. Pisarka h i p e r b o - l i z u j e do absurdu kolejne zalecenia szkół, kończąc na niuansach językowych: czy ma być wg Szammaja „jasność ognia”, a może wg Hillela „jasności ognia”. Dziecko nędzarza Szmula, dobry, ale mało rozumny Lejbele, nie potrafi powtórzyć żadnych niuansów wyabstrahowanych zasad, za co zostaje dotkliwie pobity przez mełameda. Reakcja ta spotyka się z interwencją Meira, który „silną ręką” (ME,212) powala nauczyciela. Wynosząc chłopca z chederu, wstawia się za nim słowami: „- Reb Mosze! ty z głów izraelskich dzieci

⁶⁴ A. J. C o h n, *Meir Ezofowicz*, „Izraelita” 1879, nr 3, s. 22. Por. Lz, II, s. 376-377.

⁶⁵ Spory między szkołami zakończyły się w II w. n. e. zwycięstwem hillelitów i zapoczątkowały rozwój Halachy; talmudycznej drogi, dostosowującej 10 Mojżeszowych przykazań do konkretnych sytuacji życiowych. Zob. Rkps. 242, AEO.

wyjmujesz rozum, a z serc ich wydzierasz litość... Ja słyszałem, jak niektórzy z chłopców tych śmieli się, kiedy ty Lejbele biłeś, a u mnie od śmiechu ich serce pełne łez!” (ME,212).

Nie bez przyczyny Orzeszkowa używa terminu „silna ręka” jest to informacja symboliczna - *Silna dłoń*, czyli *Miszne Tora* (1180 r.), „przewodnik błędzących” (ME,82) - to dzieło arystotelika Mojżesza Majmonidesa⁶⁶ - zawierające 613 przykazań. Ezofowicze są spadkobiercami myśli średniowiecznego filozofa.

Zamieszanie Andriolli zilustrował równie satyrycznie (A,G;14.). Mełamed plecami upada na „kulawy stolik”. Zaciśnięta p i ę ś ć Meira znajduje się w c e n t r u m rysunku, na skrzyżowaniu osi symetrii. Obok stoi tulący się Lejbele. Dookoła w triumfujących gestach wrzeszczą chłopcy. Jeden z nich w wysoko uniesionej dłoni trzyma księgę. P e r s p e k t y - w a obrazu zbiega się w centralnym punkcie - drzwiach - w ich kierunku już patrzą dwaj uczniowie. Taka kompozycja konotuje istnienie c z a s o p r z e s t r z e n i - za chwilę chłopcy wybiegną, a szkoła zostanie pusta... Na uwagę zasługuje plastyczny w a l o r - księga (o której nie ma mowy w powieści). Wysoko uniesiona święta księga w ręku jednego z uczniów, może symbolizować triumf nad szkołą chederową lub szacunek dla poglądów hillelitów, którzy propagowali biblijną miłość bliźniego. Nauczycielski autorytet zostaje uratowany przez wprowadzenie na pierwszym planie d o d a t k o w e j postaci chłopca, nieskutecznie ratującego mełameda przed kompromitującym upadkiem.

Mełamed urasta do rangi groźnego manipulatora - ostatecznie to on podburzy tłum do samosądu, po tym jak Toros rzuci kłatwę (chajrym) na Meira. Do interpretacji w y b r a n a została najtragiczniejsza scena, gdy reb Mosze krzyczy: „Odbierzcie mu dziecko to! zabijcie je! Wydrzyjcie mu przeklęte pisanie!” (ME,366). Andriolli niezwykle udramatyzował tę scenę (A,G,25.). Mełamed Mosze nie jest już postacią zabawną, lecz przerażająco bezwzględny podżegaczem, zdolnym do morderstwa. Podobna twarz po prawej stronie, jakby w lustrzanym odbiciu twarz nauczyciela religii Mosze sugeruje, że takie myślenie i postępowanie nie jest odosobnione.

⁶⁶ Mojżesz Majmonides (1135-1204) właściwie Mosze ben Mamon, najwybitniejszy średniowieczny żydowski filozof i lekarz. W swych poglądach próbował pogodzić filozofię Arystotelesa z wiedzą talmudyczną, rozszerzając konserwatywną kulturę żydowską o logikę, empiryzm, racjonalizm, eudajmonizm. Odrzucał dosłowne rozumienie tekstów biblijnych, proponował wyjaśnianie ich za pomocą metafor, analogii i porównań. Wywarł wpływ na filozofów chrześcijańskich (Tomasz z Akwinu). Zob. Rkps. 242, AEO.

V Ironia

Ilustracje Andriollego raczej wyróżnia wzniosłość i patos niż komizm. Czy zatem ilustrator potrafił bawić odbiorcę? Czy jego bohaterowie są komiczni, przedstawieni przez pryzmat karykatury, a może ironii?

W złym świetle przedstawił Andriolli kosmopolityzm i bezideową asymilację. Artysta z gorzką i r o n i ą uchwycił wszystkie słabości rodziny Witebskich (A,G;11.). Urzeka wytworność toalet dam, tryumfalność postaw - właściwych rodzinom bogatych kupców. Jednak wszystko wskazuje na ich małostkowość i walkę o zdobycie pozycji. Portretowani chcą ukazać, jak są ważni. Ładniutka Mera z pewnością patrzy przed siebie, nie przewidując afrontu - jej „utrefiona główka” (ME,170), powierzchowne francuskie maniery, krynolinowa bufiasta suknia (której prawdziwa żurnalowa elegantka nie założyłaby, bo wyszła z mody ponad dziesięć lat temu) nie pasują do prowincjonalnego pejzażu, nie pasują też do aspiracji Meira. Widz dostrzega cyniczną postawę Leopolda palącego demonstracyjnie papierosa w szabat. Niewysoki, tępawy, niezamożny urzędnik, ale z gubernatorskimi aspiracjami, z dumą prezentuje kompromitującą go carską czapkę z gwiazdką. Nie przejmuje się rzucanymi z tłumu ciekawskich gapiów, kamyszkami i złorzeczeniami. Z tyłu idą matki, pyszniąc się strojem. Andriolli łączy cechy wyglądu i psychiki. Grubiańskie, samolubne rysy twarzy kobiet odkrywają niewiedzę, że biorą udział w szczególnym spektaklu. W biednym, małomiasteczkowym Szybowie są raczej obiektem zgorszenia i drwin, niż podziwu. Z tyłu, ciągnie się prawie niewidoczny, zatroskany widowiskiem Eli. Od razu widać, kto rządzi w całej rodzinie i kieruje aspiracjami dzieci. Na drugim rysunku, Leopold z dumą opiera się o krzesło (A,G;12.). Jednak każdy jego gest zdradza niepewność i przywiązanie do rzeczy materialnych. Jest młodzieńcem o wybujałej ambicji, właścicielem wytwornego stroju i cechuje go nonszalancka postawa wobec obrzędów religijnych. Być może jest sporo i r o - n i i w tym, że tak pogardzany przez Leopolda ciemny żydowski lud to część jego żydowskiej tożsamości, a w gubernatorskim urzędzie zawsze będzie obcy. Meir stoi wyprostowany, gniewny, już wie, że Leopold jest „wykształcony, ale bardzo głupi”.

Bohaterowie Andriollego przybierają karykaturalne pozy: są to ilustracje obrazujące wyrostków pod chatą karaima (A,G;1); postać mełameda Mosze w scenie przejścia rabina Todrosa przez miasteczko (A,Kr;8.) oraz w szkole chederowej po interwencji Meira (A,G; 14.); rodzinę Witebskich, udającą się z wizytą do Ezofowiczów (A,G;11); czy satyrycznie ujęty Leopold, przechwalający się wykształceniem (A,G;12.). Andriolli swoich bohaterów pokazuje powściągliwie, z życzliwą ironią.

VI Karaimi

Zakochani Gołda i Meir należą do zwaśnionych rodów. Karaici, do których należy dziewczyna, są prześladowani za kontestację władzy rabinów i ich dzieła - Talmudu oraz zasad rządzących społeczeństwem żydowskim. Uznają za najważniejszą księgę - Torę. Do schyłku gminy karaickiej w Szybowie ostatecznie przyczynił się legendarny przodek Ezołowiczów – Michał, Senior. Pierwsza scenka dramatyczna, zatytułowana *Meir Ezołowicz pod chatą karaima* (A,G;3.), obrazuje wyobcowanie tej społeczności. Meir uwalnia karaitów od gromady chłopców, którzy napadali na nich w każdy szabat, dlatego że wbrew nakazom religijnym nie palą świec chanukowych. Na pierwszym planie karykaturalnie wygina się prowodyr zajścia, którego Meir „silną dłonią” trzyma za kołnierz. Reszta wyrostków ucieka w popłochu. W tle, b a ś n i o w o rozpościera się r o z ś w i e t l o n a chatka Abla i jego wnuczki. Nie jest to uboga, ponura lepianka z powieści, lecz opleciony roślinnością dom, pełen karaimskich tajemnic. Zastosowana na ilustracji semantyka światła nobilituje Karaimów. Tytułowym, głównym „bohaterem” plastycznej kompozycji jest swoiście s p e r - s o n i f i k o w a n a karaimska chata – symbolizująca Gołdę i jej dziadka - Abla, a także kulturę tej społeczności. Warto zwrócić uwagę na niuans językowy - granica między grafiką a słowem zaciera się w tytule - i n s k r y p c j i. Napis wywołuje efekt psychologiczny – uchyla rąbka tajemnicy. Subskrypcje Andriollego są na tyle charakterystyczne, efektowne, że zapadają w pamięć odbiorcy i nierozzerwalnie kierują myśl ku fragmentowi, którego dotyczą. Np. plastyk używa w inskrypcji grafiki (A,G;3.) określenia „karaimska” od słowa Karaim (hebr. czytający) - oznaczającego zarówno wyznawców religii jak i wielowiekową k u l t u r ę; traktuje pojęcie s z e r z e j niż Orzeszkowa, która używa słowa „karaita”; będącego poprawną p o l s k ą nazwą tej grupy etnicznej na terenie wschodniej Europy (Litwy, Białorusi).

Na niezwykłą w y r a z i s t o ś ć plastyczną tej sceny zwrócił uwagę Henryk Siemiradzki, który interesował się kulturą żydowską⁶⁷. W liście z 1884 roku, pisze do Elizy Orzeszkowej:

Gdym czytał *Meyera Ezołowicza*, była to pierwsza powieść która mię z piórem Pani zapoznała, **byłem pod takim potężnym wrażeniem**, tak mię uderzyła olbrzymia intuicja która umiała odsłonić

⁶⁷ Np. jesienią 1878 roku Henryk Siemiradzki otoczył artystyczną opieką Maurycego G o t l i e b a (1856–1879) - najwybitniejszego artystę w kulturze żydowskiej na ziemiach polskich II poł. XIX w. - przebywającego wówczas na stypendium w Rzymie.

podpadłemu dzisiejszemu żydostwu ukryte i tłące się jeszcze żywioły pasji biblijnej – potęga i rozległość twórczości która potrafi zarazem kreślić **wielkie o potężnych zarysach obrazy, jak na przykład modlitwa ostatniego dogorywającego Karaity** – i małe z całym realizmem wykończone obrazki z życia powszedniego, - tak głośno przemawiały do mnie – ztem się już chwycił za pióro aby hołd mój Pani przesłać. Nie uczyniłem tego jedynie z obawy aby krok ten nie wydał się Pani za śmiałym⁶⁸.

Andriolli nie popełnił błędu - pisała Orzeszkowa w liście do Lewentala - „rysując moją Gołdę z rozpuszczonymi włosami, gdym ja ją opisywała ze splecionymi”⁶⁹. Rzeczywiście, w tekście można odnaleźć nieco inny opis naiwnej, około 14-letniej dziewczynki: „Obok Abła stała Gołda, wysmukła, prosta, poważna jak zawsze, z koralowym naszyjnikiem swym spuszczone nisko na szarą koszulę i z opływającym plecy kruczym warkoczem. (ME,265).

W scenie na jarmarku, Andriolli wydaje się, że sportretował ją nieco stereotypowo⁷⁰, jako dojrzałą kobietę. (A,G;18.). Tymczasem jest to akcydencja akcji utworu - sceny finałowego mordu dokonanego przez fanatyków chasydyzmu na Karaimach szybowski. W finale powieści, Meir, w sielskiej scenerii sadzawki, lasu – miejsca dawnych miłosnych spotkań, znajduje martwą dziewczynkę leżącą „u nóg dziada swego [owiniętą] „płaszczem swych czarnych włosów...” (ME,406).

Na jarmarku, dziadek Gołdy, „Abel k a r a i m” śpiewa Zakony – pieśni o przymierzu narodu wybranego z Bogiem. Dziewczyna z n o s t a l g i ą wsłuchuje się w „prastare izraelskie powieści”(ME,266) – historię narodu przekazywaną w pamięci ustnego przekazu. W oddali, na rynku, „wrzał ruch targowy” (ME,264), gwarnie „kupczyli, kłócili się, krzyczeli ludzie żądni zarobku i zysku: żydzi i chrześcijanie” (ME,267).

VII Andriolli liryczny

Ilustracje pobudzają wyobraźnię - pozwalają czytelnikowi śledzić fabułę, poznać opisywane miejsca, wygląd i charakter bohaterów. Budują nastrój i dramatyzują akcję. W tworzeniu n a s t r o j o w o ś c i nieocenioną rolę odegrali ksylografowie, szczególnie - Edward Gorazdowski. Drzewa, rośliny, wycięte s u b t e l n y m rytem srebrzą się na tle zupełnie czarnych refleksów głębi. Sukienka dziewczyny jest zaakcentowana czystą bielą,

⁶⁸ Rkps. 800, AEO: Korespondencja H. Siemiradzki do E. Orzeszkowej, Rzym; dn. 14 XI 1884 r.

⁶⁹ E. O r z e s z k o w a, *Listy...*, t.1, *op. cit.*, s. 132.

⁷⁰ Stereotyp Żydówki - pięknej uwodzicielki.

podobnie jak sierść zwierzęcia czy księga Majmonidesa. Gorzdzowski, wykorzystując różnorodność faktury i całą gamę światłocienia stworzył zwartą całość obu kompozycji. Obie grafiki, przedstawiające zakochanych: *Meir i Gołda* (A,G;6.); *Meir powierza pisanie Seniora Gołdzie do przechowania* (A,G;26.), podobnie jak w powieści, zostały przedstawione przez Andriollego zgodnie z konwencją romantyzmu - *signifié* estetycznego sielanki. Miłość rozkwita wiosną, w scenerii majowej zielonej łąki, brzoźowego gaju i wielkich borów zatopionych w różowym obłoku zachodzącego słońca. Na innym rysunku - zatytułowanym - *Gołda i Meir* (A,G;6.) - może dziwić, a nawet śmieszyć, umieszczenie na pierwszym planie dumnie stojącej kozy, a na drugim planie, odwróconej postaci dziewczyny. Alegoria zwierzęcia może odsyłać do symboliki *Pieśni nad Pieśniami* Salomona, w której piękna śniada oblubienica pasie koźlęta⁷¹ i ma podążać ich śladem. Pieśń jest modlitwą o wskazanie drogi do wyzwolenia narodu wybranego i odnowienie bliskości i miłości z Bogiem.

Druga grafika przedstawia, Meira, który powierza Gołdzie testament Seniora (A,G;26.) słowami: „Schowaj ty to na pierś swoją i strzeż skarbu mego jak żrenicy swojej” (ME,377). Rozświetlona poświatą księżycy, w matczynym geście, dziewczyna bardziej przypomina opiekuńcze siły, niż realną osobę. Również wyraz twarzy Meira wskazuje na duchową ekstazę, a nie na pożegnanie.

Artysta rzeczywiście „nie popełnił błędu”, gdyż w wątku miłosnym „nie szczegół [...] toaletowy”⁷² odgrywa kluczową rolę, lecz nawiązania do Biblii i żydowskiej legendy o miłości rabina Akiby i Racheli⁷³. Jedyna żona Józefa Akiby - Rachela – ascetycznie zrezygnowała z młodości, dostatku, pozycji społecznej, by wspierać męża w jego wyborze. Gdy rabin został cenionym mędrce, zgodnie z biblijną sentencją „Dobra żona - męża korona”, przywraca Racheli należne miejsce.

Meir opowiada dziewczynie legendę z czasów talmudycznych o drodze rabina Józefa Akiby do mądrości. Meir i Gołda mają być sobowtórami legendarnych bohaterów. Historia jednak nie powtórzy się - dziewczyna zostanie zamordowana przez zwolenników mistycyzmu (Kabały). Z perspektywy zakończenia utworu legenda spełnia funkcję fabularno - mitologizującą, włączając bohatera w cykliczność zmian odrodzenia - upadku - śmierci - odrodzenia.

⁷¹ Zob. *Pieśń nad Pieśniami* 1,8.

⁷² Lz, I, s. 132.

⁷³ Zob. E. O r z e s z k o w a, *Meir...*, *op. cit.*, s. 101-104.

Zgodnie z konwencją romantyzmu miłość jest uwznioślona i wyidealizowana. Rysownik trafnie pokazał znaczenia ukryte (przez tytuł, symbol, światłocień), zwracając uwagę czytelnika na karaïmskie pochodzenie dziewczyny, na wyznawców judaizmu, dla których Tora (Biblia) jest świętą księgą. Andriolli uwiarygodnia Goldę - z naiwnej, młodziutkiej dziewczynki zrobił dojrzałą kobietę, intelektualną i duchową partnerkę Meira. Ostatecznie to Gołda objaśnia symbolikę imienia: „Ty, Meir, dobry jesteś, rozumny i piękny. Imię twoje znaczy »światłość«” (ME,93).

VIII Polacy i Żydzi

Wątek sensacyjny ilustruje pięć grafik. Trzy z nich *w i e r n i e* obrazują zajścia. Meir, w letnią noc, odkrywa szalbierstwo Jankiela Kamionkera (A,K;15.), który pomnożył swój majątek na spekulacji alkoholem. W procederze biorą udział Polacy i Żydzi. *R e a l i z m* scenki oddają szczegóły: zaangażowane pozy nędzarzy, opadające na pośladki spodnie jednego z biedaków, beczki, wozy, atmosfera pośpiechu, oszustwa dokonującego pod osłoną nocy, zastygła w osłupieniu postawa Meira⁷⁴.

Młody Ezofowicz w domu Eliezera równie nieoczekiwanie podsłuchuje rozmowę stryja z kupcami i poznaje plany podpalenia dworu dziedzica Kamiońskiego. Ma odwagę spojrzeć Abramowi w oczy i zasugerować, że podsłuchał rozmowę z Kalmanem i krętaczem Kamionkerem (A,K;16.). Oburzony wyjawia tajemnicę dziadkowi. Saul sam prowadzi interesy i nie chce wywoływać waśni (A,G;17.). Główny bohater gorszy starsze pokolenie swymi poglądami (A,K;13.), dopuszcza się nie tylko wykroczeń przeciwko prawu religijnemu, ale również łamie solidarność rodzinną i etniczną, ostrzegając dziedzica Kamiońskiego przed oszustwem i podpaleniem (A,G;20.).

Szlachcic z rysunku to ignorant, który postrzega Izraelitów stereotypowo. Młody, „dość zabawny Żydek” (ME,298) i ten mniejszy, rudy Jankiel Kamionker bawią go, dlatego uśmiecha się spod wąsa. Meir „wyrażał się polszczyzną łamaną nieco, lecz dość znośną” (ME,294), ale nie wzbudził zaufania Polaka, dla którego najważniejsze były niejasne transakcje handlowe z Żydami.

Dziedzic, zaniepokojony prawą, wynikającą z zasad religijnych, postawą młodzieńca, w końcu udaje się na rozmowę do rabina Todrosa (A,G;21.), który nie kryje wrogiego stosunku wobec obcych i przeciwników religijnych. Jednak zdziwiona twarz rabina, utkwiona

⁷⁴ Choć wydaje się, że w zilustrowanej scenie szalbierstwa Kamionkera (A,K;15) wkradł się mały błąd – Meir zamiast dłoni lewej ma prawą.

w twarzy dziedzica, wskazuje raczej na bezradność, niż gniew (A,G;21.). W powieści, Kamioński przybył do chasyda, aby spotkać się ze „sławnym i mądrym rabinem” (ME,306), lecz nie może się porozumieć, gdyż uczeni żydowscy „nie rozumieją języka kraju, w którym żyją” (ME,307), dlatego „Śmiech go ogarniał, ale zarazem i nieokreślony gniew jakiś” (ME,307). Scenkę Andriolli zinterpretował bez elementów humorystycznych. Nie widać ironicznego uśmiechu szlachcica. Hierarchiczny układ trzech postaci – wyprostowana postawa dziedzica Kamiońskiego, nieco niżej przygarbiona Todrosa oraz skulona mełameda podkreślają wzajemną obcość i brak możliwości porozumienia.

IX Frejda - jidysze mame

Pięknie została sportretowana stuletnia prababka, żona Hersza Józefowicza (A,G;22.). Frejda, zgodnie z tradycyjną kulturą żydowską jidysze mame, jest najważniejszą osobą w domu. Żydowskość dziedziczy się po matce i to ona przekazuje wiedzę na temat genealogii. Mądrość Frejdy symbolizują światło i książki, a czułe gesty - oddanie rodzinie. Przekazując Meirowi testament, spełnia młodzieńcze marzenie męża Hersza Józefowicza - o tym, że myśli Seniora doczekają się „znowu śmiałej i wiedzy chciwej ręki jakiego prawnuka” (A,G;22.). Jej postać wyróżnia się spośród szarych postaci mężczyzn *b o g a c - t w e m* stroju w scenie „Sabbatu” (A,G;4.). W patriarchalnym świecie judaizmu inne kobiety stoją z tyłu, natomiast Frejda zajmuje pierwsze miejsce, w piątkowy wieczór pełni honorową funkcję zapalania świecy szabasowej⁷⁵. Jest odpowiedzialna za przygotowanie posiłku zgodnie z rytuałem koszeru, przygotowanie innych świąt i uroczystości tak jak nakazuje zwyczaj oraz wychowanie dziewcząt i chłopców. Choć postać ekstatycznie śpiewającego psalmy Saula znajduje się w centrum, to przy świątecznym stole ona najbardziej absorbuje uwagę widza. Zgromadzeni troszczą się o prababkę, z uwagą obserwują, czy jidysze mame ma dość sił, by wysłuchać na stojąco psalmu, nawet najmniejszy prawnuk włącza się do akcji, podnosząc ciężki fotel. Scenka obyczajowa skomponowana została niezwykle harmonijnie (symetryczne rozmieszczenie postaci) i zgodnie z estetyczną zasadą *z w i ę z ł o ś c i* - przez symbole: ryby, menorę, światło, atmosferę wzniosłości śpiewu - modlitwy Saula. Czuje się niezwykłość tej chwili.

Ulubionym prawnukiem Frejdy jest Meir, w którym prababka upatruje spadkobiercę myśli Ezofowiczów. Andriolli w dwu scenach (A,G;10 „Frejda hamująca gniew Saula” i 22.

⁷⁵ Złamana świeca, złamana róża są popularnym nagrobkowym symbolem przerwanej życia kobiety.

„Meir dziękuje prababce za wskazanie, gdzie były ukryte papiery Seniora”) pokazał dostojność i mądrość kobiety. Na ilustracjach wnętrze domu Ezofowiczów nie jest wyposażone w niezmiernie proste meble (ubogie) - jak przedstawił je w powieści narrator, lecz gustowne - w tradycyjnym stylu z ubiegłych lat. Rozświetlona białą postacią Frejdy, w kontraście czerni zupełnej tła, dostojnie siedzi w grubo pikowanym fotelu, ale najważniejszym elementem w tym pokoju są opasłe księgi (A,G;22.). Ilustrator sugeruje czytelnikowi, że właśnie w księdze ukryty był traktat Michała Ezofowicza. Andriolli, zmieniając w ten sposób s c e n e r i ę nobilituje intelektualnie i estetycznie kupiecki ród Ezofowiczów, podkreśla ich duchowe dziedzictwo.

Frejda broni Meira przed gniewem stryja - Saula, gdyż jako jedyna w tej kupieckiej rodzinie jest świadoma doniosłości myśli Majmonidesa i idei konieczności zaangażowania się Żydów w sprawy kraju, w którym żyją. To ona wypełnia testament Seniora, powierzając duchowe dziedzictwo prawnukowi.

X Meir

Eliza Orzeszkowa szukała heroicznych wzorów postaw ludzi przyczyniających się do postępu moralnego. O „świętych historii”, którzy „wzbogacają sumienia ludzkie w podniecające wolę przykłady, wywalczone prawa, ustanowione zasady”⁷⁶ pisała w roku 1874 do Teodora Tomasz Jeża⁷⁷. Szukała postaw ludzkich dalekich od irracjonalnego myślenia prowadzącego do fanatyzmu i wykroczeń etycznych w imię litery, dalekich od nieuczciwości, która prowadzi do wycisku najuboższej warstwy społeczeństwa, utrwalając stereotyp nieuczciwego Żyda. Takim bohaterem jest Meir, któremu Andriolli poświęcił większość kompozycji plastycznych. 17 spośród 28. grafik przedstawia tytułowego bohatera - są to sceny związane z reakcją chasydów na poglądy szerzone przez Meira, zaręczynami z Merą Witebską, ujawnieniem intrygi kupców i ostrzeżeniem dziedzica Kamiońskiego. Tylko cztery ilustracje są scenkami epizodycznymi i nie wiążą się bezpośrednio z głównym bohaterem - trzy prezentujące chasyda Todrosa i grafika charakteryzująca Abła Karaima na jarmarku. Z jednej strony ilustracje wiernie obrazują rozwój akcji, konflikt z chasydami i kahałem, podkreślają etyczną i światopoglądową postawę bohatera, jego młodzieńczą pełną zapału osobowość, z drugiej świadczą o osobistej lekturze artysty, pewnym wyczuleniu na szczegóły, epizody, symbole. Andriolli nadał Meirowi indywidualne cechy, przerysował

⁷⁶ E. O r z e s z k o w a, *O postępie*, „Tygodnik Miód i Powieści” 1874, nr 22, s. 2.

⁷⁷ Lz, VI, s. 75.

gesty i mimikę bohatera, aby podkreślić jego zaangażowanie ideowe (patetyzacja) i postawę moralną. W większości są to sceny realistyczne, obyczajowe w tle scenerii miasteczka i jego okolic, wśród mieszkańców Szybowa oraz w domu rodzinnym. Tylko dwie, ilustrujące miłość Meira i Gołdy utrzymane są w stylu romantycznym.

Orzeszkowa zatytułowała swą powieść imieniem głównego bohatera. Centralne usytuowanie tej postaci zakłada jej p o r t r e t o w o ś ć. Wszystkie elementy świata przedstawionego, nieco schematycznie, konstruuje portret psychologiczny Meira. Kompozycja powieści to ciąg scen o wyrazistym r y s u n k u, w których najmocniej wyraża się charakter postaci. Wydarzenia są o tyle ważne, o ile pozostają w związku z głównym bohaterem⁷⁸. Poznajemy jego wrażliwość na ludzką krzywdę, gdy przepędza wyrostków spod chaty Karaimów w szabas (A,G;3.), wstawia się za prześladowanym Lejblem w chederze (A,G;14.), i wówczas, gdy ostrzega Polaka - szlachcica Kamiońskiego - przed oszustwem i grożącym mu podpaleniem dworu przez ludzi Kamionkera (A,G;20.).

Imię Meir znaczy światło i równie s y m b o l i c z n i e Andriolli sportretował głównego bohatera powieści. Grafika zatytułowana *U Eliezera* (A,G;5.) jest plastyczną eksplikacją. Meir patetycznym gestem wskazuje na płomień świecy (w powieści świeca stoi na stole). Jego ręka jest nienaturalnie wydłużona. Wokół, z fascynacją, zasłuchani młodzieńcy wpatrują się w mówcę. Jest jeszcze jedna informacja konotowana przez szyfr kompozycji. Postacie ujęte są w k o l e, w którego c e n t r u m znajduje się Meir, zatem to on jest światłem wiedzy.

Rysownik nieco inaczej niż Orzeszkowa, przedstawił tajemniczą dyskusję w domu Eliezera. Nadaje spotkaniu konspiracyjny charakter, przecież Eliezer Kamionker i kilku młodych ludzi należących do rodziny Ezołowiczów buntuje się nie tylko przeciwko swoim ojcom. Mogą oni ściągnąć na siebie klątwę chasydów - w konsekwencji wykluczenie religijne i ekonomiczne ze społeczności.

Trudne zadanie stało przed plastykiem. Jak dokonać plastycznej p a r a f r a z y ważnej, choć epizodycznej scenki? Aby tego dokonać Andriolli zmienił położenie przedmiotu (świecy) i a l e g o r y c z n i e wyeksponował cel spotkania. Światło świecy jest czytelnym znakiem w kulturze żydowskiej – symbolizuje mądrość, wiedzę i prawdę. Na pierwszym planie umieścił Eliezera, opierającego się na Torze. W powieściowej scenie jedynie ją cytuje, przeciwstawiając się nauczaniu mełameda słowami: „Bóg! Jehowa! Nie znajduje on

⁷⁸ J. W r ó b e l, *Światło wśród mroku*. W zbiorze: *Od realizmu do preekspresjonizmu*. Red. G. Matuszek. Kraków 2001, s. 7-26.

zadowolenia swojego w ofiarach waszych, śpiewach i kadzidłach, ale żąda od was, abyście miłowali prawdę, bronili uciesnionych, nauczali ciemnych i leczyli chorych, bo te są pierwsze powinności wasze!” (ME,79). Choć Meir jest w centrum, to grafika ma tytuł „U Eliezera”. Rysownik, poprzez inskrypcję zwraca uwagę czytelnika na drugoplanową postać t y t u ł o w e g o Eliezera, który ma cechy prawdziwego przywódcy. W „wielkim mieście” nie tylko uczył się śpiewu, ale spotkał uczonych Żydów, którzy posiadali wiedzę religijną i świecką, krytykowali cadyków i ich zawile nauczanie Talmudu w chederze. Z „szerokiego świata” Eliezer przywiózł zakazane przez cadyków księgi (ME,82). Młody kantor, podczas dramatycznej sceny rzucania klątwy na Meira, jako jedyny przeciwstawi się despotyzmowi Todrosa, zyska poparcie kilkudziesięciu młodych zwolenników i ludzi zgromadzonych w synagodze.

Jurij Łotman i Zara Minc pisali: „nauka pozytywistyczna XIX w. sądziła, że „uznaną właściwością mitu jest podporządkowanie go czasowi cyklicznemu: zdarzenia nie rozwijają się linearnie, lecz tylko wiecznie się powtarzają w pewnym zadanym z góry porządku, przy czym nie stosuje się do nich pojęcie początku i końca”⁷⁹. W powieści Orzeszkowej cyklicznie rozwijają się pary postaci – sobowtórów (bohaterów i ich demonicznych odpowiedników): Michał, Senior - Nehemiasz Todros, Hersz - Nochim oraz Meir Ezofowicz - Izaak Todros. Historia tego konfliktu, czytana zgodnie z paradygmatem religijnego rytuału ukazuje świat o zaaprobowanym i prawidłowym porządku życia, w trakcie lektury linearnej przemienia się w opowieść o zbrodniach i ekscesach, dzięki czemu fabuła napełnia się różnorodną treścią społeczno – filozoficzną. W ten sposób narracja zbliżyła się do poetyki utworu „neomitologicznego”, w którym funkcję mitologemów pełnią cytaty i parafrazy tekstów⁸⁰. Zapewne, w sposób nieświadomy Orzeszkowa przeniosła pierwotną postać mitu, w której bohaterami byli założyciele rodów Ezofowiczów i Todrosów. Opowieść w *Meirze...* rozpoczyna się rytuałem święta Sabatu, a kończy równie rytualnie odgrywaną sceną rzucania chajrymu (klątwy). Meir – *Sacer* - musi opuścić Szybów. Ostatnia ilustracja z cyklu

⁷⁹ Cyt. za.: J. Ł o t m a n, Z. M i n c, *Literatura i mitologia*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, z.1, s. 244. Przedruk: J. Ł o t m a n, Z. M i n c, *Literatura i mitologia*. W zbiorze: *Sztuka w świecie znaków*. Tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2002, s. 69-94.

⁸⁰ Orzeszkowa interesowała się judaizmem już podczas nauki w Warszawie, potem, mieszkając na Grodzieńszczyźnie - rozmawiała z rabinami, wymieniała uwagi z intelektualistami żydowskimi - w sferze jej zainteresowań były: etnografia, historia, religia, prawo żydowskie, krytyka judaizmu oraz pojęcie stereotypu. Odwiedzała nadniemeńską dzielnicę żydowską – Podole. Zob. E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973, s. 163 - 171. E. O r z e s z k o w a, *Listy zebrane*, t. I – IX, Wrocław 1954 – 1981.

Andriollego nasi tytuł „Wyklęty” (A,G;28.). Tło wypełnione jest tzw. czystą fakturą, pokazuje bogactwo techniki drzeworytniczej. Ma znaczenie nie tylko artystyczne podkreślające wartość dzieła sztuki, ale także semantyczne. Nawiązuje do popularnego *signifié* w sztuce - „pustej przestrzeni” - symbolu śmierci, pustki, niepewności ludzkiego losu. Nieznane są przyszłe losy bohatera. Zakończenie powieści jest otwarte. Wyklęty musi opuścić gminę. W tradycyjnej społeczności Żydów szybowski, opartej na wysokim stopniu rytualizacji, porządek zostaje zachowany⁸¹. Andriolli przedstawia scenę wygnania zgodnie z zasadą sobowtórowej cykliczności. Towarzyszące Meirowi dziecko (Lejbele) oraz niesiony pod pachą traktat - testament Seniora są dla odbiorcy czytelnymi znakami, że historia Ezofowiczów znów zatoczy koło. Meir Andriollego kroczy pewnie srebrzystą ścieżką, jakby dążył do wyznaczonego celu – pożytecznego dla społeczności żydowskiej światła wiedzy. Taka interpretacja jest zgodna z intencją autorki.

XI Todros i chasydzi

Wielu recenzentów podkreślało, że powieściowy portret Izaaka Todrosa jest prawdziwym arcydziełem. Zaledwie sześć tablic charakteryzuje Todrosa: *Rabbi Todros* (A,G;7.); *Przejście Izaaka Todrosa przez miasteczko...*(A,Kr;8.); *U Todrosa* (A,G;19.); *Kamioński u rabina Todrosa* (A,G;20.); *Todros błogosławi starca...* (A,G;23); *Todros rzuca klątwę na Meira* (A,G;27.). Tak, jakby dla rabina – cadyka, sprawa młodego Ezofowicza była jedną z wielu, z którymi wierni przychodzili codziennie do niego. Miał rację Julian Krzyżanowski, charakteryzując istotę problematyki:

Uderza on [portret Todrosa] nie tylko **bogactwem cech fizycznych i psychicznych, zespolonych tak, iż postać, która co chwilę wpaść mogłaby w karykaturę, granic jej nie przekracza, iż jest bardzo prawdziwa i bardzo ludzka**. Dziwaczno bowiem **despotę, fanatyka i mistyka** powieściopisarka uposażyła prawdziwymi **zadatkami wielkości**, uwydatniając jego przywiązanie do spraw, którymi żyje, jego **ascetyczną bezinteresowność, niestrudzoną pracowitość, swoistą wreszcie dobroć w stosunku i do świata, i do ludzi, którzy kroczą jego drogami**. Obiektywizm pisarski święci triumf, właśnie dlatego, że ani rabbi Todros, ani **reprezentowany** przezeń **pogląd na świat nie budzą sympatii autorki i czytelnika**. Dość porównać go z jego pokracznym

⁸¹ Według Ł o t m a n a i M i n c, w dziele neomitologicznym, mit nie jest ani jedyną linią narracji, ani jedynym punktem widzenia.

zausznikiem mefamedem, ujętym groteskowo, karykaturalnie, by stwierdzić odległość obydwu kreacyj⁸² [pogr. MIJ].

Powyższy cytat doskonale koresponduje z interpretacją plastyczną. Andriolli przedstawił Todrosa przez pryzmat autentycznego oddania religii i ludziom. Wprowadza tę postać przez p o r t r e t, który odpowiada powieściowej charakterystyce mistyka - kabalisty. *Rabbi Todros* (A,G;7.) bez cienia ironii, czy karykatury prezentuje swe posępne, zamyślane oblicze. Ten „Czarny człowiek” (ME,107) - jak go określiła Gołda - swym fanatyzmem budzi respekt i strach. Był zielarzem, „doskonałym pobożnym, więc cadykiem i chasydem, ascetą, cudotwórcą niemal, a także głęboko, niezmiernie uczonym” (ME,109) Interesował go przede wszystkim Księga Zohar (Kabała), potem Talmud, najmniej Tora (Stary Testament). Pod wpływem Todrosa mieszkańcy Szybowa „rozmiłowali się w niej [Kabale] z namiętnością usuwając w cień” (ME,110) Talmud i Torę. Meir także oddawał mistykowi cześć „w znak pokory i czci” (ME,108). Na ilustracji zatytułowanej *U Todrosa* (A,G;19), podobnie jak w powieści, w ubogiej izbie Todrosa zgromadziły się tłumy najuboższych, aby szukać leku, rady i wsparcia. Andriolli z pełną powagą, bez cienia ironii czy karykatury, eksponuje dwie ważne funkcje, jakie pełnił cadyk w społeczności Szybowa – lekarza ciała i duszy. Dlaczego zupełnie p o m i j a opisane przez Orzeszkową z d a r z e n i a s a t y r y c z n e? Nie skarykатуrował scen np., w których Todros neguje zjawiska fizyki, quasi-metafizycznie objaśnia zmiany straży anielskich przed boskim tronem, czy absurdalnie interpretuje prawo religijne, zgodnie z duchem konserwatystów chasydzkich, nakładając czterdziestodniowy post (za zjedzenie mięsa strefnionego kroplą mleka) na ubogą rodzinę Szymzla – ironicznie zwanego Samsonem od chudości ciała. Andriolli, inaczej niż Orzeszkowa, pokazuje autorytet cadyków, a zarazem obnaża słabości tego odłamu judaizmu.

Todros dla ludzi niewykształconych jest niemal cudotwórcą. Stąd wybór dwu scen epizodycznych: przybycia rodziców po lekarstwa dla chorego niemowlęcia (A,G;19.) oraz zalęknionego starca (A,G;23.), który sądzi, że posiadany przez mistyka piasek z ziemi jerozolimskiej chroni ciało przed rozkładem. Na obu rysunkach są charakterystyczne zioła, święte księgi oraz światło padające gdzieś z głębi izby. Widać także prawdziwe i pełne emocji zaangażowanie Todrosa. Andriolli nie przekracza granicy karykatury, nie ujmuje nic z autorytetu, jakim niewątpliwie cieszyli się chasydzi wśród społeczeństwa żydowskiego i urzędników kahału. Jedyłą zilustrowaną słabością chasydów jest całkowita mentalna

⁸² J. K r z y ż a n o w s k i, *Posłowie. Historia małego miasteczka*. W: E. O r z e s z k o w a, *Meir Ezołowicz, op. cit.*, s. 424.

izolacja, nieufność wobec obcych i niezajomość kultury i języka kraju, w którym mieszkają. Stąd zapewne wynika lęk i wrogość Todrosa wobec dziedzica Kamiońskiego oraz fanatyczna wrogość wobec tych, którzy inaczej odczytują święte księgi niż nakazuje Księga Zohar.

O p e r o i realistycznie zilustrowana została finałowa scena rzucania klątwy (chajrymu) na Meira (A,G;27.). Pełna dramaturgii, zbudowana kontrastowo światłocieniem, stanowi dopełnienie posępnego portretu Todrosa i chasydów. Symultanicznie, na placu przed synagogą, „Meir odczytuje wobec gminy szybowskiej pisanie Seniora” (A,G;24.) - rozpoczynające się od słów: „*Biada ludowi temu, któremu zabraknie ojczyzny!*” (ME,349). Sympatia czytelnika skierowana jest na wydarzenia dziejące się przed synagogą, gdzie młody Ezofowicz spokojnie głosi swą rację, rozbudzając w zebranych „miłość dla idei” (ME, 352). Wszyscy słuchają przesłania z zainteresowaniem. Harmonia, statyka rysunku i pełne namysłu postawy mężczyzn podkreślają ważkość sprawy. Jednak „bałwochwalcze niemal wielbienie cadyków” (ME,104) zatriumfuje. „Wyklęty” (A,G;28.) Meir, wraz z testamentem Ezofowiczów, opuszcza Szybów. Obok idzie, wpatrzony w swego mistrza, Lejbele.

5. Tajemnice sukcesu ilustracji

Zakończenie powieści klamrowo nawiązuje do odezwy poselskiej opracowanej przez stronnictwo Seniora, która nawoływała wszystkich Żydów polskich do propagowania nauki świeckiej i pobratania „się z resztą ludzkości” (ME,19). Tematy wzniosłe, łączące się z patriotyzmem, były dla artysty szczególnie ważne w życiu osobistym jak i w sztuce. Pytanie z odezwy Seniora - „Czemużby i z nas cedr libański miasto tarniny powstać nie mógł?” (ME,20) - pozostawia autorka bez odpowiedzi - „Nie wiem. Zbyt niedawna to historia, aby koniec swój mieć już mogła” (ME,408), konstatuje narrator, gdyż „nauka pozytywistyczna XIX w. sądziła, że mitologii należy szukać wśród tekstów archaicznych lub w odległej przeszłości, nie dostrzegając jej we współczesnej kulturze europejskiej, ponieważ wybrany przez nią metaforyzizm umożliwia obserwację jedynie pisanych tekstów”⁸³. Dlatego czytelnik nie dowie się, czy powróci do Szybowa Meir (światło wiedzy) - „mocą którego *cedr Libanu* powstanie tam, gdzie ściele się *niska tarnina*”⁸⁴ (ME,408). Meir - *Sacer*, czyli w języku hebrajskim „święty – wyklęty”, nic nie może już zrobić dla społeczności szybowskiej. Andriolli pozostawia jednak czytelnikowi nadzieję na sobowtórowe powtórzenie losów, na powrót Meira - mędrca wzorem rabina Akiby, na wprowadzenie reform i włączenie się Żydów w działalność społeczno - polityczną. Na ilustracji (A,G; 28.) uczeń - Lejbel śmiało kroczy obok swego mistrza, a nie jak w powieści, smutno i poważnie idzie za nim, kilkanaście kroków dalej. Meir na finałowej ilustracji idzie pewny celu, który chce osiągnąć.

Zmiany mogą się udać Eliezerowi. Z perspektywy zakończenia utworu, zwrócenie uwagi na scenkę epizodyczną („U Eliezera”) i drugoplanowego bohatera, wydają się słusznym i celowo zamierzonym zabiegiem interpretacyjnym. Ekspansję chasydyzmu może zahamować tylko ktoś odważny, wykształcony. Eliezer z „świata szerokiego” (ME,80) przywiózł nie tylko umiejętność śpiewu, zakazane święte księgi, ale też wiedzę. Dlatego, jako jedyny w synagodze, nie dał się zmanipulować Todrosowi. Nie przestraszyła go sztuczka ze zgaszeniem świec. Kantor, w dramatycznym momencie grozy i przerażenia wywołanych przez gniewnego rabina, zaśpiewał anielskim głosem pieśń, wzbudzając *katharsis* - oczyszczające uczucie litości i trwogi. Eliezer Kamionker ma odwagę napomnieć rabina stosownym cytatem z Biblii, stając się równym przeciwnikiem Todrosa, który nazywa go

⁸³ J. Ł o t m a n, Z. M i n c, dz. cyt., s. 260.

⁸⁴ Symbolika biblijna: cedr Libanu - moc, potęga, dostojeństwo; tarnina - cierpkie tajemnice świata.

„Bat - Kohl” (ME,400), czyli wg Talmudu „głosem nieba” przemawiającym przez proroków o Bogu i ludzkich losach.

Ilustracje koncentrują uwagę czytelnika zarówno na sprawach bliskich pisarskiemu *credo* Elizy Orzeszkowej jak i są znakiem tego, jak swobodnie Andriolli skorzystał z prawa do autorskich zmian na korzyść i n t e r p r e t a c j i głównego przesłania utworu. 28 rysunków przedstawia przede wszystkim zdynamizowaną fabułę. Głównym wątkiem są wydarzenia dotyczące testamentu Michała Seniora i konfrontacji tych poglądów z odwiecznymi wrogami Ezofowiczów - chasydzkim rodem Todrosów. Plastyk rezygnuje z elementów satyry na korzyść portretu psychologicznego. Ekspozuje epizody i wątki poboczne, ważne dla wydobycia kolorytu etnograficznego i głównego sensu powieści. Znakomicie pokazał Andriolli różnicowanie społeczne i religijne litewskich Żydów. Misternie ujęte w tłach ilustracji przyroda, przedmioty i architektura konotują dodatkowe znaczenia. Andriolli realistycznie maluje obyczaje Żydów (szabas, rzucanie chajrymu, kultura Karaimów, zwyczaje i działalność chasydów), pokazuje miejsce kobiety w społeczeństwie żydowskim. *Sabbat* (A,G;4.) - dość statycznie opisany w powieści - w interpretacji plastycznej urasta do sceny „operowej”, równej scenie rzucania kłątwy na Meira.

17 ilustracji ukazało się na stronie tytułowej „Kłósów”. Czy takie usytuowanie grafik niesie za sobą dodatkowe wskazówki interpretacyjne? Na pewno tak. Jednym z założeń programowych pisma Lewentala było propagowanie tolerancji, wzajemnego poszanowania odrębności religijnej i obyczajowej różnych nacji⁸⁵. Wyeksponowane drzeworyty podkreślają ideały bliskie założeniom „Kłósów” i autorki *Meira*.... Zwracają uwagę na fakty historyczne, potwierdzające zaangażowanie Żydów i Polaków we wspólny społeczno – polityczny dialog. Logicznym wydaje się także życzliwy obiektywizm Andriollego - wybór wątków prześladowań przeciwników nurtu chasydzkiego w judaizmie, ukazanie niechęci cadyków do wszystkiego, co obce. Decyzja śmiała, gdyż niektóre fragmenty powieści nie zostały opublikowane, by nie budzić niechęci osób, o których pisała Eliza Orzeszkowa⁸⁶. W cyklu rysunkowym do *Meira*... Andriolli przedstawił panoramę społeczności Szybowa: bogatych kupców i biedotę, zwolenników Tory, Talmudu i Kabały - reprezentujących różne odłamy judaizmu, środowiska Żydów zasymilowanych (Witebscy), którzy utracili swą tożsamość i kilka pokoleń ortodoksyjnej rodziny głównego bohatera. Wątki tematyczne skoncentrowane są na kilkunastowiecznym intelektualnym dziedzictwie Ezofowiczów, dążących

⁸⁵ E. M a l i n o w s k a, *Problematyka literacka „Kłósów”*, Katowice 1992, s. 143-145.

⁸⁶ Zob. L. B. Ś w i d e r s k i, *Jak spreparowano Meira Ezofowicza*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 19.

do przełamania izolacji społeczności żydowskiej, mających świadomość, że los mniejszości narodowych nierozdzielnie związany jest z sytuacją polityczną i gospodarczą kraju, w którym żyją. Myśl tę obrazuje paralelność kompozycji plastycznych, kłamrowo i alegorycznie ujętych scen - pierwszej i ostatniej („Michał Ezołowicz, Senior” i „Wyklęty”). Pomimo wykluczenia religijnego i majątkowego - jako konsekwencji chajrymu (klątwy), Meir zawsze pozostanie, zgodnie z tradycją żydowską, duchowym spadkobiercą Ezołowiczów. A zmiany są nieuniknione, młode pokolenie - reprezentowane przez Eliezera - garnie się do wiedzy i przełamuje dawne przesady.

Pisarski obiektywizm Orzeszkowej, znakomicie napisana powieść, która doczekała się wielu wznowień w kraju i za granicą oraz „wielkie imię” artysty plastyka przyczyniły się do sukcesu powieści. Po stu trzydziestu latach grafiki Andriollego nie straciły nic ze swego piękna - zachował się na nich fragment kultury polskich Żydów II poł. XIX w.

Grafiki cechuje różnorodność stylistyczna (romantyzm, realizm) oraz bogactwo cech estetycznych. Obok dramaturgii, dynamiki, wyrazistości przedstawionych sytuacji, ironii, zindywidualizowania typów, a nawet czasami teatralnego przerysowania póz i mimiki bohaterów, zastosował artysta statykę, harmonię, subtelność przedstawień i zwięzłość dzieła. Tak wytykana autorowi przez niektórych XIX - wiecznych krytyków „operowość” jest cechą wyróżniającą styl Andriollego. Drzeworyty podobały się ówczesnemu czytelnikowi i do dziś kunszt artysty i jego ksylografów budzi ciekawość i zachwyt należny dziełom sztuki⁸⁷. Technika drzeworytu sztorcowego znakomicie nadawała się do ilustrowania zarówno prasy, jak i książek. Z tej perspektywy nie można nie docenić koronkowej pracy ówczesnych rytowników. Edward Gorazdowski, Teofil Konarzewski i Jan Krajewski doskonale wywiązali się ze swego zadania. Tej wielkości twórca co Andriolli znakomicie potrafił oddać w „retoryce obrazu” wszelkie środki stylistyczne, charakterystyczne dla przedstawień obrazowych. Za pomocą techniki rytmu, waloru, perspektywy, światłocienia i kompozycji przeniesione zostały literackie figury stylistyczne.

Wspólne dla obu sztuk są odczytania symboliczne i alegoryczne oraz konwencje estetyczne (romantyzm, realizm). Realizm i obiektywizm pisarski powodują „fotograficzność” języka opisu. Choć artysta nie znosił sztuki jako odbijania rzeczywistości, to paradoksalnie na jego rysunkach zachował się typ świadomości plastycznej implikowanej właśnie przez „fotograficzność”. Pejzaż kulturowy oddał Andriolli przez kostium, modę, elementy architektury, wystroju wnętrz. W ten sposób ilustracja przestaje być prostą

⁸⁷ Por. A. B a n a c h, *op. cit.*, s. 300, 332-333.

konkretyzacją wydarzeń fabularnych powieści, staje się interpretacją na wielu poziomach znaczeniowych. W grafikach do *Meira Ezołowicza* zauważalne jest istotne *novum* w poetyce Andriollego – odchodzenie od estetyki romantyzmu w kierunku o b y c z a j o w e g o r e a l i z m u.

KŁOSY

Czasopismo Ilustrowane Tygodnikowe

N^o 653.

Warszawa, 22 Grudnia 1877 r.
3 stycznia 1878 r.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i kantatach płać periodycznych, po cenie
rocznej zł. 8, półrocznej zł. 4, kwartalnej zł. 2, miesięcznej kop. 67 i pol.
Cena pojedynczego numeru kop. 25.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalnej zł. 8, półrocznej zł. 4, rocznej zł. 12.

Wydawca S. LEWENTAŁ.
Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. K. Poczta: w Warszawie i Sp. kwartalnie talar. pr. 2 i pol.
wraz z przesyłką pocztową w opłacie
W Gosławie Austrjackiej: w Opatowicach i Dobroszynie we Lwowie:
kwartalnie zł. 2, kr. 65; na powiaty z przesyłką pocztową, zł. 4 kr. 45.
U D. E. Dziędziwa w Krakowie: kwartalnie zł. 2 kr. 30; na powiaty,
przebież pocztową, zł. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów

PRZEZ

Elizę Orzeszkową.

TOM I.

Wszystkim siomkom moin, s dobrą wiarą
i wola przesycać światła i pokój, bez
względnie na to, gdzie i jak oddają oni cześć
Bogu, — powieść tę poświęcam.
Autorka.

Wstęp.

U szczytów cywilizacji zbiegają się i zgodnie łączą się ze sobą różnorodnie gałęzie wielkiego drzewa ludzkości. Oświata najlepszym jest apostołem powszechnego braterstwa. Wygląda ona chropowatości zewnętrzne i seina wewnętrzne wybijalosci, dozwała przyrodzonemu cechom plemion różnych rozwijać się obok siebie we wzajemnym poszanowaniu, same nawet religijne wierzenia oczyszczają z narosli, wytworzonych przez zmienne czasy, a sprowadzając je do najprostszego ich wyrazu, sprawia, iż spotykają się one ze sobą bez wstrętów i szkód.

Inaczej dzieje się w głębokościach, w społecznych dolinach, nad którymi nie świeci słońce wiedzy. Tam ludzie są jeszcze dziś takimi, jakimi byli w odległych stuleciach. Czas, końąc mogły przodkom ich, nie zagrzebał wraz z nimi form i treści, które wciąż odradzają się, tworzą posród zdumionych społeczeństw niepojęte już anachronizmy. Tam istnieją odrębności, ostre kantami odychające wszystko, co nie jest niemi; czują się się nędze fizyczne i moralne, z imienia nawet nieznanie tym, którzy stanęli u szczytów. Tam są zbiorowiska ciemnych postaci, odsakujące od jasnego tła reszty świata, w mętnych zarysach Słinków, strzegących grobów, i szeroko rozkładają się skamieniałości wiar, uczuć i obyczajów, istnieniem swem zdające się świad-

RYUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ”.



Michał Ezofowicz, senior.

(4882)

czyć o tón, że geniusze wielu stuleci jednocześnie nad światem panować mogą.

Patrycyj i plebs, przeistaczając z upływem czasu naturę swą i rację swego bytu, zamienili dziś dawne swe role. Pierwszy stał się obrońcą i krzawicielem równości, drugi uparcie trwał przy wyróżnieniach i odrębnościach. I jeżeli niedyś przemoc i niekisi przybywały od tych, którzy stali wysoko, ku tym, którzy w prochu i pokorze roli się na głębokościach, teraz z głębokości podnoszą się niezdrowe wyziewy te i ciężkie kamienie obraży, które zatruwają życie i utrudniają drogi wybrańcom cywilizacji.

Nieszczęsne i nieszczęśliwiające doliny takie, otoczone i od reszty świata oddzielone grubym łańcuchem gór z mgieł i ciemności, istnieją w społeczeństwie izraelskim również jak i w innych, a nawet jest ich tam nierównie więcej niż w innych. Zhyt przedłużone istnienie ich wynikiem jest wielu przyczyn dziejowych i cech plemiennych. Dziś są one zjawiskami wabiąciami ku sobie wzrok myśliciela i artysty niezmiernym wpływem, który wywierają dokoła, i nie popolitością kolorytu swego, na który składają się mroki tajemnicze i przerywające je jaskrawe ognie. A jednak — któż bada je i zna? Ci nawet, których jedność krwi i tradycji pociągłaby powinna ku miejscom tym, zagubionym w ciemnościach, nie poselają ku nim malarzy ni apostołów, nie zawsze nawet wierzyć chcą w ich istnienie.

Jakże naprzykład zdziwionem byłoby towarzystwo izraelskie, zgromadzone w największym z miast krajowych, złożone z męczczyzn wykształconych, uczonych, oddających się zawodom stojącym na czele umysłowości ludzkiej, i kobiet, które we wdzięku, wykwińności, dowcipie nie ustępują częstość najwydatniejszym postaciom kobiecym innych społeczeństw, jakże zdziwionem byłoby towarzy-

„Michał Ezofowicz, senior”

Il. 1., An: M. E. Andriolli, ryt. Edward Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłasy” 1878, nr 653.

KŁOSY

Czasopismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 654.

Warszawa, 29 Grudnia 1877 r.
10 Stycznia 1878 r.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i kantorach pism periodycznych, po cenie
rocznie rsr. 8, półrocznie rsr. 4, kwartalnie rsr. 2, miesięcznie kop. 4; i po-
czątki pisma numeru kop. 20.

Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalnie rsr. 8, półrocznie rsr. 6, rocznie rsr. 12.

Wydawca S. LEWENTAŁ.
Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskim u M. Litkeberga i Sp., kwartalnie talar. pr. 4 i po-
wras z przesyłką pocztową w opak.
W Cesarstwie Austro-węg. u Gubyrasowicza i Schmidtów we Lwowie:
kwartalnie dor. 3 kr. 50; na prowincji z przesyłką pocztową, dor. 4 kr. 49.—
U D. E. Friedla w Krakowie: kwartalnie dor. 3 kr. 50; na prowincji,
przesyłką pocztową, dor. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów

PRZEZ

Elizę Orzeszkową.

TOM I.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 653.)

Ezofowiczowie dumni byli z do-
bytą potęgą kruszczeni, i przestali
całkiem troszczyć się o inną, o tę
potęgę wpływów na ducha i los
narodu, który posiadał pradziad-
ka, a którą na zawsze zda się wy-
darli im z rąk Todrosowie, ci To-
drosowie, którzy, ubodzy wiecznie,
nędzarze niemal, zamieszkujący li-
chą chatkę u stóp świątyni przy-
siadła, gardzący wszystkim, co
miało pozór wykintu, piękna a
choćby wygodny, słynęli przeciw
szeroko na wsze strony kraju i po-
ciągali ku sobie najpobożniejsze
westchnienia, najgorętsze marze-
nia i tęsknoty ludu swego. I raz
tylko w ciągu 2-ech wieków, jeden
jeszcze Ezofowicz poknił się nie
już tylko o materialne, ale i o mo-
ralne dostojenie.

Zdarzyło się to w końcu ze-
szłego stulecia. W Warszawie
zasiadał wielki sejm czteroletni.
Odgłosy toczonych tam obrad do-
szły aż do Białoruskiej miejsciny.
Ludność, zamieszkująca ją, cieka-
wie nadstawiała ucha, słuchała,
czekała. Z ust do ust biegła wieść,
nabrzmiła nadzieją i trwogą: ra-
dzą tam i o żydach!

— Co tam o nas gadają? co
tam o nas piszą? — zadawali sobie
wzajem pytania długobrodzi prze-
chodnie ciasnych uliczek Szybowa,
ubrani w długie chałaty i w wiel-
kie futrzane czapki. Ciekawość
wzrastała z dniem każdym tak
bardzo, że aż powstrzymywała,
w sposób zupełnie niezwykły, ruch
pieniężnych i handlowych intere-
sów. Niektórzy puszczali się na-
wet w daleką i trudną podróż do
Warszawy, aby znaleźć się bliżej
źródła, z którego wychodziły wia-

RYUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Narada Hersza Ezofowicza z Butrymowiczem.

(4889)

domości, a znalazłszy się tam, prze-
siedli współpracom pozostałym
w białoruskiej miejscinie długie li-
sty, zmięte i wypalione dzienniki,
kartki powydzierane z rozlicznych
broszur i książek.

Z pomiędzy tych wszystkich,
którzy pozostali w miasteczku, naj-
pilniej i najniespokojniej nadstawa-
li ucha dwaj ludzie: Nochim Todros,
rabin, i Hersz Ezofowicz, bogaty
kupiec.

Stosunek wzajemny tych dwóch
ludzi zawierał w sobie głuchą, ta-
jemnie wrzącą niechęć. Nie lubili
się. Na pozór zostawali ze sobą
w zgodzie, ale przy każdej ważniej-
szej sposobności wychodził na jaw
i burliwie nieraz wybuchal anta-
gonizm, istniejący pomiędzy pra-
wnikiem Michała Seniora, Majmo-
nidesowego ucznia, a potomkiem
Nehemiasza Todrosa, fanatyka ka-
balisty.

Raz nakoniec przybyła z War-
szawy do Szybowa kartka papieru,
żółtego i zmiętego w długiej po-
droży, a na niej wypisane były
następujące wyrazy:

„Wszelkie różnice w ubiorze,
języku i obyczajach, pomiędzy ży-
dami a miejscową ludnością za-
chodzące, znieść. Wszystko, co się
religii tyce, pozostawić nietykal-
nym. Sekty nawet tolerować, je-
żeli te nie będą wpływały szkodli-
wie na moralność. Żadnego żyda,
zanim dojdzie lat 20-stu życia, do
chirztu nie przyjmować. Prawo do
nabywania gruntów żydom adzie-
lić, a nawet tych, którzyby się ro-
lnictwem zatrudniać chcieli, na pięć
lat od podatków uwolnić i inwen-
tarzem rolnym obdarzyć. Wzbro-
nić zawierania małżeństw przed
rokiem 20-tym dla mężczyzny, a
18-ym dla kobiet.“

Kartkę tę noszono po ulicach,
placach i domach, czytano po set-
ne razy, powiewano nią w powie-
trzu, niby chorągwią tryumfu lub
żałoby, dopoty, aż w tych tysią-
cach rąk niecierpliwych i drżą-
cych rozpadła się ona w drobne
szmatki, ulotniła się w żółtawy
pył i — znikła.

„Narada Hersza Ezofowicza z Butrymowiczem”

II. 2., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878,

KŁOSY

Czasopismo Ilustrowane Tygodnikowe.

N° 655.

Warszawa, 5 (17) Stycznia 1878.

TOM XXVL

Prenumerata w Warszawie:
W wszystkich księgarniach i kantorkach periodycznych, po cenie roczne rub. 6, półroczna rub. 3, kwartalna rub. 2, miesięczne kop. 47 i poł. Czas pociągowe numeru kop. 10.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalne rub. 3, półroczna rub. 5, roczna rub. 12.

Wydawca S. LEWENTAŁ.
Ekspedycja główna w Kantorzce Wydawcy, przy ulicy Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskim u M. Lejbnera i Sp. kwartalnie talar. pr. 3 i pół wraz z przysługą pocztową w oparciu.
W Cesarstwie Austro-Węg. u Gubinskiego i Schmidtów na Ławowa, kwartalnie kor. 3 kr. 50; na prowincji z przysługą pocztową, kor. 4 kr. 40.
U D. E. Friedlana w Krakowie kwartalnie kor. 3 kr. 20; na prowincji, przysługą pocztową kor. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów

PRZEZ

EHŻE ORZESZKOWĄ.

TOM I.

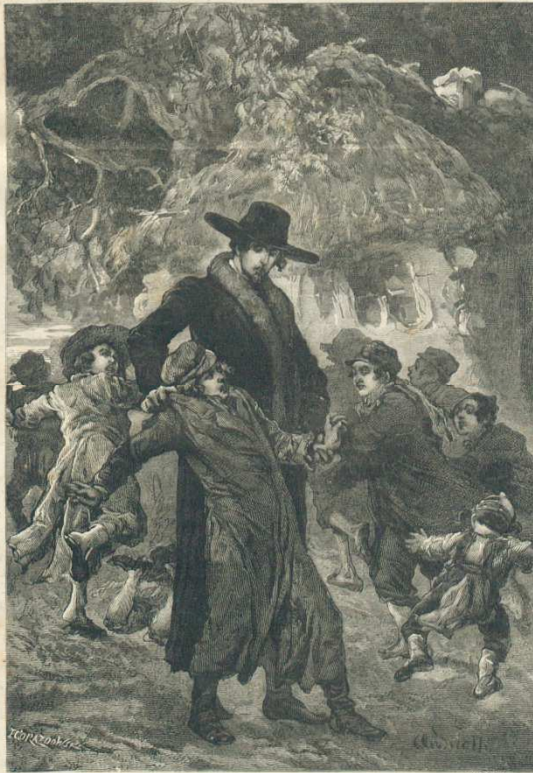
(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 654.)

I.

Było to przed trzema laty. Wilgotne mgły podnosiły się z błotnistych ulic miasteczka i ciemnym czyniły, przezroczyły gdzieindziej, znieczeh gwiazdzistego wieczora. Marcowe powiezy, wraz z wonią świeżo zorzanych gruntów, leciały nad niskimi dachami, lecz nie mogły rozegnać mętnych i dusznych par, klebiących się u drzwi i okien domów.

Pomimo jednak mgły i wzywów, które je napelniały, miasteczko miało pozor wesoły i świąteczny. Z za szarych, klebiących zasłon, tysiące okien błyskało oświetleniem rzesistém, a z za oświetlonych okien wydobywały się na zewnątrz odgłosy gwarnych rozmów lub zbiorowych modłów. Ktokolwiekby, przechodząc ulicami, zajrzał z kolei przez to i owo okno do wnętrza tego i owego domowstwa, ujrzałby wszędzie wesołe, rodzinne sceny. Pośrodku izb, mniejszych lub większych, rozpostierały się długie stoły, świątecznie nakryte i zastawione, dokoła nich krzątały się kobiety w barwistych czepach, przynosząc, ustawiając i z uśmiechami na twarzach, podziwując umieszczone na stołach dzieła rąk własnych; brodacie mężowie, trzymając w ramionach małe dzieci, przykładali usta swe do ich pulchnych policzków lub z głośnym cmokaniem, podrzucali je aż pod niskie sufity, ku wielkiej uciechu doroslejszych i dorosłych członków rodziny; inni zasiadali na ławach w licznej gromadce i z żywym gestami gwarzyli o sprawach minionego tygo-

RYСУNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Meir Ezofowicz pod chatą Karaima.

dnia; inni jeszcze, odkryci miękkimi fałdami białych tałasów, stali twarzami zwrócenii ku ścianom, a szybkimi ruchy, podając postacie swe w tył i naprzód, żarliwą modlitwą gotowali się na spotkanie świętego dnia sabbatu.

Było albowiem wieczór piątkowy.

I jedno tylko znajdowało się miejsce w całym miasteczku, w którym panowała ciemność, pustka i cisza. Była niém mała, szara chatka, pochylą niziuchną ścianą przylepiona jakby do niezbyt wysokiego wzgórza, które wznosiło się z jednej strony miasteczka i stanowiło naokoł, pośrodku ogromnej równiny, jedyną wypukłość gruntu. Wzgórze to zresztą nie było naturalném. Podanie mówi, iż usypali je tu niegdyś dnoimi własnymi Karaimi i wzniesli na niemi swoje świątynie. Dzisiaj świątyni kacerskiej nie było już ani śladu; wzgórze nagie i piaszczyste osłaniało od wichrów i śnieżnych zamieci małą tylko lepiankę, która też, jakby kornie i wdzięcznie, tuliła się do stop jego. Nad dachem jej, na pochyłości wzgórza, rosła wielka grusza dzika. W galeziach jej wiatr zwicha szumił i migotało kilka małych gwiazd. Znaczna przestrzeń gruntów pustych, albo pod uprawę jarzyn zorzanych, oddzielała miejsce to od miasteczka. Cisza nad niemi panowała głęboka i leciały tylko niewyraźne, przytłumione echa dalekiego gwaru; po czarnych w zmierzchu zagonach czolgały się i ciężko ku chatce płynęły, wydobywające się z uliczek miasteczka, grube szlaki pary i mgły.

Wnętrze chatki, z za dwóch małych okienek, sklejonych z drobnych, różnokształtnych szkiełek, ukazywało się czarne jak przepaść, a w czarném wnętrzu tém brzmiał i na zewnątrz z niego wychodził, zgrzybiały, trzęsący się, lecz donosny, głos mężki:

— Za dalekimi morzami — mówił z wysokimi górami — mówił z pośród grubych ciemności głos ten —

„Meir Ezofowicz pod chatą Karaima”

Il. 3., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorzadowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 655.



Rysunki Andriollego, do powieści „Meir Ezofowicz” Sabbath.

„Sabbat”

Il. 4., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 656.

przynajmniej w porównaniu ze zwyczajnymi Niemcami, wtedy ta zdetrzonizowana królowa europejskiej cywilizacji, uznając wadliwość swych naukowych zakładów, poczęła badać urządzenia szkolne we wszystkich krajach, przodujących w oświacie, a przede wszystkim w Niemczech, na które i dotąd nie przestaje zwracać uwagi. Wynikiem tych badań były naprzód sławne sprawozdania p. Hippeau o stanie wychowania publicznego w Stanach Zjednoczonych, w Anglii, a następnie w Niemczech, znane i u nas w Belży przekładzie, oraz cały szereg artykułów Michała Bréala, profesora w Kolegium Francuskim, wydawanych w *Revue des deux Mondes* pod ogólnym tytułem: *Souvenirs d'un voyage scolaire en Allemagne*. Nawet Szweyca, mająca tak podrzędne w polityce znaczenie, a jednak należąca do tych szczęśliwych krajów, które cieszą się wysokim stopniem oświaty, rozdzielonej proporcjonalnie na wszystkie warstwy społeczne, nie została pominięta w tym pedagogicznym przeglądzie (*L'instruction supérieure en Suède* p. M. George Cogordan). Słowem: zbadano urządzenia zakładów naukowych w tych krajach, cały zakres wykładanych w nich przedmiotów, metody ich wykładów, dotknięto nawet ich wewnętrznych, administracyjnych urządzeń, nie pomijając i stron ujemnych, gdy te rzuciły się w oczy. (*Le patriotisme dans l'enseignement scolaire en Allemagne* p. M. Bréal). Z prac tych, ze wszelkich miar godnych uznania, każdy naród może wyciągnąć praktyczne dla siebie korzyści. Dla nas zaś, zwłaszcza sprawozdania pp. Hippeau i Bréala mają bezpośredni nawet interes; pokazują bowiem, jaki ogrom uczoneści wehlanią w siebie Niemcy, jakim zresztą zasobem wiedzy zostają wyposażeni na życie. Obok tych prac stanąć mogą narówni, nie mniej wyczerpujące, a pono jeszcze wczesniej wydane przez galicyjskich pisarzy: Dr. Dietla *O reformie szkół krajowych, Kraków 1865 r.* oraz Zygmunta Samolewicz i Karola Benoniego: *Gimnazja i szkoły realne ruskie, a nasze. Lwów 1871 r.*, wywołane także potrzebą przekształcenia średnich naukowych zakładów.

Ale nie o nie, jak nateraz, nam idzie. Nadmieniamy o tych sprawozdaniach, chcieliśmy tylko zwrócić uwagę czytelników na ustępy w nich zawarte, a odnoszące się do początkowego wychowania w Niemczech, na owe ochronki i ogródki dziecięce, na które, mimo podejmowanych prób i usiłowań, dotąd nie możemy się zdobyć. A jednak zostają one w daleko ścisłym związku z wychowaniem domowym i kwestyą ekonomicznego znaczenia pedagogiki, niżby się na pozór zdawało. — Jak wiadomo, w tych zakładach dzieci niczego nie uczą się formalnie. Pozostają w nich jednak od drugiego do szóstego roku życia, nawiązując do porządku, ładu i systematyczności w zajęciach. Przystając z innymi dziećmi, ścierają w sobie samowolne instynkta i wczesniej rozwijają uczucia, mające być zarodem przyszłych cnót towarzyskich i społecznych. Nie mają książki w rękę, zaznajamiają się jednak ze wszystkimi przedmiotami otaczającego je świata i uczą poznawać każdą rzecz z jej przyrodzonymi cechami; dowiadują się wreszcie o jej początku, celu, pożytkach, i kierowane umiejętnie, nabywają wprawy do wydawania sądów o tém, co pod ich zmysły podpada. Zabawki Fröblovskie nie tylko dostarczają im miłego zajęcia, ale nadto dają wyobrażenie o wiel-

kosciach, ich stosunkach wzajemnych, o zasadniczych formach, w których się objawia każde istnienie — jednocześnie budzą myśli dają możność jej wcielania w dotykalne kształty. Rozmaite kombinacje sześciokątów, ośmiokątów, trójkątów, paterneków, tworząc prawidłowe figury, obudzają w nich estetyczne uczucia, kształcą zmysł wzroku, przyuczają dopatrywać się praw stałych w każdym objawie piękności. Słowem, bawiąc, rozwijają umysł dziecka wszechstronnie i przygotowują do rozpoczęcia w szkołach początkowych, miejskich, a następnie w gimnazyjach, formalnej nauki. Dziecko, wdrożone tak do zastanawiania się nad każdym przedmiotem, umie później przezwyciężać wszystkie trudności. To też nauka

nyby tajemnicą pozostać. Dziecię też, nie rozwijając stopniowo nauką, o rzeczach, która powinna być najpierw ojcem i matką zadaniem, wzrasta w zupełnej nieświadomości tego, co je otacza; uczy się tylko machinalnie słanych nazw przedmiotów, nie mając o nich najmniejszego pojęcia i tworząc o wszystkich sądy powierzchowne, fałszywe, lub je na wiarę drugich przejmując, nazwawsze pozostaje bierną tylko istotą. Dla zajęcia go, dajemy mu w rękę bezmyślne zabawki, które w nim rychło budzą niesmak i pragnienie czegoś nowego. Potem je uczymy bajek, wierszyków, ale na nich, ze szkodą innych władz, ćwiczymy tylko pamięć i, według większej lub mniejszej jej bystrości, sądymy o jego zdolnościach. Wreszcie tak nierozwinięte zapędzamy od razu do elementarza, uczymy czytać, nie zwracając uwagi, czy dziecko wszystko dobrze rozumie i przechodzi z nim w końcu do formalnej nauki. Nie dziwne, że nauka, padając na grunt nieprzygotowany uprzednią uprawą, nie przynosi spodziewanych plonów, odpowiednio do wyłożonego na wychowanie nakładu. Dziecię, mając jedynie rozwiniętą pamięć, dopóki może, wszystko sobie tylko mechanicznie przyswajając; natrafiając zaś z postępem nauki na coraz większe trudności, marnuje tylko na ich pokonanie swe siły i w końcu zniechęca się do niej i zostaje z nią, jak z uprzykrzoną zmorem, która je przez lat kilka trapiła. W najszczęśliwszym razie, przy wyższych rzeczywiście zdolnościach, *opycha się nią tylko*, ale jej nie przetrawia na krew i soki żywotne, i uważa ją, jak coś z zewnątrz przyczepionego do swej istoty, — słowem, jako środek do zrobienia kariery, nie zaś jako istotną potrzebę ducha. Nie też dziwne, że naród, składający się w znacznej większości z tak wykształconych jednostek, nie może wytworzyć w sobie dość siły, by oprzeć się wiekowemu parciu drugiego narodu, który nad nim ma nie tylko liczącą przewagę, ale nadto i dawniejszą kulturę, i ogromne naukowe zasoby, i dokładną znajomość środków rozdzielania ich proporcjonalnie na masy, a przedewszystkiem — niezłomną wytrwałość w wydobyciu ze siebie sił coraz nowych, które mu zapewniają panowanie nad światem. Nierozwinięci należą do fizycznie i umysłowo w dzieciństwie, nie wdrożeni do zastanawiania się nad tém, co nas otacza, uosobieni przez początkowe wychowanie raczej do przyjmowania biernie nauki, rzadko kiedy w życiu umiemy być samodzielnymi; a wtedy, gdy dajemy tej samodzielnemu dowody, jeszcze nie jesteśmy do tyła silni, by wytrzymać rywalizację z bardziej od nas rozwiniętymi, tak pod wzglę-

RYUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



U Eliezera.

(4910)

stając się dla niego rzeczywiście umysłowym pokarmem, zrasta z jego duchową istotą, jest czémś nierozdzielnym z jego ludzką naturą.

Jakże w tym okresie życia u nas wychowują się dzieci?..

Oto cały nasz trud wychowawczy zwracamy do zaspokojenia ich potrzeb fizycznych: karmienia i strojenia. Uważamy je za bawidełka, za lalki żywe, ale mało co, prawie nic, nie robimy dla duszy. Starania o nią zostawiamy bonom, istotom nie mającym o wychowaniu najmniejszego pojęcia, których całą zaletą jest to, że do dzieci obcym przemawiają językiem: lub, co gorsza, powierzamy je sługom, od których przejmują nałogi i wady i dowiadują się o rzeczach, które dla nich na długo powin-

dem społecznym, jak i umysłowym — Niemcami. To też naturalnym tego następstwem jest to, że przez nich jesteśmy z przynależnych nam stanowisk strąceni, że, sami nie zdolni ocenić ani skarżyć w naszej ziemi złożonych, ani korzyści z ich użytkowania płynących, oddajemy im na łup nie tylko przemysł, ale i ziemię, i to, co w niej Opatrzność ukryła dla naszego pożytku. Że Niemcy korzystają z naszej nieudolności, temu się dziwić nie można. *Man muss doch leben!*.. A że cudzym kosztem? Cóż ich to może obchodzić, skoro im się z nami udaje. Ale że my nie korzystamy z ich wiedzy, której przecież nie skrywają pod koreem, że nie przejmujemy od nich tych metod, których skuteczność w wychowaniu długo-

„U Eliezera”

Il. 5., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorzdzowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłósy” 1878, nr 657.

KŁOSY

Czasopismo Ilustrowane Tygodnikowe.

N° 658.

Warszawa, 26 Stycznia
7 Lutego 1878.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i listowniach przez przesyłkę pocztową, po cenie:
rocznie rsr. 6, półrocznie rsr. 4, kwartalnie rsr. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
Cena pojedynczego numeru kop. 20.

Wydawca S. LEWENTAL.
Ekspedycja główna w Kantorzce Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Świat, Nr. 1238a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskim: u *M. Lityńskiego i Sp.*, kwartalnie talar. pr. 2 i pół
razem z przesyłką pocztową w opiewaniu.
W Cesarstwie Austriackim: u *Andriollego i Schmidtta* we Lwowie:
kwartalnie flor. 3 kr. 60; na prowincyi z przesyłką pocztową, flor. 4 kr. 40.
U D. E. Friedlana w Krakowie: kwartalnie flor. 3 kr. 30; na prowincyi,
z przesyłką pocztową flor. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów

przez Elżę Orzeszkową.

TOM I.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 657.)

Kiedy tak działo się w mieszkaniu Reb Jankła, mała, zwinną postać ludzka mknęła w ciemnościach przez obszerny podwórzeczek szkolny, ku stojącej przy nim niskiej chatce rabбина Izaaka Todrośsa i zniknęła za jej niskimi drzwiami, które zamknęły się za nią z głośnym skrzypnięciem.

Skrzypnięciu temu odpowiedział z wnętrza chatki głos męski, o czystym, lecz niskim, basowym brzmieniu:

— Czy to ty, Mosze?

— Ja Nassi! sługa twój wierny! nędzny podnózek stóp twoich! Niech sen twój nawiedzają aniołowie pokoju! niech każde technienie ust twoich będzie przyjemne tobie, jako oliwa zaprawiona mirrą! A kiedy ty spać będziesz, niech dusza twoja kąpie się w wielką rozkosz w strumieniu duchów!

Basowy głos, wychodzący z wnętrza ciemnej izby, znajdując się za małą, również ciemną sionką, zapisał:

— A gdzie tak długo był, Mosze?

Człowiek, znajdujący się w sionce, odpowiedział:

— Ja wczorze sobotnią jadł w domostwie Ezofowiczów. U Ezofowiczów świecą sabbaty ze wspaniałością wielką, i ja do nich na sobotnie wieczereze często chodzę, ażeby duszę swoją w wielkiej wesołości utrzymać!

— Ty dobrze robisz, Mosze, że w sabbat duszę swoją w radości utrzymujesz. A co tam u nich słychać?

— Że słychać, Nassi! Miedzy różnami i liliami legnie się tam bardzo brzydki robak!

— Jaki to robak?

RYСУNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Meir i Gołda.

(4913)

— Robak taki, co świętą wiarę naszą gryzie i z Izraela zrobić może lud goimów i chazarników!

— A w czymże sercu legnie się ten brzydki robak?

— On legnie się w sercu Meira Ezofowicza, wnuka bogatego Saula.

— Mosze! czy ty zobaczył robaka tego własnymi oczyma i posłyszał go własnymi uszami! Mów Mosze! Na mojej głowie leży wielki ciężar wszystkich dusz, co są w tej gminie, i ona o wszystkim wiedzieć powinna!

W sionce panowało przez chwilę milczenie. Człowiek, który tam wśród głębokich ciemności siedział w skruszonej postawie u zamkniętych drzwi świętego rabбина, zbierał snąc myśli swe i wspomnienia. Po chwili, chrapliwym swym i śpiewnie zanoszącym się głosem, mówić zaczął:

— Ja na własne oczy widziałem i na własne uszy słyszałem. Meir Ezofowicz nie odprawiał dziś sobotniego Kiduszu z całą familią swoją i przyszedł do domu wtedy, kiedy sabbat dawno już był się zaczął. Ja jego zapytałem się, co on robił, a on mnie powiedział, że bronil od wielkich napaści chatę Aba Karaima i wnuczki jego Gołdy...

Umilkł; basowy głos, w wnętrzu zamkniętej izby, wymówił:

— On bronil odszczepieńców i naruszył sabbat!

— On w święty dzień sabbatu duszy swojej w radości nie utrzymuje. Smutny przyszedł i smutny był przez całą wieczereze. A dla czego on smutny? Bo dusza jego rwie się do goimów i do ich nauki...

— Niech wyklęta będzie nauka ta! niech Izrael ucieka od niej i niech nie przebaczy jej Pan! — wymówił za drzwiami głos basowy.

— On mówił, że w świętych księgach Izraela niema nic napisanego o En-Sofie, ani o Sefirotach, i że Przedwieczny odszczepieńców przesładować nie może...

Basowy głos wyrzekł:

— Obrzydliwości leją się z ust

„Meir i Gołda”

Il. 6., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 658.

w nim, że tworzy bez pomocy natury. Jest to, co się w malarstwie zowie, *de pratique*. Talent, który się zamyka w sterze sobie znanej, poufalej, pewien jest, iż fałszywej nie wyda nuty; geniusz, co się puszcza w sfery nieznane, tworzy słizne fantazje, lecz zarazem niebawale istoty... Losem tych istot jest zawsze, że, jak *Atala* Chateaubrianda, sztucznym życiem obdarzone, prędko się straca.

Niezierny zasób wiadomości i dar spostrzegawczy potrzebny jest więc powieściopisarzowi. Karr, jako ogrodnik, krytykował niegdyś swych współtowarzyszy powieściarzy, iż mu owoce i kwiaty kładli w swych obrazach, nie właściwie do miejsca i pory. Jest to drobnostka, ale zawsze w pięknym koncercie nuta nieczysta, fałszywa.

Mniejsza o kwiaty, moglibyśmy w naszych, francuzkich i niemieckich powieściach wskazać mnóstwo śmiesznych, z nieznajomości krajów, ludzi, miejsc, wypływających omyłek. Powieściopisarz albo encyklopedysta być musi, lub się powinien ograniczyć sferą znaną, w którejby najmniejszy szczegół nie był mu obcy. — Jak do powieści historycznej, tak do współczesnej, potrzebne są niezmiernie studia, studia nie powierzchowne, ale o ile możności głębokie — bodaj całej encyklopedyi — i to nie z leksykonów... Trzeba się uczyć niemal rzemiosła, gdy się ma o rzemieślnika potrącić; trzeba obyczaje chwytac, fizjognomie właściwe rozumieć; niemal pył tego gościenia, którym bohaterowie przejeżdżać mają, z jego barwą, wonią i własnościami...

Są to drobnostki! Tak, ale z drobnostek tylko składają się całości, — życie organiczne całe jest w niedojrzałej komóreczce zarodkowej. To forma! I powiecie? Tak, forma, ale bez formy niema ducha i treści, — ciała nie znamy bez duszy, a o duszy bez ciała nie wiemy dotąd na naszym świecie.

Od tej artystycznej formy, jeśli chcesz, przejdźmy do samej treści i zadania; od kolorytu do rysunku.

Zadaniem jest niezaprzeczenie malowaniem *prawdy*; idzie tylko o to jak się tę prawdę pojmuje. Mamy prawdę idealną, prawdę realistyczną, kawałek prawdy wzięty za całość i stanowiący doskonały fałsz, prawdę malowaną, prawdę zbrukaną, osłoniętą mgłą, rozświetloną do połowy; prawdę wreszcie przez stosunek jej do połączonych z nią części, niewłaściwie zestawionych, jak dawniej tę wyrażano wyszponem.

Wybór tych różnych gatunków od usposobienia pisarza, smaku jego, sumienia i tysiącznych wpływów zależy.

Jedni idą posłuszni prądowi chwilowemu, porwani nim, w przekonaniu, że odpowiadają wymaganiom epoki; drudzy, dla oryginalności, rozgłosu, przez wsteczniectwo i kaprys, walczą przeciw ogólnemu kierunkowi — inni sami nie wiedzą dobrze, gdzie idą.

Jednakże, powiedzmy prawdę, nikt tu nie grzeszy; prawdy te rozmaite dla pewnej przeciwwagi, jako hamulce, są może potrzebne. W naturze rzeczy, w wymaganiach życia są te przerozmaite krzyżujące się kierunki.

Szkodliwem rzeczywiście jest tylko to, co jest, za pozwoleniem, głupim, bo przystaje do umysłów, które nie lepszego przyswoić sobie nie mogą i w obłąd je wprowadza, czyni z nich odpadki: — szczęściem produkcje, które niedorzecznością grzeszą, życia długiego nie mają. Pewnemu zaś procentowi odpadków, niestety, zapobiedz niepodobna.

Wyszliśmy jednak prawie z pierwszego przed-

miotu, bo to co mówię, nie do samych daje się zastosować powieści.

Dzisiejsze narzekanie na zbytne krzewienie się powieściopisarstwa jest niesłuszne. Tak samo, jak u nas, rozrasta się ono w Niemczech, w Anglii, we Francji. — Nie jest to rzecz nowa; długie wieki ludzkość żyła baśnią i powieścią w różnych formach, mieszając w niej owoc swego doświadczenia, zdobytą prawdę i *pia desideria*.

Forma tylko dziś się zmieniła. Przebiegając romanse greckie, powieści wschodu, średniowieczne *Gesta romanorum*, nowelistów włoskich, romansopisarstwo francuzkie, angielskie, widzimy jak proste opowiadanie, które w początkach ograniczało się

Zatém poszło, iż, dla zharmonizowania figur z otoczeniem, trzeba było i tło, i dekoracje teatru tego malować w sposób ludzacy. Za czasów Shakespeara dość było napisu — *Las — Ulica*; tak samo u starych bazarzy wspomniano tylko, iż rzecz się działa nad morzem, a na niem szalała burza. Następnie zaczęto opisywać i morze i burzę.

Powieść, której interes początkowo skupiał się w wypadkach i kontrastach ich — w skelecie budowy, zaczęła się mniej troszczyć o perypetje dramatu, przywiązując wagę największą do scen samych, do pojedynczych rozwijających się czynności momentów. Doszliśmy do tego, że nowellista włoski na czterech stronicach obejmował, dziś się ledwie we czterech tomach pomieści.

Tam główną rolę grały losy, fatalizmy, wypadki, u nas ludzie i charaktery. Gdy Bret-Hart wprowadza trzęsienie ziemi jako czynnik do powieści, razi to nas, — dawniej był to zupełnie uprawiony motyw. Dawniej też pojmnowano ludzkość, jako gromadkę dzieci, dozorowaną z wysoko, na którą różga czy piorun spadały z góry, gdy się rozszwoliła; dziś rozumiemy ją jako obdarowaną pewnymi władzami i wolą i zostawioną samą sobie.

U Shakespeara jeszcze sprawiedliwość ta, karząca i nagradzająca bez zwłoki, występuje wybitnie, jako dozorca nad studentami, — my widzimy w złém samém zaród i nasienie jego kary.

Pod wpływem pojęć tych, musiała się i powieść odmienić. Człowiek występuje w niej samoistnie, a interwencja opatrności jeżeli nie zupełnie usunięta, to w żelazne prawo zmienioną została.

Pojmujesz, mój drogi, że napomknąwszy o tém tylko, zbyt się rozszarzać nie mogę. Widzisz, że zadanie powieści daleko mi się przedstawia poważniej, niż sobie powieść sama. Zgadza się z tobą, iż wielka mnogość tego rodzaju produkcj zupełnie mi nie odpowiada. Na pozór jest to rodzaj tak łatwy, tak przystępny dla każdego, że ktokolwiek jako tako piórem włada, chętnie się porusza do napisania powieści — Dopiero w wykonaniu, a raczej po nieudanej próbie, autor się przekonuje, iż tę rzecz, tak niezmiernie prostą, nadzwyczaj trudno zrobić z niczego.

Jedynym resursem tych, co daru obserwacji i intuicji nie mają, jest naówczas portretowanie z natury. Pisze się pamflet jaskrawy zamiast poematu prozą i — ze zdziwieniem wielkiem odkrywa, że natura może być nienaturalną, żywiołowa prawda nieprawdziwa, a fotografia kłamstwem.

Stworzyć zaś z niczego prawdziwy i żywy świat, któregoby wszelkie drobne szczegóły były w harmonii z sobą, załudniony postaciami, obdarzonymi siłą do życia, i logicznymi; na jego tle z pomocą tych figur rozwinąć dramat, który by miał warunki pewnej całości, którego składowe części wymiarami-by się z sobą godziły, w którymby naostatek mieszała myśl jakaś i dusza, a ciało nie przerastało jej, ani ona nie zabijała powłoki; — a! wierz mi, że nie tak jest łatwo, jak się młodym zapaśnikom z trocheją stylu i zasobem fantazy zdawać może.

Mnóstwo niedojrzałych owoców, spadających z drzewa, zawiązków, gułków, robaczkówek i śmiecia, nie dowodzi, by drzewo się na nie zdało. — Spadnie z niego mnóstwo takich nieudanych embryonów, ale pewna liczba dojrzeje i nakarmi. — Z taką samą lekkomyślnością rzucają się u nas dziś

RYСУNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ”.



Rabbi Todros.

(4921)

zagromadzeniem faktów i zestawieniem niespodzianek, cudowności — przechodzi w coraz bardziej szczegółowy, zabarwiony obraz. — Na wschodzie opowiadający ogranicza się kilku małemi wskazówkami w malowaniu, spuszczać się na fantazję słuchacza; — późniejsi wykonują więcej szczegółów, starają się o realizm, usiłują z baśni zrobić dotykającą prawdę.

Co wpłynęło na tę zmianę formy? Odpowiedź bez wahania — poczyna dramatyczna, scena.

Dramat przeszedł w powieść i nadał jej tę nową barwę. Pisarz, dla zdobycia najlepszej prawdy, rzucił się do nasładowania efektów scenicznych, zaczął całe sceny, rozmowy, stanowcze momenta dawać *in extenso*, zamiast ich treści.

„Rabbi Todros”

Il. 7., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorzowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłósy” 1878, nr 659, s. 100.

KŁOSY

opismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 660.

Warszawa, 9 (21) Lutego 1878.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
 We wszystkich księgarniach i kantorach pism periodycznych, po cenie:
 rocznie ror. 8, półrocznie ror. 4, kwartalnie ror. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
 Cena pojedynczego numeru kop. 30.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
 kwartalnie ror. 3, półrocznie ror. 5, rocznie ror. 12.

Wydawca S. LEWENTAL.
 Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
 Nowy-Swiat, Nr. 1238a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskim: u *M. Lejbbera i Sp.*, kwartalnie talar. gr. 2 i pół
 wraz z przesyłką pocztową w oplocie.
 W Cesarstwie Austriackim: u *Gubrynowicza i Schmidtów* w Lwowie:
 kwartalnie flor. 3 kr. 60; na prowincji z przesyłką pocztową, flor. 4 kr. 40.
 U *D. E. Friedlindów* w Krakowie: kwartalnie flor. 3 kr. 50; na prowincji,
 z przesyłką pocztową flor. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów

przez *Elizę Orzeszkową.*

TOM I.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 659.)

Celibat, post i bezsenne noce, wypisaniami były na ciemnej powierzchni Izaaka Todrosa, zarówno jak mistyczna ekstaza, tajemna groza i przebaczenia nieznaną nienawiść dla wszystkiego, co żyło, wierzyło, pragnęło inaczej, niż on.

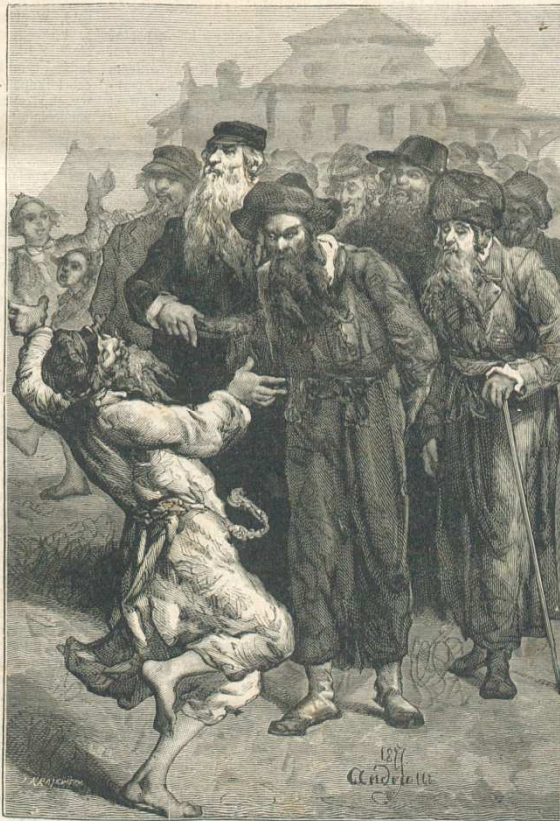
Za młodu żonaty był, a raczej ożeniony go wtedy jeszcze, gdy najmniejszy włoski dojrzalosci męskiej nie ukazywał się na policzkach jego. Wkrótce rozwiodł się z żoną, która krzątaniem się swym maciela mu nabożne skupianie lub uniesienie ducha; troje dzieci jego wzrastało w domu brata jego; a on sam, pustelnik, w niskiej swej czarnej chatce, żył cały, wyprężonym do ostatnich granic, życiem fantazyi, namiętych modłów i przepaścistych mistycznych rozmyślań.

Pod względem cielesnym, żył on darami, które przysyłały mu żarliwi czciciele jego. Dary to zresztą powszednie były i drobne. Wielkich, kosztownych podarków Rabbi Izaak nie przyjmował, ani nawet zapłaty żadnej nie brał za udzielanie rad, leków i przepowiedni, przybywającym doń wiernym.

Ale codziennie, przed wschodem słońca, przez dziedziniec szkolny przesuwali się nieśmiało jakieś postacie i na ławce drewnianej, stojącej u okna chaty, stawały bez szelestu żadnego gliniane naczyńka, napełnione jadem i kładły kromki chleba, lub święteznego ciasta.

Rabbi w tej porze zwykle odmawiał poranne modlitwy, albowiem była to pora, w której barwę białą od blado-błękitnej rozróżnić

RYSUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Przejście rabбина Izaaka Todrosa przez miasteczko do Ezofowiczów. (4928)

już można, w której zatem wszelki prawowierny Izraelita poranne Szemy i Tefile odmawiać powinien.

Potem otwierał okno i z pod złotych powiek, długo, żrenicą ognistą, pływającą po zaczerwienionych od trudu białkach ocznych, patrzył na różowe blaski jutrenki. Tam, w tej stronie, Wschód był daleki, Jerozolim, niewidzialne już grzyby Salomonowej świątyni, Palestyna płacząca po synach swych i wiedzująca od smutku palmy Syonu...

Niekiedy ogień, płonący w oczach rabбина gasł w łzie, która, spływając, chłodziła spalone od pozorów wewnętrznych jego policzki... Chłodziły je też czasem wiatry mroźne i wilgotne mgły, ale Izaak Todros, przez mgły i tumany deszczowe lub śnieżne, długo zawsze co ranka patrzył ku Wschodowi... Potem, pochylał się i brał z ławy przygotowane dlań przez pobożną rękę pożywienie. Nie spożywał go nigdy całkiem, bo chleb i ciasto łamał w drobne okruchy i pełnymi garściami rzucał je ptakom, których gromady wielkie zlatywały wtedy z sąsiednich dachów, z ulic, zewsząd, aby przezroczyście oponą ruchliwych skrzydeł przysłonić małe otwarte okienko. Niekóre z nich porwały okruchy i odnosiły je do gniazd swych, z radośnym szczebiotem; inne, nasywszy się, wlatywały w okienko i obsiadały gromadnie czarne i przygarbione ramiona karmiciela swego. Pod niską strzechą chatki gnieźdzące się licznie jaśkółki wychylały się też z gniazd swych, i spuszczając ku niemu dzioby swe, patrzyły nań śmiało oczyma. Wtedy ciemna twarz rabбина stawała się trochę mniej ciemną i czasem, rzadko kiedy przecież, uśmiech łagodny igrał po wargach jego, zacieniłych i gestami włosami obrosłych.

Ptaki znały go dobrze i zbliżka, netylko te, które zamieszkiwały miasteczko, ale i te także, których pelen był gęsty gaj brzozy.

„Przejście rabбина Izaaka przez miasteczko do Ezofowiczów”

Il. 8., An: M. E. Andriolli, ryt. Jan Krajewski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosa” 1878, nr 660.

langa społecznych pisarzy literatury własnej i obcej: oto przedmioty krzyżujących się lecz nie bezładnych dyskusyj, polemik pełnych ognia i zapala, lub opozycji jakiego chłodnego na pozór krytyka. Pierwsze poezje słynnych później poetów, pierwsze rozprawy historyczne uznanych dzisiaj uczonych, tutaj były czytane bez wszelkiej miłości własnej, lecz i bez obawy, że będą wyszydzone. Przeciwnie, co najpiękniej cechowało te zebrania, to właśnie ten duch koleżeńskości przyjaźni, współczucia żywego, dającego zachętę wszelkim porywom kielkującego, lub nieśmiało jeszcze wychylającego się na świat talentu. Każdego, który utworem swego pióra, dłota lub pędza zdołał wzruszyć, lub choćby tylko poruszyć na chwilę, otaczano zaraz większym szacunkiem, dziękowano mu serdecznym uściskiem, zachęcając do dalszych usiłowań.

Zapewne, że skutkiem takiego nierzbyt gorącego przytulania, kilka zdolności, urosłszy w zarozumiałość, poszło na marne, — co do kilku też zbyt wielkie pokładano nadzieje; — atoli wpływ dobroczynny ciepłego słowa i bratniego serca przeważał stanowczo.

Życie takie ściśle koleżeństwa i wspólnej pracy trwało lat wiele, bo ukończenie uniwersytetu wzmocniło je jeszcze, dojrzałe wskazywało już drogi.

Naturalnie przyjąć musiał czas, gdzie się wszyscy rozbiegli w różne strony świata, ulegając tej konieczności obowiązku, która nie pozwala dobierać sobie miejsca i ludzi, tak jakby pragnęło serce, jakby poddyktowały dawne wspomnienia...

A wielu też legło już w grobie!

Zwalila ich praca zbyt etraszna, lub gorzkie zawody, które do czasów młodości mają się, jak ohydna rzeczywistość do uroczego snu, lub może tylko ten wyrok przeznaczenia, który dla tego każe niektórym umierać młodo, że ich bogowie kochają.

Do tych z pewnością należał Artur Grotger.

Nikt z owego szerokiego koła nie zapomni szlachetnego jego i pełnego dobroci serca, porywów i uniesień artystycznych genialnego twórcy, drgającego życiem i ogniem, który to ogień niestety spalił się w kilka lat potem, ostatnim plomieniem niewyczerpanej a nawakrós poetycznej fantazyi! Kolega najlepszy, towarzysz najmilszy, artysta całą duszą, musiał być kochany i czczony przez wszystkich bez wyjątku. A tuż z nim razem, mistrz potężny, choć tak indywidualnością odemniemy, Matejko, którego wielkość wprzód poznali, oocnili i uszanowali koledzy, zanim uległa krytyka miejsceowa, wypierając się poprzednich swych nie-

sprawiedliwych zamachów, zanim uległ świat cały, sadwiciący go dzisiaj już w plejadzie najpierwszych gwiazd artystycznych.

A tuż przy nich, malarz rodzajowych, pełnych wdzięku i słodyczy obrazów, Kotsis; dzielnym zamysłowości portrecista Jędrzej Grabowski; spokojny a kunsztowny Cynk; nieporównany perspektywista Gryglewski; wielce pomysłowy i plastyczny Leopolski i inni. A zaraz dalej, rzeźbiarze prawdziwego talentu: zmarły już Filipi i tak już dziś wysoko

opuszczając Kraków nazawsze lub na czas dłuższy, naówczas powstała naraz myśl, iżby upamiętnić ostatni dzień wspólnego pobytu jedną grupą fotograficzną. Do apelu koleżeńskości stawiała się zaledwo garstka, i tę garstkę oto odtworzyło pismo nasze w drzeworycie.

Zapewne, że przeznaczenie grupy fotograficznej było inne, bo miało służyć kolegom jedynie za pamiątkę dożgonną chwil błogich, przepędzonych razem, atoli nie sądzimy, iżbyśmy zgrzeszyli, odsłaniając tę kartkę z niedalekiej przeszłości. Zdaje się nam bowiem, że stanowi ona jedną z cech ogólnego życia.

E. Lubowski.

WRAŻENIA

Z WIDOWNI WOJNY.

Osikowce, 12 (24) Grudnia 1878. Dziś podług nowego stylu Wigilia Bożego Narodzenia. Ogarnia mię głęboka tęsknota, wśród natłoku dalszych i bliższych, drogiech, serdecznych wspomnień... Gdzież to ten stary dom nasz z wysokim dachem, otoczony świerkami, co szumiały jeszcze nad kolebką? gdzie owe łube grono, co niegdyś pod tym dachem dzieliło się opłatki-m?... Gdzie wy, drogie duchy, rozpierchłe nad nami, żyjące jeszcze w naszym sercu?... Pamiętam tę salę białą marmurową z portretami, i ten długi stół, nakryty na dwunastu, przy którym krząta się starzec, rozściela sianko, ustawia snopak w kątku, oczekując na gwiazdkę... Pamiętam wszystko; — pamiętam, żeśmy byli razem, szczęśliwi! Gorące łzy zalewają mi oczy i walcząć muszę z sobą, żeby się nie rozplakać głośno, jak dziecko, wśród strasznego osamotnienia, które wobec tych wspomnień błogich jeszcze straszniejszemu się wydaje!

Szóstego Grudnia (nowego st.) upadł tu ogromny śnieg i chwycił mroz. Część taboru transportowego wyruszyła do Orchania. Ja, konwojując sto pięćdziesiąt podwó, wracam do Radomirec. Wiozę rannych; zamtąd mam brać suchary.

Wyruszyłem do świtu. Mroz przejmuję do kości; droga pnie się po górach, ślizgich jak owe *szklane* w basni ludowej, tylko że na nich nie oczekuje mię żadna królewna; stromych, jakby drabina Jakóbową, ale nie wiodąca do nieba... Kto nie był tu, nie zdola sobie wyobrazić trudności, jakie pokonywamy, i prób, przez jakie przechodzimy!

Tabor posuwa się partjami, które, dla uniknięcia nadmiernego ścisłu na drodze, w odstępach godzinowych ciągną jedna za drugą. Mimo to, ja ze

RYSNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Meir, Lejbele i Szmul.

w sztuce krajowej stojący, Gadomski. Wszyscy tak, jak tu wymienieni, należeli do jednego koła, do którego należeli szermierze i na innych polach, jako: Józef Szujski, Tadeusz Wojciechowski, Ludwik Kubala, Władysław Tarnowski, s. p. J. Kanty Turski, M. Bałucki, Adam Belcikowski, do którego miał zaszczyt należeć i autor niniejszego artykułu. A i muzyka miała tu dzielnych swych reprezentantów w Władysławie Zelenkim i Hoffmanie.

Kiedy w r. 1865, zęgnano się wielu z tego grona,

„Meir, Lejbele i Szmul”

Il. 9., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłósy” 1878, nr 661.

KŁOSY

časopismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 663.

Warszawa, 2 (14) Marca 1878.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
W wszystkich księgarniach i kantornach pism periodycznych, po cenie:
rocznie rgr. 8, półrocznie rgr. 4, kwartalnie rgr. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
Cena pojedynczego numeru kop. 20.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalnie rgr. 8, półrocznie rgr. 6, rocznie rgr. 12.

Wydawca S. LEWENTAL.
Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskim: u M. Leitgebora i Sp., kwartalnie talar. pr. 2 i pół
wraz z przesyłką pocztową w opasce.
W Cesarstwie Austro-węgierskim: w Gdziejewicach i Schmidtów w Lwowie:
kwartalnie flor. 3 kr. 60; na prowincyi z przesyłką pocztową, flor. 4 kr. 40.
U D. E. Friedmana w Krakowie: kwartalnie flor. 3 kr. 30, na prowincyi,
z przesyłką pocztową flor. 4.

Od Redakcyi.

Rozpoczynając z dniem dzisiejszym rozszelanie reprodukcji Świeczników Chrześcijaństwa, przeznaczonych na premjum bezpłatne dla prenumeratorów Kłosów, upraszamy tych, którzy się na to czasopismo zapisali nie w kantorze Redakcyi naszej, aby po odbiór swego premjum tam się zgłosili, skąd Kłosy odbierają. Przy tém mamy zaszczyt oświadczyć, że w skutek nadszpiewanego wzrostu liczby przedplacicieli, sześć początkowych tygodniowych numerów Kłosów już się wyczerpało zupełnie; a ponieważ powtórnie ich wydanie byłoby niezmiernie kosztowne, poprzestając więc musimy na odbite z numerów brakujących samego tylko tekstu *Meira Ezofowicza Orzeszkowej*, i *Złoty czasów Stepmiogradu Jókaya*, aby powieści te, obudzające tak żywe w czytelnikach zajęcie, w całości dostały się nowym prenumeratorom, którzy też i Świeczniki Chrześcijaństwa otrzymają bezpłatnie.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów

przez Elizę Orzeszkową.

TOM I.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 662.)

— Zejde! puść mięztąd! pozwól mi w świat szeroki! Ja pójdę uczyć się! ja uczyć się chce, a tu oczom moim ciemno! Ja ciebie już o to dawno, dwa lata temu prosiłem, ale ty na mnie zagniewałeś się i kazałeś zostać! Ja zostałem, zejde, bo ja ciebie szanuję i rozkazania twoje są dla mnie święte. Ale teraz, zejde, puść ty mię ztąd!... Jeżeli pójdę w świat z pozwoleniem

RYSUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Frejda hamująca gniew Saula.

(1944)

i błogosławięswem twojem, — uczonym zrobię się, powrócę tu, i wtedy naprzeciw wielkiego rabbi na stanę i będę wiedział, jak mu pokazać, że on małym jest... Teraz... Nie pozwolił mu Saul mówić dalej.

— Szaaa! — zawołał.

Przejęła go trwoga sama wzmianka o tém, iż wnuk jego stanąć może kiedy do walki z wielkim rabbinem.

Ale Meir wyprostował się, i z czołem w ogień, a łzami na rzęsach, mówił dalej:

— Zejde! przypomnij ty sobie historję Rabbi Eliezera. Kiedy on młody był, ojciec go w świat puszcząć nie chciał; on ziemię orali i patrzył na ciemne lasy, co przed nim świat zaciemniały, a serce jego ciekawość i tęsknota gryzły tak, jak teraz moje serce gryzą... I nie wytrzymał on tej zgrzyoty i uciekł... Uciekł on do Jerozolimy. A kiedy w kilka lat później przyjechał, poszedł do wielkiego mędrca, co wtedy na cały świat słynął i powiedział mu: niech ja będę twoim uczniem, a ty bądź moim mistrzem! Stało się jak powiedział. A kiedy w kilka lat później, ojciec jego, który nazywał się Hyrkanos, do Jerozolimy przyjechał, zobaczył on tam pięknego młodzieńca, który na wielkim rynku, z wysokości, do ludu bardzo mądrze mówił, a lud słuchał jego i dusza roztopiała mu się jak miód z wielkiej słodyczy, i wszystkie głowy chyliły się nisko przed młodzieńcem i wołały: Oto nasz mistrz! Hyrkanos dziwował się bardzo mądrym słowom tego, co stał na wysokości, i wielkiej miłości, którą dla niego cały lud miał. I spytał się on człowieka, przy którym stał: Jak się nazywa młodzieńiec ten, co stoi na wysokości, i gdzie mieszka jego ojciec? bo chce pójść i pokłonić się temu, którego wnętrzości syna takiego wydały. — A człowiek, którego on tak zapytał się, odpowiedział: Młodzieńcowi temu na imię Eliezer, gwiazda nad głową Izraela, a ojciec jego nazywa się Hyrkanos.

„Frejda hamująca gniew Saula”

Il. 10., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 663.

posiadano łodzie małe, wody wszakże głębiny tak znaczeni były, że podnosiły i większe statki. Z Samary wchodzą na nurty jej dopływu, na rzekę Wołżę, która również w górę żeglowano. Łoże rzeki Wołży niemniejszej mogło być głębokości od wód Samary, na ona bowiem takąż długość jak i Samara, co jej fale oddaje Dnieprowi. Dopływający do wyżyn Wołży, przesuwano łodzie silną dłońią żeglarzy przez wyżyny, dzielące wody Wołży od nurtów Miusu, dopływu Donu, i w ten sposób Miusem—co w XVI

wieku nazywał się u nas *Musem*—Donem i Meotyjskim Morzem wpływało na wody Pontu. Była to droga łupieżczych konunogów warezkich, kiedy ciągnęli na żer z Kijowa, — z tak zwanego w ich mowie *Kontgardu* — do *Miklagardu*, t. j. do Bizancjum. W późniejszych latach, gdy już Koaungów nie było, lecz żył jeszcze nad Dnieprem duch łupieżczy, przez nich wśród Polan naddnieprzańskich zasiany, wyruszały tą okólną drogą, a częściej jeszcze wracały, by zmilic pogoń turecką, kozackie łupieżcze czajki, co, niedosć na krymskie pomorza, ale pod mury Carogrodu żeglowały, niosąc mord, pożóg i rabunek wśród najprzedniejszych gniazd muzułmańskiego świata. Otóż Samar stał na owym wodnym gościńcu, mógł przeto wcześniej zacząć wzrastać i zaludniać się; dziec stepowa wśród lioznych odnóg i zarosli rzecznych, wśród topieli i bezdennych moczarów, co od południa otaczały csady, nie zdołała osiągnąć jego mieszkańców. Okop, wytworzony dłońią przyrody, bronił osadę słowiańską, co zewsząd osaczona koczowniczymi tłumami Chazarów, Polowców, Turków i innych ludków o różnych mianach, mogła się mienić straconą placówką wśród powodzi stepowych wrogów.

Kiedy w XV wieku ostrowy i jary Niżu zaczęły się zapelniać kolonizacją, która z ziem ludniejszych tu spływała, osadnictwo to nowe stało się właśnie przewodnikiem promieni światła, których ta „poza-kresowa“ ziemia nader żądną była. Promienie owe były zdala z Wawolu—były nieco ukosne, nie dosć może chyżo dobiegały do owych ziem dalekich, nie dosć szybko zdołały przedzierać się w głąb ziemi dziewiczej, od wieków trawionej przez wędrowną ludź; wszakże pod działaniem tych a nieinnych promieni, cząstka owa pół dzikich stała się „kwitnącą krainą“ — jak ją ongi mienili Kozacy. Bratanek najmłodszy Warnieczyka, pan znany z mądrości i pragnący dobra ziem, którei władał, pozwolił stepowemu rycerstwu „powyżej porohów“ zakładać futury. Samar był jeszcze wtedy gródkiem

królewskim. Rzucono się do owych osad rolnych, do futorów, i tysiące ich powstały. Brzeg prawy Dniepru mniej się ku temu nadawał, zwrócono się więc ku lewemu porzeczu. Tu była oaza, obfitująca w pastwiska w lesnych dąbrowach, w pszożoły, co się rade gnieździły w gajach nietkniętych siekierą człowieka, w niwy urodzajne, których słońce wypalić nie lano mogło, legły bowiem w cieniu dębów i lip olbrzymich. — Wśród tej więc oazy zakwitły osady, futorami zwane, a w półwieku później

Tak rzeczy stały przeszło dwa wieki, tak było i wówczas, kiedy „Zadnieprze“ zostało wcielone pod imieniem Malorossyi do Państwa Rosyjskiego, którego granica południowa opierała się o rzekę Orel. Od Orelu po ujście Końskich Wód, lewa brzegowisko Dniepru i porzecze Samary ku wschodowi — to Samary, posiadłość siczowa.

Wszystko, co dodatniego miał i brat Niż — brat i miał z wyżyn Dniepru. Nie był on do owych wyżyn w stosunku politycznej zależności, lecz wzięły braterstwa nader silnemi więziami, spójnia duchowa nigdy nie zniknęła, a wpływ odbił się w języku, obyczajach, w mnóstwie rysów drobnych, które zatarte, pokostem innych wpływów pokryte, niemniej jednak czytelnemi są głoskami dla tych, co umieją i chęć czytania w wielkiej księdze tego, co ich otacza.

Szlacheć rolnik i rycerz z krwi i przyzwyczajen, kiedy znuzony walką, odkryty ranami, zapragnął spokoju, kiedy mu życie siczowe ciężarem się stało, lub bliźni dosięgł konia nie pozwalały, czy też w starcu odżyły wspomnienia młodoci, jak krajał glebę rodzicową, kędyś na nazowieckim zagonie lub na bujnej nadwieprzańskiej niwie, — rzucił kosz, żegnał siczowych mołojców, spieszył do samarskiej pałanki, aby znów wrócić do lemieszki; lub niekiedy wśród samotnych ścian nowoskleconej świetlicy rozniecał ognisko rodzinne. Wówczas, a jakże jasno było mu w duszy, jak wielką radością pałało chrobre serce znuzonego walką całego życia rycerza-tulacza, — kiedy dziesięcioro, trzynasioro, lub więcej dziatwy obsiadło to ognisko rodzinne! Uczucie miłości życia rodzinnego, przyniesione z dawnej ojczyzny, a ukryte w głąbinach, dla niego samego niezbadanych, przytłumiane żądzą walk, przygód, krępowane ślubem siczowym, niekiedy najnie spodzianiej buchało, ni by ognista fala, co z zagasłych kraterów przedziera się przez grube warstwy ostygłej lawy. Obcowanie z ludem rusyjskim, dziwnie miłym życie rodzinne, potężnie wpływało na tych, którzy, z mazowieckiej niwy na Sicz zawędrowawszy, z koszowem życiem zerwać później postanowili. Zbiegowie tacy osiadali nad Samarą, w jarach, wkleślościach, tak zwanych z tatarską „bałkach“, a skłeciwszy świetlicę, rozniecali w niej płomień domowego ogniska, szepięce na pobratymczych latoroślach zawiązki nowych pokoleni, co się dziwnie bujnie rozrastały, bo rodziny rusyjskie nader liczne bywały. I dziś jeszcze spotkać siedmioro, osmioro dziatwy, a wśród niej parę bliźniąt, — wśród rodzin Niżu nie rzadką jest rzecz.

RYUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Rodzina Witebskich, udająca się z wizytą do Ezofowiczów. (4960)

gródek Samar, wspaniały dar Batorego, powiększył zakres siedzib kozackich. Samar stał się otąd stolicą samarskiej pałanki, t. j. obwodu, który — w ustach szlacheckiej rzeszy stariej rzeczypospolitej, ciszając się nieraz na Niż, do Sicz, co była jej dziełem, później spaczonem,—otrzymał nazwę „Samary“.

Od czasu wspomnianego tu daru Batorego, Samary była pod każdym względem oazą zupełnie izolowaną. Żaden stosunek zależności nie łączył jej z metropolią, ani też z żadnym innym państwem.

potężnie wpływało na tych, którzy, z mazowieckiej niwy na Sicz zawędrowawszy, z koszowem życiem zerwać później postanowili. Zbiegowie tacy osiadali nad Samarą, w jarach, wkleślościach, tak zwanych z tatarską „bałkach“, a skłeciwszy świetlicę, rozniecali w niej płomień domowego ogniska, szepięce na pobratymczych latoroślach zawiązki nowych pokoleni, co się dziwnie bujnie rozrastały, bo rodziny rusyjskie nader liczne bywały. I dziś jeszcze spotkać siedmioro, osmioro dziatwy, a wśród niej parę bliźniąt, — wśród rodzin Niżu nie rzadką jest rzecz.

„Rodzina Witebskich udająca się z wizytą do Ezofowiczów”

Il. 11., An. M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 665, s. 197.

stawia „Lizdejke” za córką, na ruinach świątyni Perku-na”. Postać arcykapłana Litwy w białym stroju, z wieniec na siwych włosach, jest przesliczna. Lizdejko prawą ręką wsparł się na murze, w lewą trzyma lasę zakrzywioną, która była pastorałem Krive-Kriewitów. Pochylony, patrzy okiem spokoj-nym ale bolesnym na trupa jednego z obrońców roz-walonej świątyni. Córka jego w szatach niebieskich, z włosami rozpuszczonymi i wieniec ujętymi, siedzi przy murze. Lewą ręką podparła głowę cudownie

piękną, wpatruje się mi-łosnie w swego ojca. Z za muru, wychyla się na drugim planie postać kapłana, z przewiąza-nym chustką okiem. Za tło obrazowi służy bujnym liściem pokryty las dębowy. Że pan Alchimowicz umie malować, widzieliśmy już to w je-go obrazie „Pogrzeb na Uralu”, z tego atoli przekonywamy się, że umie być oryginalnym. Idealny kierunek sztuki, tak spreczny z dzisiejszym w niej realizmem, przejawia się w je-go obrazach z większą jeszcze siłą, niż w Gersonie. Duch jego, wykształcony przez na-szych poetów, szybuje z nimi w górne ideału przestrzenie i przynosi z tamtąd kształty czyste, brudem rzeczywiistości nie skalane. Jest to ar-tysta głęboko czujący, romantyk w sztuce. Nie należy jednak z jego romantyzmu robić wniosków, jakoby po-gardzał naturą. Nie — ceni ją jak należy i nie wykrzywia bynajmniej. Postacie jego są dobrze modelowane, nie ma w nich błędów anatomi-cznych, są one rze-czywiste, ale oblane światłem najpiękniej-szej poezji. Takimi poetycznymi postaciami są Lizdejko i jego córka, dziewczę cudownie piękne i czyste, jakby z nieba zniesione. Win-szujemy tych postaci panu Alchimowiczowi i serdecznie mu radzi-my, aby nie słuchał kry-tyków, którzyby go chcieli wyprowadzić z wysokości ideału na płaszczyny realizmu. Niechaj zostanie tém, czém jest, niechaj tworzy takie obrazy jak „Pogrzeb na Uralu”, jak „Mar-gier”, jak wreszcie „Lizdejko”, który jest jego arcydziełem, a po-liczymy go kiedyś do rzędu najznakomitszych artystów i mistrzów szkoły polskiej.

Drugi obraz pana Alchimowicza „Rzymianka w stroju klasztornym”, mniej nam się podobał, cho-ciaż przynajmniej, iż bardzo dobrze narysowany i wymalowany został. Koloryt w nim żywy i świe-tny, nie posiada przecież tego tonu idealnej harmo-nii, jaki podziwialiśmy w Lizdejce. Po Lizdejce nie wolno już p. Alchimowicza traktować jako malarza początkującego, jak to było niedawno; jest to już

bowiem artysta skończony, o własnej sile samodzielnie kroczący w sztuce.

Po raz pierwszy na lwowskią wystawie przed-stawił się publicznie p. M. Gottlieb, młody, wyznania Mojżeszowego, artysta, rodem z Drohobycza, i od razu, że się tak wyrazimy, zaimponował swoim niezwykłym talentem, śmiałym pezlem i kompozycya-mi, dającymi świadectwo wysokiego nastroju ducha. Cztery obrazy p. Gottlicha były na wystawie. Pierwszy przedstawia „Uryela Acostę i Judytę van

zdaże się być w melancholijnej zadumie pograżona, i na twarzy Uryela wyraża się téż cień melancholii. Układ obu figur estetyczny, kompozycya świetna. Rysunek dobry, chociaż może znalazłoby się w nim coś do poprawienia, perspektywa ujęta jak należy. Wielka biegłość i wprawa w malowaniu jest wido-czna. Futra, materye, perły, koronki, tiule i gazy, jedném słowem — draperye, misternie są oddane. Ko-loryt w piękną harmonią zlewający się z przewagą tonów ponurych.

Drugi obraz Gottlicha przedstawia scenę pożegnania „Shyloka z Jessiką”. Wzięty z „Kupca weneckiego” Szekspira, Shylok, starzec poważny, z brodą siwą, w czarnej delii z futrem, oddając klucz od mieszkania pięknej Jessice, przyciska ją do piersi, a żegnając, upo-mina, aby do domu ni-kogo nie wpuszczala. Jessika wsparła głowę na ramieniu i tuli się do ojca; jednak we wzroku jej powłóczy-stym, tęsknym a roz-marzanym, wyczytu-jesz, iż myśl i serce jest przy kochanku chreścianinie, lecz wcale nie przy ojcu. I w tym obra-zie są małe wady w cie-niu i w rysunku, lecz tak małe, iż nie warto o nich wspominać, wobec ogromnych zalet malowania, kolorytu i poetycznej, w całem znaczeniu tego słowa, kompozycji.

W opisanych obra-zach znać mimowolny wpływ Mackarta i zby-teczne zapatrzenie się w niego, którego prze-cież śladu już niema w trzecim obrazie, przedstawił w niej „Portret młodego, pię-knego Izraelity”, w stroju arabskim. Portret to pod każdym wzglę-dem wyborny, podobno samego Gottlicha.

Czwarty wreszcie obraz Gottlicha, malowany jako studjum, przedstawia „Głowę starej kobiety” w wielkim, niemieckim cze-peu. Ostatni obraz zakupiony został przez p. K. Brzozowskiego. Pan Gottlieb jest jeszcze bardzo młodym. Przy-bywa nam w jego oso-bie artysta ogromnego talentu, któremu świetną przyszłość wróżyć możemy. Radzilibyśmy bardzo, ażeby brał do swoich obrazów, krajowe przedmioty i sceny, oraz postacie

RYSUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ”.



Meir i Leopold.

(4965)

de Straten” w ogrodzie. Scena miłosna doskonale odmalowana. Judyta na fotelu futrem wysłanym, przepysznie ubrana, z czarną gazą na głowie, lewą ręką dotyka nut na stole, prawą, wsparta na fotelu, trzyma pęczek pawich piór, zastępujący wachlarz. Uryel, w stojącej postawie, w szubie, pochylony nad nią, prawą ręką wsparty na fotelu, zdaże się Judytę obejmować, lewą wskazuje na nuty. Za nutami, na stole, leży gitara. Typy, w obu tych postaciach, są żydowskie, wielkiej piękności. Judyta, rozkochana,

z naszych poetów i z historyi.

Pomiędzy naszymi malarzami historycznymi, zajmuje bardzo zaszczytne stanowisko Walery Elias, z Krakowa, którego obrazy przedstawiają zwykłe ważne lub świetne wypadki z historyi krajowej. Dążność obywatelska łączy się w nim z pojeciami wykształconego smaku i wyraża się w utworach artystycznych, jako całość piękna i pełna ducha. Jak wszystkie obrazy jego, tak téż obraz olejny, przed-stawiający czyn bohaterski „Zółkiewskiego pod Ce-

„Meir i Leopold”

Il. 12., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 666, s. 213.

Nie należy rozcinać tego numeru przed obejrzeniem, ażeby nie uszkodzić wielkiej ryciny środkowej.

KŁOSY

Opismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 667.

Warszawa, 30 Marca 11 Kwietnia 1878.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
W wszystkich księgarniach i kantonach pism przydrożnych, po cenie:
rocznie r. 5, półrocznie r. 4, kwartalnie r. 3, miesięcznie kop. 67 i pół.
Cena pojedynczego numeru kop. 20.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalnie r. 5, półrocznie r. 6, rocznie r. 12.

Wydawca S. LEWENTAL.
Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskim: u M. Lejbnera i Sp., kwartalnie talar. pr. 2 i pół
wraz z przesyłką pocztową w opuszczeniu.
W Cesarstwie Austriackim: u *Obserwatora i Schmidtów* we Lwowie:
kwartalnie r. 3 kr. 60; na prowincyi z przesyłką pocztową, r. 4 kr. 40.
U D. E. *Wiedelina* w Krakowie: kwartalnie r. 3 kr. 50; na prowincyi,
z przesyłką pocztową r. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów

przez Elizę Orzeszkową.

TOM I.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 666.)

— No! ot jaka tu u was grzeźność! — rzekł do Meira.

— A na co ty, Leopold, w sabbat papierosy palisz?

— A ty nie palisz? — z ironią i niedowierzaniem patrząc w oczy towarzyszowi, zapytał goś.

— Nie palę, — stanowczo odparł Meir.

— To ty chcesz dusze ludzkie z ciemnicy wyprowadzać, a wierzysz, że nie palisz tytuniu w sabbat, to święty Zakon?

— Nie, ja w to dawno przestałem wierzyć! — równie stanowczo jak pierwój odparł Meir.

— To ty chcesz buntować ludzi przeciw wielkiemu rabbinowi i kahalnym, a sam ustępujesz?...

Oczy Meira zaświeciły znów, ale tym razem gniewnie jakoś i szydersko.

— Żeby szło o to, — zaczął, — aby jaką duszę ludzką od ciemoty, albo jakie ciało ludzkie od nędzy wybawić, jabym nie ustępował, bo to ważne rzeczy są; ale kiedy idzie o to, aby ustom moim przyjemność zrobić — ja ustępuję, bo to głupstwo jest: a choć ja nie wierzę, aby Zakon ten świętym był i od samego Pana Boga pochodził, ale starsi w to wierzą; a mnie się zdaje, że kto starszym sprzeciwia się dla głupstwa, ten wielką niegrzeźność robi!

Leopold, wysłuchawszy przemówienia tego, odwrócił się od Meira i poszedł ku siedzącej wciąż na brzegu krzesła Merze. Meir wiódł jeszcze za nim przez chwilę wzrokiem, w którym malowały się uczucia zawodu i gniewu, potem

RYUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Abram Ezofowicz, Kalman i Kamionker, zgorszeni postępkiem Meira.

odszedł od okna i szybko izbę opuścił.

Nagle to oddalenie się młodego człowieka wywarło silne wrażenie na kobiecej części towarzystwa. Mężczyźni zaledwie zwrócili na nie uwagę, tak im się to-natural-nem, a po części i chwalebnie wydawało, że narzeczony przez skromność i zawstydzenie unikał widoku wybranej dla siebie przez starszych oblubienicy. Ale kupce-wa z Wilna i pani Hana zasępiły się widocznie, a Mera pociągnęła matkę za suknię i szepnęła:

— *Maman!* idźmy już do domu! Meir tymczasem szybko zmierzal ku mieszkaniu przyjaciela swego Eliezera, lecz zajął tylko przez otwarte okno niskiej budowy i poszedł dalej, bo izdebka kantora była pustą. Wiedział snadź, gdzie szukać towarzyszy swych. Zdażał prosto ku znajdującej się za miasteczkiem łące.

Jak przed kilku tygodniami, łąka ta, prawdziwa tu oaza ciszy i świeżości, kapiała się cała w różowych blaskach zachodu. Porastające ją bujne trawy nie posiadały wprawdzie wiosennej, szmaragdowej barwy, bo zwarzyły je nieco letnie upały; lecz w zamian, rozkwitały wśród nich puszyste kępy, albo wysunęły kielichy dzikich kwiatów, napełniających powietrze mocną wonią.

U stóp gaju, pod gesto rosnącymi brzozaami, siedziała i wpoł leżała na trawie gromadka ludzi, złożona z dorosłych już lecz bardzo młodych mężczyzn. Jedni z nich, pochyleni ku sobie, rozmawiali półgłosem, inni machinalnie rwali wzrastające dokoła nich rośliny i układali z nich barwiste wieżki, inni jeszcze, z twarzami zwróconymi ku błękitnym obłokom, po których mknęły złotawe chmury, nucili zicha.

Opodal nieco, przy sadzawce, której brzegi zwieńczone były teraz gestymi kępami niezapomina-

„Abram Ezofowicz, Kalman zgorszeni postępkiem Meira”

Il. 13., An: M. E. Andriolli, ryt. Teofil Konarzewski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 667.

dnosci prowincjonalnej, Albańczyków, Tessalijczyków, Rumilów w ogóle — tłumy tu także.

W przesyłanym liście nadmieniliśmy ci o meczecie Selima i Eski-Seraju. Opowiem teraz nieco obszerniej, chociaż w Eski-Seraju byłem tylko chwilę przed kilku dniami, pojechawszy spacerem, bo to trochę za miastem... W tej chwili wracam z meczetu Selima, który panował, jakem wyczytał (a raczej jak mi wyłomazono), z jednej z marmurowych płyt u wejścia, od 4 Września 1566, do 13 Grudnia 1574 — więc będzie to także określeniem mniej więcej daty założenia budowli. Świątynia zdziwła zatem na swych barkach trzy wieki; wygląda jednak tak zdrowo, tak cało i świeżo, jakby wzniesiona wczoraj. Styl bizantyjski w połączeniu z murytańskim. Materiał, z którego dźwigniona — marmur, porfir i granit. Olbrzymia bania, wsparta na kolumnadzie porfirowej, mównia, większa o dwie stopy od Św. Zofii w Konstantynopolu. Cztery minarety po czterech węglach, najharmonijniej stosują się z kopułą, z przednimi krużgankami, rzeźbionymi w takimże arabskim stylu, co tworzy razem istic zdumiewającą i imponującą powierchowość gmachu. Wychodziłem na krużganki... Widok, rozlegając się z tamtąd, czepia się najwyższych cyplów Rodopskich, mierzających w błękit; w okolicy rozsiadane, majaczące miasta i wieś najodleglejsze: Orlakoi, Eskibaba, Uskub, Kurk - Kilisse, Petra, Mustafa-pasza; rzeki i strumienie połączone z niemi, jak sznurzy perł i brylantów na skroniach ziemi, przydziewającej godowe szaty wiosenne; bieleją poważnie w chmurnej północy śnieżne wierzchołki Balkanów; ku południowi wije się długą wstęgą, jak wąż syjący i dyszący ogniem, kolej żelazna Feredżycka... A u stóp rozrzucone gmachy, lud, ogrody; słychać szmer przytłumionego życia, wydającego się tak maczkim z tych wyżyn, jak wydaje się nędzną lepianką ta świątynia w obec nieskończoności horyzontu rozciągniętego nad nią...

Przepysane drzwi prowadzą do wnętrza meczetu; bocznych, mniejszych jest kilkoro; niektóre z nich rzeżane w granicie i marmurze tak miękko, tak przejrzysto, tak lekko — żem dotykał palcami, chcąc się przekonać, czy nie wycięte z papieru... Piękniejszych rzeźb ażurowych nie widziałem nawet w Medyolańskiej katedrze i w Strasburgu. Pamiętam, zachwycało mię raz tak samo tylko okno w katedrze w Tours, znajdujące się pośrodku nad chórem. Wnętrze odpowiada wspaniałości zewnętrznej. Am-

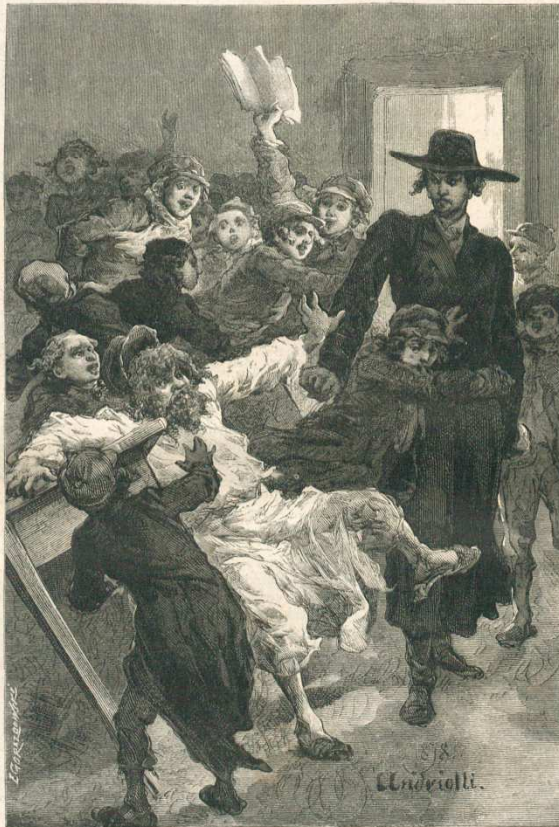
bona i środkowy wielki ołtarz, rodzaj jakiegoś zagrody, rzeźbione w drzewie równie misternie. Na kopule freski murytańskie — ale pstrocizna ich nie była nigdy w moim guście. U wielkiego ołtarza, wypisane cytaty z alkoranu pięknie złotem i purpurą, a część ścian wyłożona terra-cotta, malowaną w arabski na tle czarnym, gustownie. Od najwyższych szczytów sklepienia, cały meczet zasnuty zwieszającymi się na drutach srebrnymi lampami. Na posadzkach — maty z jakiegoś bardzo miękkiego i deli-

z moim kolegą, i śpieszyliśmy się obaj na proszoną herbatę... Otóż, gmach odwieczny, ale od wieków także niezamieszkały, pusty; — stoi pouro i w zadumie milczącej, resztkami ozdób i imponującą całością świadczy tylko o przepychu pierwszych Cesarzy Tureckich. Wchodziliśmy w bramę, kiedy już zaczynało szarzyć, o zmroku, a łamie się odbłaski zapadłego od godziny słońca walczą z napływającą i pochłaniającą je ciemnością... Wszystko tu ciche teraz, jak wspomnienia; a jednak te wspomnienia, ten przybytek

niegdyś tak głośny sławą, despotyzmem, rozkoszą, płaczem, niewolnictwem, potęgą... dziś wymowny jest jeszcze — ruina. Dziedziniec ogromny, do którego wiedzie brama równie wspaniała, napełniony cudnymi kioskami, otoczonymi dotąd różami i jasmunami; fontanny wyłożone marmurem, z pomarlemi wodami. Cicho. Gmach wspaniały tonął już w mroku; weszliśmy jednak na chwilę do wnętrza. Echo rozniósło w ogromnym przedziennym naszym stapanie i brzęk ostróg... i znowu zaległa cisza... aż strach ogarnął... Dziwna jest siła pamiętek znikłej wielkości. W zmierzchu przebiegliśmy kilkanaście obszernych izb, rzędem stojących, o rzeźbionych podwojach, wysmukłych kolumnadach i nawieszonych jak stalaktyty rzeźbach, przypominających Alhambrę i murytańskie alkazary... Snuł się po nich jak widma, stąpając po miękkich makatach, tłumiących nasz chód... Dojrzeliśmy po sufitach dużo jeszcze ozdób, nakładanych grubą pozłotą, i ornamenta w guście perskim; ściany okrywały także freski. Wszystko przesiąknięte wilgocią, stęchłą i pleśnią. Marmurowe ambrazury w oknach już w wielu miejscach popękały... Wybiegliśmy jak najspieszniej z tej olbrzymiej rudery, odetchnąć świeżym powietrzem, napić się balsamu różanego, którym cała okolica Adryanopola przesiąknięta. Księżyc na nowiu z wysoka już spoglądał, osrebrzając potężną basztę zamkową i kioski w różach, i fontanny, wśród których piętrzyły się niebotyczne cyprysy jak zaczarowane, nieruchome i także milczące... Cudny był widok i powietrze istotnie rozkoszne, którym odetchnęliśmy całą pierś szeroko... Usiedliśmy na krawędzi przy źródle wyschlę, słuchając tego milczenia...

Ostatnim panem rezydującym w Eski-Seraju, był Mahomet II, zdobywca Konstantynopola, i pierwszy cesarz w Bizancjum, który przeniósł stolicę państwa z Adryanopola. Pozostawił on po sobie pa-

RYSNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Meir broni Lejbela od małameda.

katnego materiału. — Eski-Seraj, położony nad Tundzą na niewielkim wznesieniu, za miastem. Eski-Seraj — znaczy StarySeraj — odwieczny pałac i rezydencya sultanów, kiedy jeszcze nie władali Konstantynopolem. Liczą mu z górą cztery wieki. Ale choć starościami nie pochylony, — opuszczenie go zrujnowało i łamie odciąża po kawalku. Może się jeszcze kiedy zbiorą zwiedzić tę ciekawą, nawet pod względem historycznym, rezydencyę. Wczoraj byłem znowu tylko spacerem, już ku wieczorowi,

tanny oniemiała, wśród których piętrzyły się niebotyczne cyprysy jak zaczarowane, nieruchome i także milczące... Cudny był widok i powietrze istotnie rozkoszne, którym odetchnęliśmy całą pierś szeroko... Usiedliśmy na krawędzi przy źródle wyschlę, słuchając tego milczenia...

Ostatnim panem rezydującym w Eski-Seraju, był Mahomet II, zdobywca Konstantynopola, i pierwszy cesarz w Bizancjum, który przeniósł stolicę państwa z Adryanopola. Pozostawił on po sobie pa-

„Meir broni Lejbela od małameda”

Il. 14., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłósy” 1878, nr 669, s. 264

KŁOSY

Opismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 670.

Warszawa, 20 kwietnia 1878.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
 We wszystkich księgarniach i kantornach piśm. przydrożnych, po cenie:
 roczna str. 8, półroczna str. 4, kwartalna str. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
 Cena pojedynczego numeru kop. 20.
 Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
 kwartalna str. 3, półroczna str. 6, roczna str. 12.

Wydawca S. LEWENTAŁ.
 Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
 Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskich: u M. Lejpechera i Sp., w Poznaniu: kwartalnie
 str. 2 i pół, wrot z przesyłką pocztową w opisie.
 w Cesarstwie Austriackim: u Dobrymucha i Schmidtów we Lwowie:
 kwartalnie str. 3 kr. 60; na prowincyi z przesyłką pocztową, str. 4 kr. 40.
 U P. K. Prędłowa w Krakowie: kwartalnie str. 3 kr. 30; na prowincyi,
 z przesyłką pocztową str. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów
 przez Elżę Orzeszkową.

TOM I.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 669.)

Ujrawszy wchodzącego do iz-
 by Meira, Szmul porwał się ze
 stolka, na którym siedział, i po-
 skoczył ku gościowi. Pochylił się
 przed nim zwykłym swym niskim,
 giętkim taktomem, ale nie pocało-
 wał go w rękę, jak dawniej i nie
 zawołał z wielką radością: aj! co
 za gość! co za gość!

— Morejne! — zawołał, — już
 ja wiem, co ty dziś zrobił! Bachu-
 ry biegli tędy z hederu i krzyczeli,
 że ty mego Lejbela z silnych rąk
 Reba Mosza wyrwał, a jego same-
 go popchnął i przewrócił! Ty to
 z dobrego serca zrobił, ale to źle
 morejne! bardzo źle! Ty przez to
 wielkiego grzechu dopuścił się i
 mnie w wielkiej biędzie utopił.
 Teraz Reb Mosze, — niech sto lat
 żyje, — nie chce już mego Lej-
 bela, ani moich młodszych synów
 do swego hederu przyjąć i oni ni-
 gdy uczonymi nie zostaną! Aj
 waj! Morejne! co ty, przez swoje
 dobre serce, sobie i mnie narobił!

— Nade mną ty, Szmulu, nie
 biadaj! niech już ze mną stanie
 się co chce! — z żywością odparł
 Meir, — ale ty ulituj się nad swo-
 jem własnym dzieckiem i w domu
 przynajmniej nie bij go. On dość
 już w hederze cierpi...

— Nu! jak to cierpi! to co, że
 cierpi! — zawołał Szmul, — pra-
 dziady, i dziady, i ojcowie moi do
 hederu chodzili i cierpieli! i ja
 chodziłem i cierpiełem tak samo!
 a co robić, kiedy trzeba!

— A czy ty, Szmulu, nigdy
 nie pomyślałeś sobie, że może ina-
 czej trzeba! — łagodniej już za-
 pytał Meir.

Szmulowi oczy zaświeciły.
 — Morejne! — zawołał — ty
 grzesznych słów w chacie mojej

RYUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Szalbierstwo Kamionkera.

(4981)

nie wymawiaj! Moja chata bardzo
 biedna jest, ale w niej, dziękować
 Bogu, wszyscy świętych Zakonów
 strzegą i rozkazów starszych słu-
 chają! Chajet Szmul biędny jest
 bardzo i z pracy dwóch rąk swoich
 utrzymuje żonę, ośmioro dzieci
 i starą, ślepa matkę! Ale on czy-
 sty przed Panem i ludźmi, bo świę-
 te Zakony on wiernie chowa. Cha-
 jet Szmul sabbaty święci, kosze-
 rów pilnie, wszystkie naznaczone
 szemy i teńle do Pana Boga krzy-
 cząc i jęcząc odmawia, a chazaru
 on nigdy na oczy swoje nie
 trzyma, bo wie, że Jehowa je-
 dnych tylko Izraelitów kocha i
 strzeże, i że Izraelici tylko duszę
 w sobie mają. Tak robi biędny
 chajet Szmul, bo tak Pan Bog
 przykazał i tak robili pradiady,
 dziady i ojcowie jego!...

Gdy cienki, giętki i zapalezy-
 wy Szmul wszystko to wypowie-
 dział, Meir zapytał go łagodnie
 i z namysłem.

— A czy pradiady, dziady
 i ojcowie twoi szczęśliwi byli?
 A czy ty sam, Szmulu, szczęśliwy
 jesteś?

Na zapytanie to ozwał się
 znouwu w Szmulu z żywością całą
 poczenie nędz znoszonych.

— Aj! aj! — zawołał, — ta-
 kiego szczęścia, żeby nieprzyja-
 ciele nie mieli! Skóra przyscha
 do kości moich, a w sercu mojem
 ja zawsze wielkie boleści czuję...

Tu w jęklivą mowę krawca
 wniósł się odgłos odzywającego
 się w najcienniejszym kącie izby
 ciężkiego westchnienia. Meir o-
 bejrzał się, a widząc szarzejącą
 w zmroku, pomiędzy ogromnym
 piecem a ścianą, postać jakąś wy-
 soką i barczystą, zapytał:

— Kto tam taki?
 Szmul żałośnie skinął głową
 i ręką.

— Ot! — rzekł, — to furman
 Joelch zaszedł do mojej chaty! my
 z sobą dawno znajomi!

W tej chwili wysoka i barczys-
 ta postać poruszyła się z kąta,
 w którym nieruchomo stała i zbli-

„Szalbierstwo Kamionkera”

Il. 15., An: M. E. Andriolli, ryt. Teofil Konarzewski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej,
 „Kłosy” 1878, nr 670.

KŁOSY

Opismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 673.

Warszawa, 11 (23) Maja 1878.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i kantorach piśm. przyodpornych, po cenie:
rocznie rer. 4, półroczna rer. 4, kwartalnie rer. 2, miesięcznie kop. 57, 1/2 pol.
Cena pojedynczego numeru kop. 20.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalnie rer. 3, półroczna rer. 6, rocznie rer. 12.

Wydawca S. LEWENTAŁ.
Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskim: u M. Lejzbera i Sp., w Poznaniu: kwartalnie
malw. pr. 2 i pół, wraz z przesyłką pocztową w opakce.
W Cesarstwie Austryackim: u Dobrowolskiego i Schmidtów w Lwowie:
kwartalnie flor. 3 kr. 60; na prowincyi z przesyłką pocztową, flor. 4 kr. 40. —
C. D. E. Friedlana w Krakowie: kwartalnie flor. 3 kr. 30, na prowincyi,
z przesyłką pocztową flor. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów
przez Elizę Orzeszkową.
TOM II.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 671.)

Na widok niesmiałości tej, z jaką ulubione mu niegdyś dziecko zbliżało się do niego, Saul mniej surowym stał się, a wiecej smutnym.

— Mów! — odpowiedział krótko, lecz łagodnie.

— Zejde! czy pozwolił mi zamknąć drzwi i okno, aby nikt rozmowy naszej posłyszeć nie mógł.

— Zamknij! — odpowiedział Saul i z pewnym już niepokojem oczekiwał dalszej rozmowy z wnukiem.

Meir zamknął drzwi i okno, a blisko dziada stanawszy, zaczął:
— Zejde! ja wiem, że słowami mojemu przyniosę ci znowu zmartwienie i kłopot. Ale do kogoż udać się mam? Ty dla mnie byłeś ojcem i dobroczyńcą; do ciebie naprzód ciągnie mi serce w każdej zgrzyocie mojej...

Głos jego zadrażał. Widać mu było z twarzy, że głęboka czułość serca ciągnęła go do kolan i w ramiona starca tego, który, zmiekczone widocznie, z rozbiłystem nagłym okiem, odpowiedział:

— Mów wszystko! chociaż mam przyczyny gniewać się na ciebie, bo ty nie jesteś takim, jakim pragnę widzieć cię dusza moja, lecz nie zapomnę nigdy o tym, że jesteś synem syna mego, który przedko bardzo z oczu moich zniknął... Jeżeli ty kłopot jaki masz, ja go z głowy twojej zdejmę, a jeżeli tobie kto krzywdę jaką wyrządził, ja stanę naprzeciw krzywdziciela twego i ukarzę go za ciebie...

Na Meira słowa te wywarły wpływ osmielający i pocieszający.
— Zejde! — rzekł śmiejącym

RYUNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Meir ukazuje się Kalmanowi, Abramowi i Kamionkerowi podczas tajnej ich narady. (Ob. str. 306.)

już głosem, — na głowie mojej, dzięki tobie, kłopotu żadnego nie ma i mnie nikt krzywdy żadnej nie wyrządził. Ale ja o jednym straszonym sekrecie dowiedziałem się i nie wiem sam, co z nim robić. Zataić go w sobie ja nie mogę. Więc pomyślałem, że o sekrecie tym tobie, zejde, powiem, żebyś ty, z siwymi włosami swemi i z powagą swoją, którą nad duszami ludźmi masz, grzechowi i wstydomu na przyszłość stanął...

Teraz już Saul wpatrywał się w twarz wnuka wpeł z ciekawością, wpeł z niezadowoleniem.

— Nu! — rzekł, — lepiej daleko tym ludziom jest, którzy żadnych sekretów strasznych nie przenikają i nigdy o nich ust swoich nie otwierają. Ale ja boję się, że kiedy ty nie otworzysz serca swego przede mną, otworzysz je przed innymi ludźmi, i znowu z tego nieprzyjemności jakie wypadną... Mów! jaki to jest ten straszny sekret?

Meir odpowiedział:

— Sekret ten jest taki: Janek Kamionker trzyma w posiadaniu od Kamionskiego dziedzica wielką gorzelnię wódki... On w tej gorzelni wypędził 6,000 wliaderek wódki, ale nie sprzedawał jej przez całe lato. On jej nie sprzedawał dla tego, że cena niska była. Teraz cena podskoczyła w górę i on ją sprzedać chce, ale podatku, który od niej rząd bierze, zapłacić nie chce...

— Mów ciszej! — przerwał nagle Saul, którego twarz zdradzała wzrastający niepokój.

Meir głos zniżył do szeptu prawie:

— Żeby podatku nie zapłacić, Kamionker wódkę tę wykradł ze dworu i przeszłej nocy przewiózł ją pod Karaimskie wzgórze, gdzie ją szynkarze z różnych stron targowali i rozkupowali... Ale on pomyślał sobie: a co będzie, jak urzędnik przyjedzie rewidować wódkę i wódki nie znajdzie?... Wielka będzie odpowiedzialność za to i wielki sąd... Jak on tak

„Meir ukazuje się Kalmanowi, Abramowi i Kamionkerowi podczas tajnej ich narady”

Il. 16., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 673.

Nie zapuścimy się do wnętrza, gdyż ani roboty instalacyjne nie są jeszcze dokonane, ani czasu do tego nie mamy. Każdej zresztą z tych wystaw później zamierzamy oddzielną poświęcić pracę.

Teraz zdajemy za orszakiem urzędowym przez galerię robót, gdzie przed oczyma publiczności robotnicy wykonywają te niezliczone kunsztowne drobiazgi, które świat cały zna pod nazwiskiem *articles de Paris*, i znajdujemy się w drugiej połowie wystawy, poświęconej Francji. Zwracam uwagę waszą na to, że środek całkowicie poświęcony jest sztukom pięknym i wystawie miasta Paryża. Byłoby istotną obrazą dla sztuki i tych niezliczonych arcydzieł, które sztuka nagromadziła tutaj szkodliwie, gdybyśmy tę część Wystawy zbyli zdawkowym słowem pochwały. Hold powinny złożyć jej później.

Spiesząc za tłumem przez długie, gustomie urządzone galerie wystawy francuskiej, nie mogliśmy jednej pominać uwagi, która mimowolnie nam się nastręczyła. W świeżym mając pamięci wystawę Angielską i Amerykańską, pełne indywidualizmu, gdzie każdy z wystawców ma oddzielną, przez siebie samego urządzone i uorganizowaną szafę lub sklepik, gdzie wrażenie całości i sąd syntetyczny z masy pojedynczych drobiazgów złożyć dopiero można, pojechaliśmy raz jeszcze różnicę pomiędzy Anglo-Saxonskim a Romaniskim szczeblem. W oddziale francuskim jest więcej metody i jednostajności. Administracyjna inicjatywa przypisała każdemu wystawcy miejsce, rozmiar, i nieledwie sposób wewnętrznej dekoracji. Gust tu panuje przedziwny i syntetyczny, jednina pozwala objąć całość; ale istotna zasługa jednostki, osobnika nie jest tyle widoczna, co u poprzednich. Pospieszam dodać, że, zapatrując się jedynie z punktu widza, organizacja francuska jest znacznie dogodniejszą, gdyż pominać nieczego nie pozwala.

Lecz dość już o wystawie na dzisiaj. Powiedzmy tylko z jaką sztuką zarząd wystawy potrafił w ciągu dziesięć uroczystości ukryć i utaić wszystkie nieukończone jej części. W wielu miejscach można było mniemać, że wystawa jest zupełnie ukończoną, podczas gdy potrzeba będzie z pewnością jeszcze całomiesięcznej, usilnej pracy, aby wszechogrom dopełnionym został. Prace dodatkowe, które obecnie przed oczyma publiczności wykonywać się muszą, będą poniekąd jednym więcej powabem dla gości: akcyja towarzyszyć będzie widowisku.

Stała tedy Francja w dzień oznaczony u me-

ty i urzędowa ceremonia otwarcia wystawy nie do życzenia nie zostawia. Rzeczpospolita w dniu tym chrzest swój obchodzi. Naród francuski i mieszkańcy Paryża przywiązywali do tej chwili znaczenie olbrzymie. To święto pokoju i pracy jest czymś więcej jeszcze dla Francji: jest uznaniem politycznego jej kształtu przez zgromadzony wszechświat, jest uwienczeniem Republiki. Dla tego też Paryż odział się w dniu tym godową szatą, a wieczorem zajaśniał iluminacją, jakiej nikt jeszcze nigdy

szła, ciśniejszą, czém uboższymi jej mieszkańcy, tęp żywszem było oświetlenie, tęp sumienniejszą świąteczną dekoracją. Na dole, tak samo jak u góry, pojeździe doniosłe tego dnia znaczenie, i każdy w miarę sił i środków, a często i nad siły, do nadawania mu uroczystości się przykładał. Całe miasto wybiegło na ulice, aby się widokiem tym nieporównanym nacieszyć. Tłum niezmierny zaległ bulwarów, ulic i najciaśniejsze nawet zaułki. Radość panowała na wszystkich twarzach, dobry humor jednych udzielał

się drugim; dowcipy i *lazzi*, któremi słyną paryżskie ulicznicy, śmiech co krok wyoływały mimowolny. Nikt nie widział nigdy, nikt pojąć nie był zdolny takiej czysto-ludowej i narodowej uczy, jak wczorajsza. Kto w wir ten był porwany, kto słyszał, co mówiono naokół, ten o żywotności narodu francuskiego, o niezliczonych postępkach, jakie polityczne jego wychowanie w ostatnich czasach uczyniło, wątpić już nie na prawa.

Nieszczęście było tutaj więcej niż szkoła: było istnym odrodzeniem. Pragnęliby się go nieledwie dla wszystkich, jeżeli takie wydawać ma ono owoce. Przedwziesnie Niemiec mściwy i zawistny chęcił się, iż Francją z rządu potęg europejskich na zawsze wykluczył: jasnie ona w siedm lat po klęsce całą potęgą przemysłu i sztuki, wolnym rządem i zbrataniem klas społecznych uposażona. Między dzisiejszemi Niemcami a dzisiejszą Francją wybór nie trudny: stupromienie słońce nad Sekwaną, a nie nad Spreą.

III.

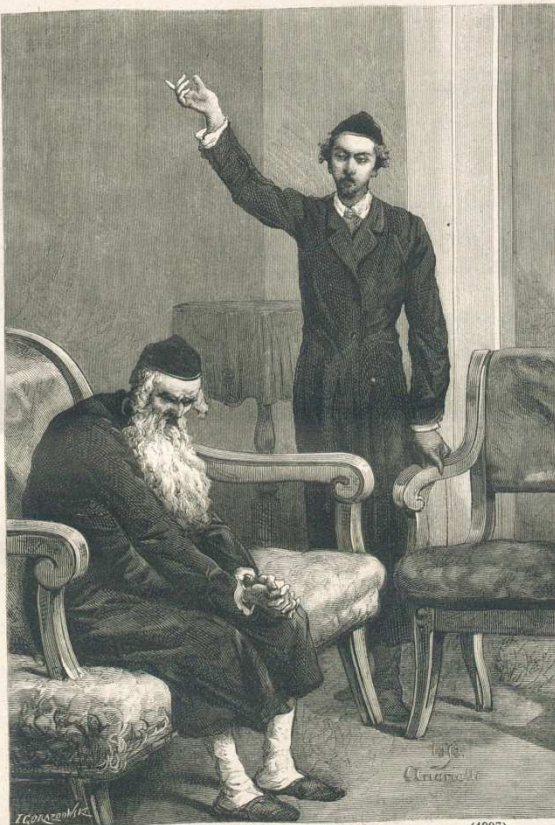
Chiny i Japonia na Wystawie.

D. 12 Maja.

Zaczynamy wędrowki nasze po Wystawie od Chin i Japonii. Dla czego? zapyta nas czytelnik. Dla tego, odpowiemy, że ze wszystkich części Wystawy, ta jedynie skończona, i że tu jedynie całość objąć można syntetycznym spojrzeniem. Podczas gdy w innych oddziałach Wystawy panuje jeszcze największy nieład, gdy gość zniecierpliwiony sto razy kark sobie skrócić może wśród drabin i rusztowań, i potknąć o paki, które na gwałt tam wyladują opóźnieni wystawcy: Wschód oddalony, Chiny i Japonia są dotąd powabną oazą, gdzie można wycpać swobodnie i oczy dowolnie napoić cudami, tutaj nagromadzonemi. Ta regularność i metodyczność, jaką nam Azja przoduje, winna być przykładem. I nie jedynie to przykład, pospieszmy dodać. Znajdziemy ich tysiąc później.

Jakem już ostatnim razem mówić miał sposo-

RYSUNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Meir wyjawia tajemnicę Saulowi.

(4997)

w jego murach nie widział. Rząd i municypalność zrobili mało w tym celu, nie prawie: publiczność sama wzięła inicjatywę i osiągnęła rezultat nieprzewidziany.

W każdym oknie, na każdym balkonie zapalono chińskie latarnie; sznury gazu zajaśniały wszędzie, gdzie była tylko możność, i niezliczone te światła, pod chorągiewkami, któremi wszystkie bez wyjątku domy i okna były upstrzone, objęły gród niezmierną wielką pożarną luną. Czém ulica była biedniej-

„Meir wyjawia tajemnicę Saulowi”

Il. 17., An: M. E. Andriolli, ryt. Teofil Konarzewski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 673, 325.

OBRAZKI KONSTANTYNOPOLITAŃSKIE.

Wylądowanie. — Tryumfalny wjazd na Perę. — Pierwszy kief turecki.

Przyjeżdżałem dwa razy do Konstantynopola: raz od morza Czarnego, drugi — od morza Mar-

mara; raz w piękny, pogodny dzień letni, drugi raz — w słotny, nieznośny, zimowy. Nie wiem więc, doprawdy, od którego zacząć i którego wrażeńmi podzielić się z wami; i jeden i drugi pozostały zarówno mi w pamięci, chociaż są sobie biegunowo przeciwne. W tym prawdziwym ambarasie możeby o obu zapomnieć, albo zdać wybór na łaskę przypadku. Tak najlepiej. Bo zresztą i czasu niema: parowiec nakrzyczawszy i wygwizdawszy się na różne tony, potrąciwszy parę barek rybackich, a zreźnie omińawszy małą kanonierkę wojenną, z wielkim tryumfem stanął na przeciw wieży Galackiej, westchnął raz jeszcze i — zarzucił kotwicę. Passażerów wezwano do wylądowywania, mimo głośnego protestu wielu z nich, którzy, uderzeni widokiem olbrzymiego miasta, pragnęli z dalszej perspektywy dłużej mu się przypatrzeć. Ale rada trudna, bo godzina śniadania zbliżała się, a kucharz nie miał najmniejszej ochoty częstowania raz jeszcze swych gości, wówczas, gdy ci mogli już jeść w miescie. Pod pozorem więc potrzeby wylądowywania towarów, poproszono do wsiadania na łódki lub kajki, mające odwieźć wszystkich na ląd.

Zbyteczna prosba. Dość było tylko raz spojrzeć z wysokości górnego pokładu na ten kawałek zwierciadła morza, który przylegał do naszego statku, aby powziąć przekonanie, że się weale nie będzie panem ani swojej, ani czyjbykolwiek innej woli, okrom właścicieli i właścicieli kajków, a raczej tych, którzy im rozkazywali — agentów hotelowych. Złe się wyraziłem, nazwawszy ów kawałek morza zwierciadłem: nie było tam miejsca do przejścia nawet Liliputowi Guliwerowskiemu, — do tyła cała przestrzeń zajęta była przez łódki, barki i kajki najrozmaitszych rozmiarów i kształtów. Jak kruki, zdala krążyły nad mającym upaść łupem, tak one krążyły w porcie czyhając na zbliżający się parowiec. Zaledwie się statek zatrzymał, i nim jeszcze zdążył zarzucić kotwicę, a już dzie-

iesiątki łodzi ścisnęły go dokola kilkoraką ruchomą obręczą, przescigając i cisnąc się wzajemnie. Wkrótce, jak żołnierze na waly zdobywanej twierdzy — indywidualna kaikowe z natężeniem, odwaga i niezwykłym impetem wdzierać się począły na pokład, mimo, iż ścian jeszcze nie rozwarto i drabin nie spuszczone. Ale co im po hasle i drabinach! Hasłem była żądza zarobienia kilku, kilkunastu piastrow, a drabinami własne ręce i nogi, lub plecy i karki towarzyszy. Szturm był prawdziwie bohaterski: ścia-

temi znów inne i t. d. — i naraz całe szereg stojących i wyczekujących muszkatów ruszyły naprzód po tych ruchomych pomostach ku owej nęcej drabince. Napróżno właściciel jej energicznymi bokami w prawo i w lewo protestował przeciw temu najazdowi: ucepiono się jego rąk, nóg, sukien, pochwyciono drabinkę, — która pod natężeniem kilkunastu par rąk wytrzymała nie mogła, i pękła, zostawiając w ten sposób nowe pole do popisu dla pracy szyfowej.

Tam znowu druga barka, nie mając już czasu podobnej wykonania ewolucji, jak pierwsza, zadowolona się uderzeniem nosa sterowego o panczer okrętu, a właściciel, uchwyciwszy olbrzymi bosak, zahaczył go o lanch kotwicę okrętowej, i stanawszy w postawie wyzywającej, czekał czy swych towarzyszy, czy stosownej chwili do dalszej operacji. Ale biada temu, kto czeka. Dziesiątki lekkich jak piórko kajków podplynęły z blizka, a jeden z szczęśliwszych wsunął się wązkim przodem pomiędzy dwie poprzecznie barki, rzucił wiosło w poprzek i jeden koniec swojej liny podał spółnikowi, a drugi uwiązawszy do własnego pasa, począł jak kot zreźnie wdrapywać się po panczerowych łuskach parowca, a dosięgnawszy pokładu, uwiązał tam linę i wyciągnął spółnika. Inni z innych stron poszli za tym przykładem, — i wkrótce wszystkie ściany zewnętrzne statku okrywać się jęły dziesiątkami ludzi w najrozmaitszych postawach i nuforsowniejzych ruchach. Siła, zręczność i szybkość zapewniały powodzenie, a niejeden z nich dostał się tam przemocą, za cenę może złamanego żebra, lub co najmniej urwanej rywalowi poły. Przypatrzącemu się zdawał cały ten ruch mógł się wydawać obrazem olbrzymiego mrowiska, gdyby nie dolatujące krzyki, wrzaski i złorzeczenia, które przypominały natrętnie, że to są odmiennie od mrówek istoty.

Nareszcie, na rozkaz kapitana, otwarto z obu stron ściany i spuszczone umocowane do bloków żelazne drabiny. W okamgnieniu wszystkie pokłady okryły się całym tym różnorodnym tłumem przybyszów i zalane zostały powodzią ich gwarnej i hałaśliwej nowy. Twierdza została zdobyta.

Nastąpił rozrachunek z załogą. Jak owce skazane na ofiarę, oczekaliśmy losu naszego, wtrągnięciem tém i zgielkiem pozbawieni wolności rozrządzenia sobą. Dragoman z hotelu „Angletterre” zachwala po angielsku swój hotel; kolega jego nie zadawalnia się tém, lecz wyjmuje kartę anonsową

RYSUNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ”.



Gołda i Abel Karaim na jarmarku.

(5010)

ny okrętu — mimo, iż opancerzone żelazem — aż jęczały pod naciskiem tych galackich tytanów.

Oto jedna podłużna barka zdołała się podsunąć pod samą ścianę okrętu: wygodnie tak i bezpiecznie; zarzucono na wystający blok okrętowy przygotowaną ku temu linę, do tej — w pogotowiu będną drabinkę sznurową, i poczęto wdrapywać się na wierzch. Stojące w pobliżu łódki przyłgnęły do barki, aby wkroczyć do niej i skorzystać z zajętego przez nią stanowiska; do tej podbiegły drugie, za-

„Gołda i Abel Karaim na jarmarku”

Il. 18., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłósy” 1878, nr 675, 360.

KŁOSY

Wiadomości i Kalendarz dla Polaków
Opismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 676.

Warszawa, 1 (13) Czerwiec 1878.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
 W wszystkich księgarniach i kantarach nom. przytoczonych, po cenie:
 roczna rsr. 4, kwartalnie rsr. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
 Cena pojedynczego numeru kop. 20.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
 kwartalnie rsr. 5, półrocznie rsr. 6, rocznie rsr. 12.

Wydawca S. LEWENTAL.
 Ekspedycja główna w Kantorsce Wydawcy, przy ulicy
 Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskiem u M. Lottgerera i Sp., w Poznaniu: kwartalnie
 talar. gr. 2 i pół, wraz z przesyłką pocztową w opak.
 W Cesarstwie Austryackim: w Odessie u Kowalewskiego i Schmidta we Lwowie:
 kwartalnie for. 3 kr. 60; na prowincji: z przesyłką pocztową, dor. 4 kr. 40.
 U D. E. Friedleina w Krakowie: kwartalnie dor. 3 kr. 50, na prowincji,
 z przesyłką pocztową dor. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów

przez Elżę Orzeszkową.

TOM II

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 675.)

— Pozdrawiający mędrca pozdrawia wspaniałość Przedwiecznego! — zawołał jęklwym i drżącym głosem. Nietylko zrosnął głosem jego drżał, ale drżały mu także ręce i ramiona, a gdy podniósł nieco twarz swą, błękitne źrenice jego obiegać zaczęły izbę z niepokojem i zmieszaniem blizkiem obłędu.

Lzaak Todros siedział jak skamieniały. Oczy tylko jego utkwiły w przerażoną twarz stojącego przed nim ryżego człowieka i po chwili dopiero, gdy człowiek ten, w przerażeniu śmiejąc do słowa przyjąć nie mogąc, milczał ciągle, mędrzec wy dobył z siebie gardłowo-nosowy dźwięk i przeciągle zawołał:

— Nuu!

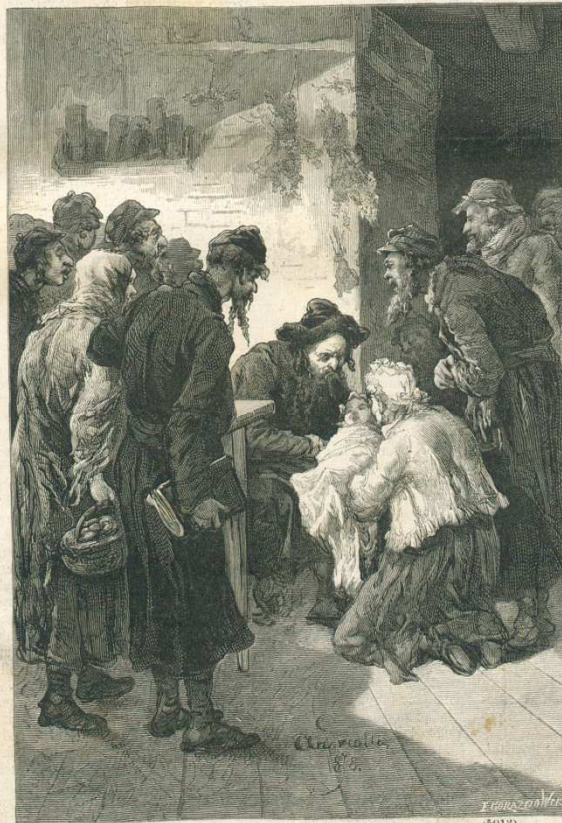
Szumszel podniósł ramiona i ze wspaniałą w nie głową mowić zaczął:

— Nassi! niech światłość twoja oświeci ciemności moje! Rabbi! ja wielki grzech popełniłem i serca moje drży od strachu, kiedy usta moje przed tobą grzech ten opowiedzieć mają! Nassi! ja jestem nieszczęśliwy człowiek... żona moja Ryfka zgubiła duszę moją na wieki i chyba ty, Rabbi, nauczysz mię, jak ja ją teraz od wielkiego grzechu tego oczyszczyć mam!

Zająknął się tu pokorny pokutnik i po chwili dopiero zebrał się na odwagę i siły nowe.

— Nassi! ja i żona moja Ryfka i dzieci nasze siedliśmy zeszedłego piątku do sabbatowej uczy. Na jednym stole stała u nas misa z mięsem, na drugim stole stał garnek z mlekiem, które żona moja Ryfka dla najmniejszych dzieci naszych zgotowała. Moja żona Ryfka

RYSNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



U Todrosa.

czepała mleko z garnka i łyżką nalewała je najmniejszym dzieciom na miski. A kiedy ona to robiła, u niej raz ręka zatrzęsała się i kropła mleka z łyżki upadła na to mięso, co było w misie... Aj waj! głupia kobieta! co ona zrobiła! Ona mięso strefili i zrobiła je niezystem...

Znowu utknał w mowie swej trwożliwy Samson, a mędrzec, bez najbliższego poruszenia w postawie, lub mrugnienia okiem, zapytał:

— Nu! a co ty z tym mięsem zrobiłeś?

Zapytany głowę swą znowu bardzo nisko pochylił i, nie zmieniając postawy tej, wyjąkał:

— Rabbi! ja z niego jadłem, i żona moja, i dzieci moje z niego jadły!

Tym razem z płomiennych oczu Todrosa posypały się iskry.

— A dlaczego ty nieczystości tej na śmietniko nie wyrzucił? — krzyknął; — dlaczego ty obrzydliwością tą usta swoje i dzieci swoich zanieczyścił?

Po chwili milczenia głos pokorny, drżący, po ziemi jakby czołgający się, odpowiedział:

— Nassi! ja biedny bardzo jestem, lichę karczmę w arendzie trzymam i zarobku z niej mam niewiele! A mam, Nassi, aż sześćioro dzieci i ojca starego, który przy mnie mieszka, i dwoje wnuków sierot, których ojciec i matka odumarli! Rabbi! mnie trudno bardzo wyżywić siebie i familią moją, i my raz w tydzień tylko, w święty wieczór sabbatu, mięso jem! Koszerne mięso drogie... więc ja go każdego piątku trzy funty kupuję, a z tych trzech funtów jedenaścioro nas je i siły swoje wzmacnia! Rabbi! wiedziałem ja, że przez cały tydzień my już nic do ust naszych nie włożym prócz chleba, cebuli i ogorków... to ja tego mięsa pożałowałem i, choć na niem była kropła mleka, jadłem z niego i jeść z niego pozwoliłem famili mojej...

W ten sposób żalił się i obwiniał zarazem mizerny Samson,

„U Todrosa”

Il. 19., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 676.

KŁOSY

Opismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 677.

Warszawa, 8 (20) Czerwiec 1878.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
 W wszystkich księgarniach i kawiarniach płać periodyczną, po cenie:
 zeszyte r. 5, półrocznie r. 4, kwartalnie r. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
 Cena pojedynczego numeru kop. 20.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
 kwartalnie r. 5, półrocznie r. 6, rocznie r. 12.

Wydawca S. LEWENTAŁ.
 Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
 Nowy-Swiat, Nr. 1268a (nowy 59).

W W. Ks. Poznańskim: u M. Litkego i Sp., w Poznaniu: kwartalnie
 talar. 10, pół, wraz z przesyłką pocztową w opasce. „
 W Cesarstwie Austriackim: u Gubrynowicza i Schmidtów we Lwowie:
 kwartalnie 3 kr. 60; na prowincyi: z przesyłką pocztową, 4 kr. 40.
 U D. E. Fiedłowskiego w Krakowie: kwartalnie 3 kr. 80, na prowincyi,
 z przesyłką pocztową 4 kr. 40.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów
 przez Elżę Orzeszkową.

TOM II.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 676.)

— Ty tak zrobisz! — zaśmiał się zęcha. A jak ty to zrobisz? Ja domyśliłem się, że ty rabbinowi o tem mówić chcesz i szukałem ciebie, żeby ostrzedz cię i nieszczęście od głowy twojej odwrócić. Ty myślałeś sobie, że jak ty rabbinowi cały interes rozpowiesz, on zaraz zerwie się i krzyknie, aby nikt brzydkiej rzeczy takiej robić nie śmiał. Jeżeli by on tak zrobił, wszyscy byłiby mu posłuszni, to jest prawda, — ale on tego nie zrobi...

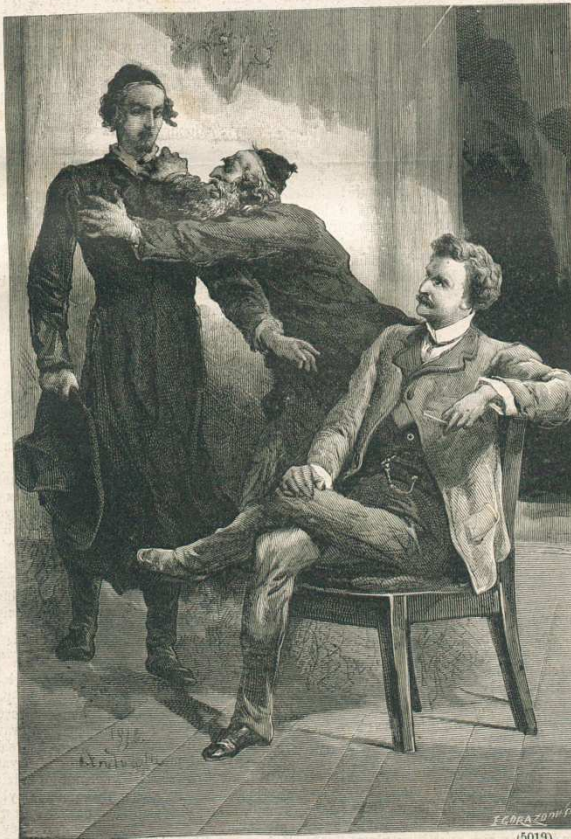
— Dla czego on tego nie zrobi? — zawołał Meir.

— Dla tego, że on na interesach takich nie zna się.

Uśmiechnął się znowu i mówił dalej:

— Żebyś ty jego spytał się, jakie jedzenie czyste jest, a jakie nieczyste? czy w sabbat można świecę objaśniać i chustką do nosa biodra swoje opasywać? czy siadając do jedzenia, błogosławić trzeba pierwej wino, albo chleb? albo żebyś ty jego zapytał się, jak dusze ludzkie przechodzą z ciała do ciała? ilu Jehowa wypuścił z siebie Sefirotów, i jak te Sefirot nazywają się? i jak układać trzeba litery imion Bozkich, żeby z nich słowa wielkich tajemnic nłożyły się, i kiedy nadzieje dzień Messyaszowy, i co w tym dniu dzieć się będzie?.. on na te wszystkie zapytania twoje znalazłby odpowiedzi długie i uczone. Ale jak ty jemu opowiadać zaczniesz o gorzelnianach, podatkach, o dworach pańskich i tych zamiarach, które na nie źli ludzie mają; on wytrzeszczy na ciebie oczy i będzie ciebie słuchał, jak słucha człowiek głuchy, bo on wszystkiego tego nie rozumie i dla nie-

RYUNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Meir ostrzega Kamionkiego przed grożącym mu niebezpieczeństwem.

go, za księgami temi, z których on mądrość swoje czerpie, cały świat jest jako pustynia, okryta ciemną nocą!..

Meir pochylił głowę.
 — Ja czuję, że ty prawdę mówisz, — rzekł, — a jednak, żebym ja zapytał się jego: czy wolno jest dla własnej korzyści krzywdzić niewinnego człowieka?

Ber odpowiedział:
 — On-by ciebie zapytał się: a kto jest niewinny człowiek? — Izraelita, czy Edomita?

— Edomita! — echowym głosem odpowiedział Meir.
 Spojrzył w górę, jakby namyślał się; wzruszył ramionami, jakby czemuś dziwił się wewnątrz; a potem zatopił wzrok w twarzy Bera.

— Ber! — wyrzekł, — czy ty Edomitów nienawidzisz?
 Zapytany wstrząsnął przecząco głową.

— Nienawiść przykra jest sercu, — odpowiedział. — Kiedyś... jak ja młody byłem... chciałem nawet pójść do nich i zawołać: ratujcie! Teraz kontent jestem, że nie zrobiłem tego i że swoim zostałem, ale nienawiści żadnej w sercu mojem dla nich nie mam ..

— I ja nie mam, — żywo potwierdził Meir. — A czy ty myślisz, — zapytał, — że Kamionker ich nienawidzi?

— Nie, — zaprzeczył Ber, — on tylko doi ich jak krowy i ma dla nich wżgardę za to, że oni interesów swoich nie pilnują i pozwalają, żeby on ich oszukiwał.

— A Todros czy ich nie nawi-
 dzi? — zapytał jeszcze Meir.

— Tak; — energiczniej niż kiedy potwierdził Ber, — Todros ich nienawidzi. A dlaczego on ich nienawidzi? Bo on nie żyje w tym samym czasie, co my wszyscy... on żyje ciągle w tym czasie, w którym Rzymski cesarz świętynię Jeruzolimską zburzył i lud Izrael-ski z Palestyny wygnał, i w którym Żydów palił na stosach i po całej ziemi gnał. On oddycha, je i chodzi teraz, ale myśli i czuje tak, jak

„Meir ostrzega Kamionkiego przed grożącym mu niebezpieczeństwem”

Il. 20., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 677.

KŁOSY

Czasopismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 678.

Warszawa, 15 (27) Czerwca 1878.

TOM XXVI.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i kantornach plus przyręczonych, po cenie:
rocznie nr. 8, półrocznie nr. 4, kwartałnie nr. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
Cena pojedynczego numeru kop. 20.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartałnie nr. 3, półrocznie nr. 6, rocznie nr. 12.

Wydawca S. LEWENTAL.
Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Swiat, Nr. 1288a (nowy 39).

W W. Kr. Północnej: s. M. Litzpeter i Sp., w Pieszniku: kwartałnie
talar. pr. 2 i pół, wraz z przesyłką pocztową w opasce.
W Cesarstwie Austriackim: s. Gubrynowicza i Schmidta we Lwowie:
kwartałnie dor. 3 kr. 60; na prowincyi z przesyłką pocztową, dor. 4 kr. 40.
U D. E. Friedlana w Krakowie: kwartałnie dor. 3 kr. 20, na prowincyi,
z przesyłką pocztową dor. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów
przez Elżę Orzeszkową.

TOM II.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 677.)

Jankiel stał teraz tuż przy fotelu, na którym siedział dziedzić, i schylny trochę ku niemu, ze słodkim uśmiechem na ustach, szeptał:
— To wariat! jemu zdaje się ciągle, że on prorokiem jest i on wszystkim ludziom różne rzeczy zawsze przepowiada, a na mnie on zły za to, że ja z niego bardzo śmieję się i drwię...

— No, to już ja śmiać się ani żartować nie będę, żeby on i na mnie zły nie był, — wesolo odparł szlachcic, a zwracając się ku Meirowi, z pewną jednak ciekawością, zapytał:

— Jakież to nieszczęście spotkać mnie może? powiedz jasno i wyraźnie, a jeżeli powiesz prawdę, zrobisz dobry uczynek i wdzięcznym ci za to będę...

Meir odpowiedział:

— Wielmożny pan żąda ode mnie rzeczy bardzo trudnej... ja myślałem, że wielmożny pan zrozumie wszystko z kilku słów... mnie ciężko o tem mówić...

Powiedł donia po czole, na które wystąpiło kilka kropel potu.

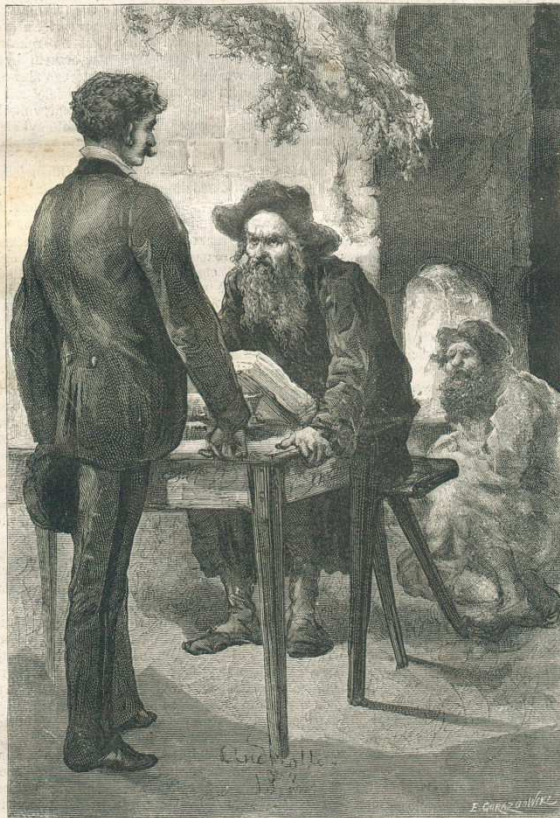
— Czy wielmożny panu przyrzecze mi, że, kiedy ja powiem straszne słowo, ono wpadnie w ucho pana jak kamień wpada w wodę, i że pan nie powtórzy słowa tego przed sądem, tylko sam użytek z niego zrobi? Czy wielmożny pan mnie da na to swoje słowo?

Bładość wójującego zwiększała się i głos drżał.

Młody pan walczył widocznie pomiędzy ciekawością a wesolym śmiechem, który go napastował.

— Daję ci słowo honoru. — rzekł, uśmiechając się, — że słowa twoje wpadną do ucha mego, jak kamień do wody.

RYСУNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ”.



Kamioński u rabina Todrosa.

Gorejące oczy Meira zwróciły się ku Janklowi, otworzył usta, ażeby coś powiedział, lecz drżaly one gwałtownie i żadnego dźwięku wydać nie mogły. Jankiel, korystając z gwałtownego wzruszenia, które, zdaje się, odebrało na chwilę młodemu człowiekowi siłę i przytomność, nagłym i sprężyłym ruchem rzucił się ku niemu, pochwycił za przednie klapy surduta jego i z całej siły popychał go ku drzwiom zaczął. Przytęm krzyczał:

— Co ty do domu mego przychodzisz, żeby memu gościowi głupim gadaniem swoim głowę turbować? To jasnie wielmożny gość jest... wielki pan, z którym ja trzy lata już handluje i przyjaźń trzymam... Idź ztąd! idź ztąd! idź!

Meir usiłował wyzwoić się z rąk targających go i popychających; ale, jakkolwiek wyższym i silniejszym był od Jankla, Jankiel posiadał większą giętkość i sprężystość ciała, a przytem dokonywał wysiłki rozpaczliwych. W ten sposób obaj posuwali się ku drzwiom, a młody pan spoglądał na zapasy te z uśmiechem. Nad głową i ramionami młotającego się Jankla podnosiła się bledsza coraz twarz Meira. Nagle oblał ją płomienny rumieniec.

— Niech wielmożny pan nie śmieje się, — zawołał przerywanym głosem, — wielmożny pan nie wie, jak mnie trudno mówić... Niech wielmożny pan domu swego od ognia strzeże...

Przy ostatnim wyrazie zniknął z progu, a Jankiel, zdyszany, zmęczony, z drgającą twarzą drzwi za nim zatrzasnął.

Kamioński uśmiechał się ciągle. Nie dziw. Zapasy małego, rudego Jankla z wysokim i silnym, lecz zbyt wzruszonym, aby dostatecznie bronić się mógł, młodym żydkiem, rozśmieszający miały pozor. Śród zapasów tych, długa odzież obu dwóch zapasników rozwiewała się szeroko; Jankiel z uniesienia i wysilenia wielkiego podskakiwał i przysiadł; Meir drżał cały tak,

„Kamioński u rabina Todrosa”

Il. 21., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 678.

KŁOSY

Czasopismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 681.

Warszawa, 6 (18) Lipca 1878.

TOM XXVII.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i kantorach pism przyodpornych, po cenie rocznie nr. 8, półrocznie nr. 4, kwartalnie nr. 2, miesięcznie kóp. 67 i pół.
Cena pojedynczego numeru kóp. 20.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalnie nr. 2, półrocznie nr. 4, rocznie nr. 12.

Wydawca S. LEWENTAŁ.
Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 59).

W W. Ks. Poznańskim: u M. Lejzera i Sp., w Poznaniu: kwartalnie talar. gr. 2 i pół, wraz z przesyłką pocztową w osnaku.
W Cesarstwie Austriackim: u Gubrynowicza i Schmidtów w Lwowie: kwartalnie flor. 3 kr. 50; na prowincyi z przesyłką pocztową, flor. 4 kr. 40.
U D. K. Friedlana w Krakowie: kwartalnie flor. 3 kr. 30, na prowincyi, z przesyłką pocztową flor. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów
przez Elżę Orzeszkową.

TOM II.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 680.)

II.

Nazajutrz w miasteczku całym panował ruch niezwykły. O niczem więcej nie mówiono tam, jak o pożarze, który do szczytu prawie zniszczył dwór Kamioński, o chorobie starej pani, którą przewieziono na przedce do dworu sąsiadów jakichś, czy krewnych, i o ogromnych stratach Kamiońskiego pana, któremu, oprócz zabudowań dworskich spłonęła stodoła, napelniona zwiezionem już z pól zbożem.

Ażebym rozmawiał o wypadku tym, ludzie schodzili się w gromadki na placu, pośród uliczek, u progów domów, a gdyby kto podsłuchiwał rozmowy ciche, żwawe, toczące się pośród gromadek owych, dosłyszałby tu i owdzie formułowane pytanie:

— A co z nim będzie?

Pytanie to tyczyło się nie Kamiońskiego, lecz Kamionkera. Kamiońskiego żalowano tu i owdzie, jak tu i owdzie naganiano Jankla — lecz był to człowiek całkowicie dla ludności szybowskiej obojętne, nieznający jej i przez nią wzajemnie z twarzy tylko znany; Kamionker zaś żył się z ludnością tą od pierwszych dni swego istnienia, posiadał wśród niej szeroką sieć stosunków interesowych i przyjaznych, a w dodatku, wobec niższej jej warstwy obłożony był aureolą bogactwa i prawowiernej, żarliwej pobożności. Nie dziw też, iż przygarniający mu nawet — lekali się o niego.

— Czy jego będą podejrzewać? — zapytywano tu i owdzie. Ten i ów odpowiadał:

— Na niego żadne nie padłoby

RYСУNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Meir dziękuje prababce za wskazanie, gdzie były ukryte papiery Seniora.

podejrzanie, gdyby Meir Ezofowicz przywrócił złych myśli w głowę nie włożył...

— On zerwał jedność i przymerze Izraelskiego ludu...

— On głowę brata swego niebezpieczeństwu poddał.

— A co to dziwnego? On kofrym jest... niedowiarek...

— On na Reb Mosza rękę swoją śmiało podniósł...

— On z karańską dziewczyną nieczystą przyjaźnił...

I ci, co mówili, niechętnie, groźne czasem spojżenia rzucali na okna domowstwa Ezofowiczów.

Domowstwo to stało dnia tego milczące i martwe, jak nigdy. Okien nawet na plac wychodzących nie otworzono, choć zwykle przez wiosnę i lato całe bywały one otwartemi tak ciągle i szeroko, że ktokolwiek-by chciał tylko, mogły od rana do wieczora patrzeć przez nie na życie liczej rodziny, która nic nigdy do ukrywania nie miała.

Dnia tego jednak nikt w domu tym nie pomyślał o otwarciu okien, ani uprzątnięciu wielkiej izby bawialnej, starannie zwykle uprzątaną. Kobiety chodziły z kąta w kąt, jak nieswoje, w czepach zmitych nieco od częstego chwytania się rękoma za głowę, stawały przed ogniskiem kuchennym z twarzami opartymi na dłońiach i w zamyśleniu wzdychały. Sara miała nawet oczy zapłakane. Nie dziw; maż jej, Ber, przez cały ronek nosił na czole swém owe dwie grube zmarszczki, w których ona odgadywała nieznaną i niepojętą dla niej cierpienie, a do niej słowa nie przemówił i siedział teraz w izbie bawialnej z głową opartą na dłoni, milcząc i szklącym wzrokiem spoglądając z kolei na dwu braci jej, Rafała i Abrama. Rafał pochylał wprawdzie twarz nad rachunkową księgą, ale widać było, że nie rachował, lecz o czémś ważnym bardzo głęboko myślał. Od chwili do chwili podnosił oczy z nad książki i spoglądał na Bera i Abrama. Stary Saul, na złotej kanapie

„Meir dziękuje prababce za wskazanie, gdzie były ukryte papiery Seniora”

Il. 22., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 681.

KŁOSY

„Czasopismo Ilustrowane Żydowskie”

N° 682.

Warszawa, 13 (25) Lipca 1878.

TOM XXVII.

Prenumerata w Warszawie:
 We wszystkich księgarniach i kantarach biem periodycznych, po cenie:
 roczna rsr. 8, półroczna rsr. 4, kwartalnie rsr. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
 Cena pojedynczego numeru kop. 20.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
 kwartalnie rsr. 3, półroczna rsr. 6, rocznie rsr. 12.

Wydawca S. LEWENTAL.
 Ekspedycja główna w Kantarce Wydawcy, przy ulicy
 Nowy-Swiat, Nr. 1238a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskiem: u M. Lelczyńskiego i Sp., w Poznaniu: kwartalnie
 talir. pp. 2 i pół, wraz z przesyłką pocztową w oparciu.
 w Cesarstwie Austriackim: u Obojrzynskiego i Schindlera we Lwowie,
 kwartalnie flor. 3 kr. 60; na prowincyi z przesyłką pocztową: flor. 4 kr. 40.
 U D. Z. Friedlaendera w Krakowie: kwartalnie flor. 3 kr. 30, na prowincyi,
 z przesyłką pocztową flor. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów

przez Elżę Orzeszkową.

TOM II.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 681.)

Przez cały wieczór potem i przez noc całą, w sporém oknie, znajdującem się pod samym już wysokim i spiczastym dachem domostwa, blyszczalo mliawe światelko świecy i widać było przesuwające się za szybami, wchodzące do izby i wychodzące z niej, ludzkie postacie. Z rana, o świcie jeszcze, bocznemi drzwiami domu wyszło na dziedziniec kilku młodych ludzi, którzy wnet rozproszyli się w różne strony miasteczka.

Po miasteczku też, od samego już niedługo wschodu słońca, obiegając poczęły wieści niewyraźne, niepewne, rozmaicie opowiadane i tłumaczone, ale zaciekawiające i wzruszające żywo wszystkie warstwy miejscowej ludności. Zajęcia powszednie zdawały się na pozór iść zwykłym trybem, a jednak, na uboższych szczególniejszych uliczkach, słychać było niestanny szmer ludzkich rozmów, który, łącząc się ze stukaniem, zgrzytaniem i szelestem rzemieślniczych narzędzi, wydawał się głuchym jakby wrzaniem, szemrzącem na dnie mrowiska. Nie wiadomo z kąd, z jakiej strony i z jakich ust wypływały i po wszystkich podwórzach, zakątkach, izbach i izdebkach rozplywały się wiadomości, domysły i przypuszczenia...

„Dziś, kiedy słońce zajdzie, a zmrok wieczorem spadnie na ziemię, zgromadzi się w Bet-ha-Kahole wielki sąd Dajonów i Kahalnych, z rabbinem Izaakim na czele, i sądzić będzie młodego Meira Ezofowicza.”

„Jak on go sądzić będzie? jaki wyrok spadnie na głowę jego? co się z nim stanie?”

„Nie; wielki sąd nie zasiądzie

RYUNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ”.



Todros błogosławi starca przybyłego doń z prośbą o garść ziemi jerozolimskiej.

już dziś w Bet-Kahole, bo kiedy słońce zajdzie i zmrok wieczoru spadnie na ziemię, zachwyci wnuk bogatego Saula przyjdzie do Bet-Midraszu, aby w obecności ludu całego upokorzyć się przed wielkim rabbinem, grzechy swe wyznać i tych, których obraził, rozgniewał lub zgorszył, o przebaczenie prosić.”

„Nie; upokarzać się przed rabbinem i grzechów swych wyznawać w pokorze przed ludem całym on nie będzie.”

„Dla czego nie będzie?”

„Ach! ach! to wielki sekret, ale o nim już wszyscy wiedzą. To taki wielki sekret, że słysząc o nim, wszystkie oczy palają ciekawością gorączkową, wszystkie piersi drżą, aby co prędzej wchłonąć go w siebie.”

„Młody Meir skarb znalazł!?”
 „Co to za skarb? Skarb to taki, który od trzystu, od pięciuset, od tysiąca może lat, nu! od tego czasu może, jak Żydzi do kraju tego przyszedli, w familii Ezofowiczów ukrywa się!”

„Skarb ten, to pisanie jakiegoś przodka ich, które on przed śmiercią swoją zrobił i dalekiemu potomstwu w dziedzictwie zostawił.”

„A co w pisaniu tém jest?”

„Nikt o tém z pewnością nie wie.”

„Wszyscy mieszkańcy ubogich uliczek o pisaniu tém słyszeli od ojców, dziadów i babek swoich, ale każdy z nich słyszał o niem inaczej. I teraz jeszcze żyli starzy ludzie tacy, którzy o pisaniu tém coś wiedzieli, ale każdy z nich wiedział co innego. Jedni mówili, że pisanie to pochodziło od mądrego i świętego Izraelity, który żył bardzo dawno temu, a przez całe życie o tém tylko myślał, jak naród swój bogatym, mądrym i szczęśliwym uczynić. Inni przeciwnie utrzymywali, że ów, dawno temu żyjący, przodek Ezofowiczów bezbożnikiem był, odszczepieńcem przez Gajów przekupionym, ażeby imię Izraela i Zakon jego z powierzchni ziemi zetrzeć.”

„Todros błogosławi starca przybyłego doń z prośbą o garść ziemi jerozolimskiej”

Il. 23., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 682.

KŁOSY

Opismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 683.

Warszawa, 20 Lipca 1878.
1 Sierpnia

TOM XXVII.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i kantorach pism przyrodnych, po cenie:
rocznie rsr. 8, półrocznie rsr. 4, kwartalnie rsr. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
(Cena pojedynczego numeru kop. 20.)
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalnie rsr. 3, półrocznie rsr. 6, rocznie rsr. 12.

Wydawca S. LEWENTAL.
Ekspedycja główna w Kantorze Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskiem: u M. Letzgera i Sp., w Poznaniu: kwartalnie
taler. fr. 2 i pół, wra. a przesyłką pocztową w opak.
W Cesarstwie Austriackim: u Odeggosowicza i Schmidtów w Lwowie:
kwartalnie dor. 3 kr. 60; na prowincyi a przesyłką pocztową, dor. 4 kr. 40.
U D. E. Prydzidowa w Krakowie: kwartalnie dor. 3 kr. 30, na prowincyi,
a przesyłką pocztową dor. 4.

MEIR EZOFOWICZ

Powieść z życia Żydów
przez Elżę Orzeszkową.

TOM II.

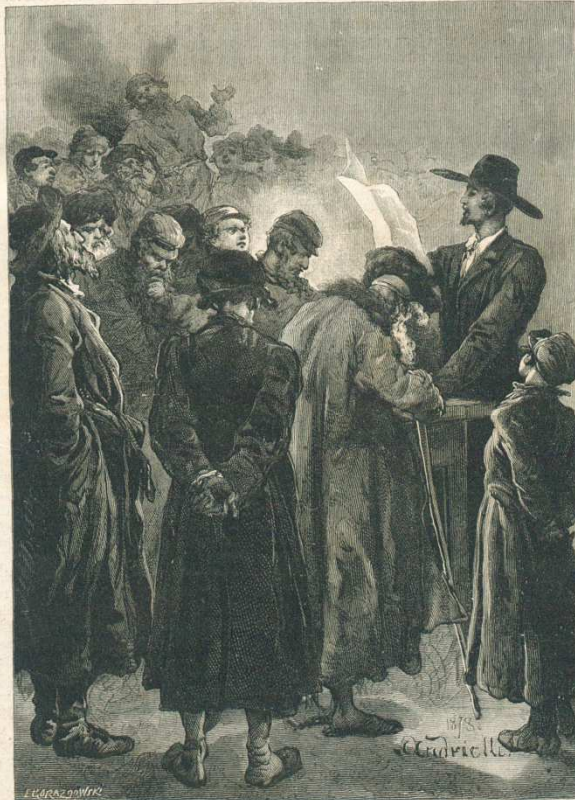
(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 682.)

Słońce zaszło i na ziemię spływał mrok wieczora. Wielkie synagogałne podwórze mrowiło się ludnością czarną, gęstą, szmerzącą. W łonie ludności tej wrzało coś i kipiało...

Wnętrze Bet-ha-Midrassu czerniało całe także masą stłoczonej ludności. Widać tam było głowy starców i płoce kędziory dzieci, długie brody czarne jak krucze pióra, jasne jak len i ogniste jak wypolerowana miedz. Głowy te poruszały się i falowały, szyje wyciągały się i podnosiły się brody, oczy pałały ciekawością i żądzą wrażeń. Wszystko to ukazywało się w pół-zmroku. Ogromna sala Bet-Midrassu oświetlona była jedną tylko lampką, zawieszoną u drzwi wchodowych i jedną łożową świeczką, palącą się w mosiężnym lichtarzu na stole z białego drzewa, za którym, tuż pod wysoką, nagą ścianą, stał drewniany stółek. Było to miejsce, z którego przemawiali zazwyczaj do ludu wszyscy, którzy kiedykolwiek przemawiać doń chcieli. W Izraelu bowiem człowiek każdy, od najdosłojniejszego i najstarszego do najniższego i najmłodszego, prawo głosu posiada, a Bet-ha-Midrass jest niestartym śladem wysoce demokratycznego ducha, który przenikał niegdyś starożytnie ustawy Izraela. Każdy, ktokolwiek tylko pochodzi z domu Izraelowego, posiada prawo wstępować w progi te, modlić się wśród nich, czytać, przemawiać, nauczać.

Ludzie, którzy nie wewnątrz budowy, ale dokoła ścian jej gromadnie stali, oglądali się często ku stojącemu naprzeciw Bet-Kaholowi. W miejscu tym posiedzeń

RYUNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ”.



Meir odczytuje wobec gminy szybowskiej pisanie Seniora.

administracyjnych i sądowych władz gminy, polyskiwać też zaczęły mdle i nieliczne światła. Nad wchodowymi drzwiami zapalono tam lampkę, a na długim stole, szarżującym niewyraźnie za dżemi szybami okien, ustawiono parę świec złotych i dymiących. Po chwili, na ganek Bet-Kaholu wstępować zaczęli ludzie, całej ludności Szybowskiej dobrze znani, a budzący wśród niej szacunek głęboki. Pojedynczo albo parami przybywali tam sędziowie gminy, siwi całkiem, lub siwiejący, poważni ojcowie rodzin licznych, zamożni kupcy lub właściciele posiadłości miejskich. Liczba ich powinna była dosięgać dwunastu, tym razem przecież jedenastu ich tylko naliczono. Dwunastym dajonem w Szybowie był Rafał Ezofowicz. Pomiędzy ludem szepiano, iż stryj obwinionego należeć do składu sądu nie mógł; niektórzy mówili, że nie chciał. Po dajonach przybywali kahalni, wśród których znajdowali się: Morejne Kalman, z rękoma w kieszeniach szejtowego chatatu i z wiekustym usmiechem miódowej błogości na ustach, i Kamionker, którego twarz żółtka i skurczyła się w dniach ostatnich, a wejrzenie posiadało twórzliwe i ostre błyski człowieka zagrożonego niebezpieczeństwem. Ostatni ze wszystkich ukazał się Izaak Todros. Wysunął się z niskich drzwiczek swej chatki i, szczerpły, zgarbiony, przemknął w cień ścian, okrażających podwórze, tak szybko i cicho, że z tłumu nikt go prawie nie dostrzegł.

W tej samej prawie chwili, w głębi Bet-ha-Midrassu, nad guchym szmerem falującego ludu rozległ się czysty i silny głos mężki:

— W imię Boga Abrahamów, Izaaków i Jakobów, słuchaj Izraelu!

Szmer ludu wzmógł się i przeszedł w gwar, nieledwie we wrzawę. Czuł w tym było niechęci trochę, a więcej jeszcze obawy, walczącej z ciekawością. To też

„Meir odczytuje wobec gminy szybowskiej Seniora”

Il. 24., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 683.

KŁOSY

Czasopismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 685.

Warszawa, 3 (15) Sierpnia 1878.

TOM XXVII.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i kioskach pism przybyłych, po cenie:
rocznie r. 8, półrocznie r. 4, kwartalnie r. 2, miesięcznie kop. 57 i pół.
Cena pojedynczego numeru kop. 20.

Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalnie r. 8, półrocznie r. 8, rocznie r. 12.

Wydawca S. LEWENTAŁ.

Ekspedycja główna w Kancelarce Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskim: u M. Laligera i Sp., w Poznaniu: kwartalnie
taler. gr. 2 i pół, wraz z przesyłką pocztową w opasku.
W Cesarstwie Austriackim: u Górnego i Słobiana w Lwowie:
kwartalnie flor. 3 kr. 60; na prowincyi z przesyłką pocztową, flor. 4 kr. 40.
U D. E. Friedlana w Krakowie: kwartalnie flor. 3 kr. 30, na prowincyi,
z przesyłką pocztową flor. 4.

MEIR EZOFOWICZ

Powieść z życia Żydów
przez Elżę Orzeszkową.

TOM II.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 684.)

Meir powiódł wzrokiem po falującej i wrzającej czarnej massie ludu; uśmiech nawiązał smutny, a nawiązał gniewny, przewinał się mu po ustach.

— Nie tego ja spodziewałem się! Spodziewałem się zupełnie czego innego! — rzekł z zacięciem i pochylał głowę. Wnet jednak podniósł ją i zawołał:

— Ja jestem posłańcem przodka mego! On wybrał mnie na czytelnika ostatnich myśli swoich! Ja woli jego posłusznym muszę być!

Odetchnął głęboko i dodał głębszej jeszcze:

— On przeklnął pytania te, które szumić miały w głowie prawnika jego i odpowiedź na nie dał! On przeklnął skrytosc dusz, które łakną prawdy i przystał im przez ręce moje pociechę i naukę. Ja kocham go tak, jak gdyby wyhodował on mnie na kolanach swoich! Ja pokłon składam wielkiej duszy jego, która zarobiła sobie na niesmiertelność i mieszka teraz w świątyni Jehowy! Ja tak myślę, jak on myślał! tego żądam, czego on żądał! ja taki sam, jak on! ja syn duszy jego! — Głos jego dźwięczny i donośny drżał westchnieniami i dziwniejszemi nad nie zachwyconemi uśmiechami jakimiś; w oczach płomiennych i głębokich stały wielkie łzy, a usta mu drżały i czoło bladło coraz bardziej, i ręce mimowoli jakby wznosiły się w górę.

— W pisaniu przodka mego, — wołał, — napisano, że my stoimy na miejscu, kiedy wszystkie narody naprzód idą ku poznaniu i szczęśliwości! że głowy nasze napelnione są takim mnóstwem

RYUNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ”.



Meir ścigany przez tłuszcę podżeganą przez melameda.

małych rzeczy, iż wielkie pomścić się już w nich nie mogą! że nauka ta, która nazywa się Kabałą, a którą wy za świętą macie, jest nauką przeklętą, bo topią się w niej rozumy synów Izraelskich i odprowadza ich ona od prawdziwego poznania... Napisano tam...

Tu głos mówiącego zmieszal się tak bardzo z krzykiem, śmiechami i jękami ludzi, że pojedyncze tylko wyrazy dochodzić mogły uszu tych, którzy słuchać jeszcze chcieli. Nie przestawał jednak mówić; owszem, mówił prędko, coraz prędkiej, z piersią dyszącą, z oczyma, które to przymrużały się, to otwierały szeroko. Zdawałoby się, że, widząc bezskuteczność wysiłku swych, pragnął przynajmniej spełnić jak najdłużej to, co za posłaństwo swe uważał; że, zawiązany w oczekiwaniach swych, zachował jeszcze jedną jakąś iskry nadziei...

— Biada! biada! — wołali ludzie różnemi głosy, — odszczepienstwo i zgorzenie nawiedziły dom Izraelowy! Usta dzieci plują bluźnierstwami na rzeczy święte!

— Słuchajcie! słuchajcie! — wołał Meir, — daleko jeszcze do końca słów przodka mego...

— Zamknijmy mu usta i odpedźmy go od miejsca, z którego przemawiają do ludu mędry Izraelowi!

— Słuchajcie! W pisanii tym napisano, ażeby Izrael przestał spodziewać się Messyasa z ciała i ze krwi...

— Biada! biada! odbierać on chce sercu Izraelowemu pociechę i nadzieję jego!

— Albowiem nie przyjdzie on na świat pod postacią człowieka, ale spłynie, jako Czas, niosący ludom wszystkim poznanie, nasycenie, miłość i pokój...

— Meir! Meir! co ty robisz? ty gubisz siebie! patrz na lud! uciekaj! — rozległy się w pobliżu mówiącego stłumione szepty.

Ber stał tuż przy jego boku; Eliezer, Ariel, Chaim i kilku innych otoczyli go ścisłym kotłem;

„Meir ścigany przez tłuszcę podżeganą przez melameda”

II. 25., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 685.

LISTY Z WYSTAWY PARYŻKIÉJ.

XVI.

Akwarya. — Pawilon Szacha Perskiego. — Pawilon Tunetański, Marokański i Siamski.

Paryż, 11 Sierpnia, 1878.

Przyjawszy raz na zawsze tę anti-geometryczną drogę do obeznania się z wystawą, porzucimy nadzieję rozpoczęty przegląd obcych narodów w pałacu wystawy i zwiędzimy niektóre z pawilonów i gmachów trokaderskiego pałacu. Zaczniemy nie od pawilonu, ale od akwaryum wody rzecznej.

O akwaryum tém mówiono cudo, długo przed otwarciem wystawy jeszcze. Miało to być jedno z tych dzieł, które stanowią jaskrawą datę w sztuce naśladowniczej. Natura miała być pochwycona na uczynku i upoetyzowana ręką człowieka; miało ono wprowadzić nas bezpośrednio w świat starego Neptuna, ciągle jeszcze tajemniczy, i stanowczo zapoznać nas z młodziymi mieszkańcami wód. Ponieważ znany jest gust, z jakim Francuzi wywiązują się z tych zadań, gdzie artysta i inżynier jednocześnie działać mogą, spodziewaliśmy się istotnie czegoś nadzwyczajnego. Pod ostatnim względem nie zawiedliśmy się istotnie. Akwaryum słodkiej wody jest urządzone ze smakiem i mile oko na niem spoczywa. Leży ono po lewej stronie trokaderskiego parku, w podziemi, do którego się schodzi po kilku nastu szczeblach. W grocie kamiennym zarysowano liczne chodniki i uliczki, krzyżujące się jedne z drugimi w umiejętny sposób, tak, że rozmiary akwaryum zdają się być podwojone. W tém, na pół ciemnym, chłodnym ustroju, za szerokiemi kryształowemi tafłami, wśród przejrzystej źródlanej wody, umieszczono wszystkich mieszkańców wód słodkich. Istotnie przysnąć należy, że budowniczy akwaryum dobrze z zadania swego się wywiązał i że summa dwóch kroć stu tysięcy franków nie została zmarnotrawiona. Zawód widza i żal zaczynają się dopiero od chwili, gdy się zbliża do tych szklanych opony i rybot przypatrywać się zaczyna. Patrzy się, patrzy i mało się widzi — nie prawie! Zkąd to pochodzi? Zkąd naprzód, że woda Sekwany jest tak mętna i że taki osad zostawia na szybach, iż widzieć dobrze przez nie nie można; niedobrze polerowane szkła także do tego mają się przyczynić. Leż

oprócz wody Sekwany jest, w innych oddziałach, woda kryształowej czystości, poezernięta zkąd inąd, a i tam czasem tylko, po długim oczekiwaniu, dojrzyć się uda rybę jakąś, widocznie znajdującą się w anormalnym stanie, płynącą leniwo i gubiącą się za chwilę w mętnej oddali. Cel naukowy chybiony tedy został najzupełniej.

Zadaniem akwaryum na wystawie miało być zapoznanie publiczności z życiem wodnego świata; mieliśmy się mu przypatrywać i śledzić rozwój i cha-

W czasie trwania Wystawy, ciągle zapelnianie świeżemi przybyszami wytrzebić może rzeczne zapasy, i nie na wiele zda się ten zachód, gdyż, jak powiedzieliśmy wyżej, mało widać przez szyby. Nie można schwytać na uczynku życia rzeczno, i nie wiele zrobiono pod tym względem do podtrzymania złudzenia. Ani traw i sitowii, ani tych niezliczonych wodnych zarośli, wśród których ryby żyją przyzyczajone; ani tych drobnych istot podrzędne-go organicznego ustroju, do ich istnienia niezbędnych. Nie więc dziwnego, że ryby mrą, że mrą jak muchy. Węgorze tylko i piskorze, przywykłe do błotnistych gruntów, dobrze się trzymają; widać energią, z jaką idą na łowy, i zaciętość, z jaką ciskają się o szybę graniczną, chcąc ją przebiec. Węgorze, jak wiadomo, rzucają się na drobne rybki, które drą na kawałki, nie pochłaniając ich całkowicie; ztąd pochodzi, że woda butwieje i gnaje, mieszczo w sobie te niepochlone resztki, i że zmieniać ją trzeba ciągle. Leż drapieżność węgorzy jest niczem w porównaniu do szczupaka i foreli (*la truite*). Jest w akwaryum albo był w przeszłym tygodniu wspaniały, ogromny szczupak. Ciekawy był widok, jak regularnie dwa razy na dzień, ten straszny krokodyl wód słodkich w zębatą swą paszce, istny arsenał, pochłaniał rybek, kielbików i innych małych stworzonek dziesiątki. Po uczucie, zasypia i trawi spokojnie. Najbardziej się, przestaje być straszny dla swych wodnych sąsiadów. Gorszą oden jest zatem ruchliwa, błyskotliwa forela, którą ichtyologowie do ziemskiej porównują pantery. Można ją zobaczyć, jak się zaczaja za skałą i z jaką drapieżnością ciska się na wodny drobiazg, jak go drze w kawałki i polyka; jak, nawet już nie głodna, niszczy nie przestaje i wyrwa skrzące małym rybkom; jak je seiga, gryzie i rani.

Spostrzeżenia to ciekawe, niestety jednak ograniczone bardzo; ci wszyscy, którzy spodziewali się z Wystawy-obejdnąć odnieść wielkie doświadczenia co do sztucznego zapładniania rzek i stawów, równie jak ichtyologowie, którzy chcieli wyczerpującej monografii o niektórych rybach napisać, muszą, albo zadania swego zaniechać, albo zastąpić niewystarczającą spostrzeżenia nigdy nie spoczywającą wyobraźnią.

Akwaryum wody morskiej, to znów zupełnie co innego. Umieszczono je na lewym brzegu Sekwany, w sąsiedztwie wystawy rolniczej. Nie spodziewajcie się tutaj ani grot malowniczych, ani tajemniczych

RYSUNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ”.



Meir powierza pisanie Seniora Gołdzie do przechowania.

„Meir powierza pisanie Seniora Gołdzie do przechowania”

Il. 26., An: M. E. Andrioli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 686, s. 120.



Bysunki Andriollego do powieści „Meir Ezofowicz”. Todros rzuca kłątę na Meira.

„Todros rzuca kłątę na Meira”

Il. 27., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do *Meira Ezofowicza* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 688, s. 165.

KŁOSY

Opismo Ilustrowane Tygodnikowe

N° 689

Warszawa, 31 Sierpnia 1878.
12 Września

TOM XXVII.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i kantorach pism przyrodniczych, po cenie:
rocznie rsr. 4, półrocznie rsr. 4, kwartałnie rsr. 3, miesięcznie kop. 67 i pól.
Cena pojedynczego numeru kop. 30.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartałnie rsr. 5, półrocznie rsr. 6, rocznie rsr. 12.

Wydawca S. LEWENTAL.
Ekspedycja główna w Kancelarze Wydawcy, przy ulicy
Nowy-Swiat, Nr. 1258a (nowy 39).

W W. Ks. Poznańskiem: u M. Litkeberga i Sp., w Poznaniu: kwartałnie
talar. pr. 2 i pół, wraz z przesyłką pocztową w opasce.
w Cesarstwie Austro-węgierskim u Odryżymowa i Schindla we Lwowie:
kwartałnie for. 3 kr. 60; na prowincyi: z przesyłką pocztową, for. 4 kr. 40.
U D. K. Friedla w Krakowie: kwartałnie for. 5 kr. 30, na prowincyi:
z przesyłką pocztową for. 4.

MEIR EZOFOWICZ.

Powieść z życia Żydów
przez Elżę Orzeszkową.
TOM II.

(Dokończenie. — Patrz Nr. 688.)

Melamed trząsał się cały, jak w febrze. Gwałtownym ruchem zwrócił się ku zgromadzeniu i wielkim głosem, spiesznymi wyrazami, nawoływał je począł do obrony znieważonego mistrza, a ukarania zachwalow. Lecz im dłużej i zawzięciej przemawiał, tem większe i widoczniejsze ogarniało go zdumienie. Nikt nie poruszał się. Bogacze i dostojnicy gminy siedzieli na ławach swych z czołami w dłońiach i spuszczonei oczyma, w pochłaniającej zadumie pogrążeni, a lud ubogi stał nieruchomy jak mur i jak grób milczał. Tu i ówdzie widać było ludzi kręto a szybko przeslizgujących się srod tłumu i usiłujących w nim zniknąć. O czém dumali ci, dla czego milczeli tamci, a umykali i kryli się inni, — któż odgadnie? a raczej któż przeliczy wszystkie wewnętrzne drgania i chwiania się tłumu — żywiołu tego, do którego zastosować można, w zmienionej nieco formie, słowa poety: „Falo, niwierna falo, a jednak tak wierna!”

Zrozumiał nakoniec melamed, że wołania jego próżnemi były. Umilkł, lecz w zdumieniu najwyższem oczy rozziwiał, bo dla czego nie słuchano go? — zrozumieć nie mógł. Ale przez zmaconą myśl Todrosa przemknął promień światłości, a w nim ujrzał on przelotny obraz strasznej dla siebie prawdy. Szepnęło mu coś do ucha, że w młodych piersiach tych, które z zachwaloscia dlan niepojętą stanęły przeciw niemu, przebudziły się i krzyknęły wszystkie uspięne żądze i opory, których człowiek przez niego wyklęty przedstawicielem był i ohań! Więc nie on jeden

RYUNKI ANDRIOLLEGO DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



(5088)

Wyklęty.

takim był w Izraelu, ale istniało wielu, wielu podobnych mu, a tylko tamten śmielszym był od tych, do walki pochopniejszym, bardziej porywczym i dumnym! I słyszał on jeszcze głos jakiś szepejący mu do ucha, że nad młodei głowami temi, których zachwalstwo wprawiało go w odrętwienie — przeleciały i otarły się skrzydła anioła wieku — wieku — który, jak mu zdawało, zdawało bardzo i mglisto wiadomem było, — buntem i burzą tchnął, a obalał wszystko, cokolwiek stawało usłowało pomiędzy ludźmi a Najwyższą Prawdą! I słyszał on jeszcze szept jakiś, mówiący mu do ucha: że lud milczał i nie ujmował się za nim i nie druzgotał tych, którzy przeciw niemu powstali, bo anioł wieku razem z burzą i walką roznosił nad światem litosć i przebaczenie, a klątwy i nienawisć zmiałał skrzydłem swem ognistym i zarazem miękkim...

Wszystko to niewyraźnie, chaotycznie, mglisto, bardzo słyszał i widział Todros, ale dosyć było tego, aby serce, pełne kamiennej wiary i niezmierniej pychy, zdębtwało mu w piersi.

„Bat-Kol!” — pomyślał. Szepety własnej myśli, spletanęj i przerażonej, wziął za szepejący mu do ucha głos nadprzyrodzony, głos tajemniczy i od samego Boga przysłany, który niegdyś, w uroczystych i krytycznych momentach życia, słysząc się dawał starożytnym kapłanom i prawodawcom Izraela.

„Bat-Kol!” — powtórzył drżącemi wargami, i zbladła twarz powolnym ruchem zwracać począł we wszystkie strony.

Sala synagogi była już nawpół pustą. Lud odpływał, odpływał z wolna, a milczał wciąż, tak, jakby ogarnęła go bezdena i nieprzewyciężona zaduma, jakby milczeniem swoim dawał znak smutku ogromnego i wahania się ducha, który na żadną stronę przechylić się nie chciał, lub nie mógł...

„Wyklęty”

Il. 28., An: M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, il. do Meira Ezofowicza E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1878, nr 689.

INNI ILUSTRATORZY ORZESZKOWEJ

1. *Mirtala* Miłosza Kotarbińskiego i Henryka Siemiradzkiego

Mirtala była pierwszą drukowaną powieścią Elizy Orzeszkowej, której fabułę pisarka osnuła na tle starożytnego Rzymu. Jeszcze w 1883 r. uzgodniła znakomitą cenę za opublikowanie powieści na 700 rubli⁸⁸, optymistycznie jednak licząc na 1000, które autorce „jeden tylko Lewental” mógł i zechciał zapłacić⁸⁹. Edytor zaproponował więcej – kosztowne ilustrowanie powieści przez Miłosza Kotarbińskiego, najnowocześniejszą techniką fototypu wykonaną w Wiedniu w pracowni słynnego Angerera. Czy grafiki odtworzyły wygląd starożytności rzymskiej? Czy artysta pokazał tło kulturowe, konflikty psychologiczne, polityczne, narodowe, a może problemy ważne dla polskiego czytelnika? Dlaczego odmówił realizacji cyklu ilustracyjnego znany malarz akademizmu, Henryk Siemiradzki? Poszukiwanie odpowiedzi na postawione pytania odsłania kulisy współpracy pisarki z plastykami oraz problemy z edycją powieści.

Czas akcji *Mirtali* obejmuje panowanie Wespazjana (69-79 r. n.e.), pierwszego cesarza z dynastii Flawiuszów. W utworze pisarka zakreśliła konflikt pomiędzy zwolennikami utworzenia republiki, a dążącymi do jednowładztwa cesarzami. Centrum opozycji znajdowało się w domu ówczesnego pretora Rzymu, Helwidiusza Priska i jego żony Fanii, która pochodziła z senatorskiego rodu. Republikańskie dążenia wspierali stoicy (filozof Muzoniusz). Filozofia motywuje heroizm bohaterów historycznych i ich postawę etyczną (abolicyjny stosunek wobec niewolnictwa, dystans do bogacenia się, dążenie do prawdy w życiu publicznym). Orzeszkowa odwołała się do *costume* historycznego, aby pokazać przede wszystkim analogię do współczesności; aktualność problematyki despotyzmu, władzy absolutnej, walki o wolność podbitych narodów. Równie ważnym były zagadnienia estetyczne - piękno antycznego świata. Pisarkę interesowały pozycja i poglądy arystokratek, dlatego w cyklu historycznym poruszała temat postaw społeczno-politycznych wpływowych Rzymianek.

Wielokulturowym tygłem w *Mirtali* jest Zatybrze - dzielnica biedaków; przestrzeń konfliktów na tle ekonomicznym, kulturowym i religijnym. Mieszkańcy utrzymują się

⁸⁸ List E. Orzeszkowej do J. Karłowicza; Lz, III, s. 55.

⁸⁹ Lz, III, s. 49.

z rzemiosła, m. in. z tkactwa i haftu. Tytułowa Mirtala mieszka w gminie żydowskiej na Zatybrzu. Bohaterka to utalentowana artystka ludowa, hafciarka. Żydówka ze względu na swój talent często bywa w domu Fanii i Helwidiusza. Wkraczając w przestrzeń willi pretora od razu spostrzega różnice w odnoszeniu się do służby i niewolników, zadziwiającą skromność w wystroju wnętrza willi, tak znaczącego dostojnika Rzymu. Mirtalę wychował mędrzec – Menochim. Dziewczynę zainteresowała sztuka grecko-rzymska. Przeżywa fascynację malarstwem Artemidora, z którym zaczynała spędzać coraz więcej czasu. I tu pisarka wprowadziła konflikt wewnętrzny bohaterki, bo dziewczyna jest już narzeczoną Jonatana, bohaterskiego obrońcy Jerozolimy (z 70 roku n. e.), który nie może pogodzić się z klęską Izraela. Dlatego bohater podczas igrzysk rzymskich publicznie obraża żydówkę – Berenikę, kochankę syna cezara – Tytusa. Dla niezłomnego, zapalczywego bojownika, pokazywanie się publicznie wystrojonej żydowskiej kobiety u boku następcy tronu było nie tylko oburzającym wykroczeniem obyczajowym, ale przede wszystkim zdradą narodu. Powieść kończy się zamieszkami uciemnionej ludności żydowskiej na Zatybrzu i brutalną interwencją setników rzymskich.

„powieść do ilustracji bym wysłał” (geneza)

Edycję powieści opóźniły wydarzenia w kraju i pogarszająca się po roku 1883 sytuacja pisma. Eliza Orzeszkowa bardzo emocjonalnie zareagowała na pogrom Żydów, który miał miejsce w Boże Narodzenie (25-27 XII) 1881 roku, pisząc 27 I 1882 r. artykuł: *O Żydach i kwestii żydowskiej* a rok później *Mirtalę*. Autorka *Meira Ezołowicza* przekonała również Marię Konopnicką do napisania *Mendla Gdańskiego* (1890 r.). Wprawdzie rok 1883 (napisania utworu) był czasem finansowej prosperity „Kłósów”, rekordowa - pięcioletnia liczba prenumeratorów⁹⁰ umożliwiały wydawcy czasopisma złożenie pisarce propozycji ilustrowania powieści, ale Lewental postanowił zwlekać z publikacją *Mirtali*. Wydawca proponował autorce: „Na razie przeto, jeśli Szanowna Pani zgodzi się na odłożenie druku do chwili stosownej, np. do końca roku przyszłego, wtedy co do honorarium z p. [Leopoldem] Méyetem się porozumiem i powieść do i l u s t r a c j i bym wysłał [Pawłowi] Merwartowi lub Kotarbińskiemu Miłoszowi⁹¹” [uzup., podkr. MIJ]⁹². Orzeszkowej od razu pomysł

⁹⁰ Por. *Idem*, s. 39 - 40.

⁹¹ Mił o s z K o t a r b i ń s k i - ur. 25 I 1854 r. w Czemiernikach na Lubelszczyźnie, w rodzinie ziemiańskiej, zm. (?) X 1944 r. w Grodzisku Mazowieckim - malarz, ilustrator, pedagog, kompozytor, śpiewak w chórze „Lutnia”, poeta, krytyk artystyczny, niezrównany gawędziarz. Ze względu na swą erudycję oraz

wydawcy „Kłosów” spodobał się i zaproponowała plastykowi pomoc w zakresie materiałów źródłowych (których zgromadziła wcale bogatą kolekcję) oraz wiedzy na temat „klasycznego życia i świata”⁹³.

Zilustrowanie powieści okazało się zadaniem niełatwym. Tematyka historyczna była źle przyjmowana przez krytykę. Zarzucano jej brak politycznego zaangażowania. Dla plastyka „archeologiczne” **rekonstruowanie starożytności** było pracochłonne i z góry skazywało **źmudną** ilustratorską **pracę** na co najmniej przemilczenie. Orzeszkowa w liście do Lewentala zwracała uwagę także na przeszkody natury antysemitycznej, bo analogia prześladowań ludności żydowskiej po roku 70. n.e. i czasów współczesnych była - zdaniem pisarki - zbyt czytelna⁹⁴. Z informacji zwrotnej wydawcy „Kłosów” można wywnioskować, że artystów odstraszała przede wszystkim **mała znajomość antyku** (zwłaszcza **judajizmu** w Rzymie pierwszych wieków n.e.) oraz konieczność zastosowania nieco **niepopularnego** wówczas **akademizmu**⁹⁵.

W tych okolicznościach Franciszek Salezy (Salomon) Lewental, zasłużony dla kultury polskiej warszawski Żyd, z wielkim zakłopotaniem odroczył wydanie *Mirtali* z 1883 na rok

wysmakowane znanstwo sztuki często powoływany do władz stowarzyszeń (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie) oraz jako sędzia różnych wystaw i konkursów - np. członek Komitetu budowy pomnika A. Mickiewicza (1897 r.) oraz konkursu na projekt pomnika F. Chopina w Warszawie (1908). Ożenił się z Ewą Koskowską, pianistką. Synowie: Tadeusz Kotarbiński - wybitny polski filozof, Mieczysław - malarz, grafik, pedagog rozstrzelany na Pawiaku w 1943 r., Janusz - malarz i literat; Kazimierz zginął w 1920 r. pod Lwowem w walce z bolszewikami. Studiował w klasie Wojciecha Gersona oraz z sukcesami w petersburskiej Carskiej Akademii Sztuk Pięknych (1875-1882). Po pobycie w Rzymie od 1883 r. był nauczycielem rysunku i malarstwa w szkołach warszawskich, profesorem w Miejskiej Szkole Rysunkowej w Warszawie. W Był kierownikiem artystycznym „Tygodnika Ilustrowanego” (1881-1891), także wykonywał ilustracje dla „Kłosów”. Założył prywatną szkołę malarską dla kobiet (1892 r.). Od 1905 r. był profesorem Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a od 1923 roku dyrektorem tej uczelni. Wg jego projektu (1896 r.) wykonano nagrobek Stanisława Nahorskiego, drugiego męża Orzeszkowej. Zob. J. W i e r c i ń s k a, uzup. A. M e l b e c h o w s k a – L u t y, *Kotarbiński Miłosz*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych działających w Polsce zmarłych przed 1966r. Malarze, rzeźbiarze, graficy*. Red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, IV, Wrocław 1986, s. 175-177. Lz, IX, s. 201, 302, 366, 392-393.

⁹² Rkps. 374, AEO IBL PAN: List F. S. L e w e n t a l a do E. Orzeszkowej z 5 X 1883 r.

⁹³ Lz, I, s. 128-129.

⁹⁴ Lz., t. I, s. 123.

⁹⁵ Lz, I, s. 132. Por. M. P o p r z ę c k a, *Akademizm*, dz. cyt., s. 48.

1885/86⁹⁶. W roku 1886 nastąpił kryzys ekonomiczny, a wraz z nim zaczął się schyłek pisma. Lewental z goryczą napisał w ostatnim 51. numerze czasopisma w 1890 r., że dla (3 000) czytelników (którzy zrezygnowali z prenumeraty) i konkurencji nie był najważniejszy język polski, tylko to „KTO pracuje”⁹⁷. O rozterkach wydawcy na pewno nie wiedziała pisarka, gdy w grudniu 1885 r. ukazał się pierwszy fragment powieści.

Siemiradzki

Autorka nie poddawała się i zaproponowała wydawcy współpracę z Henrykiem Siemiradzkim⁹⁸:

Otóż uważałabym za prawdziwe *coup d'état*, gdyby „Kłosa” dały tę powieść z kilku, **z trzema choćby ilustracjami Henryka Siemiradzkiego**. Wiem, że on się takimi robotami nie trudni, ale wieści niosą, że jest **patriotą** i człowiekiem **literacko wykształconym**; może by więc zechciał dla literatury polskiej coś wyjątkowego uczynić. A wiem z pewnością, że sprawiłoby to u publiczności efekt

⁹⁶ Lewental obawiał się, że po warszawskim pogromie Izraelitów, wydanie powieści ściągnie na czasopismo antysemickie ataki (Por. Lz, III, s.52.; Lz, I, s. 125 i 331). Po tłumaczeniu *Antychrysta* Ernesta Renana autorka *Meira Ezofowicza* była krytykowana przez środowiska radykalno-katolickie (Por. E. Orzeszkowa, *Ernest Renan*, „Ateneum” 1886 t. 2, z. 1-3. Zob. Rkps.: 137; 231; 232; 249; 596, AEO IBL PAN), a twórczość podejmująca problem asymilacji Żydów stała się tematem kabaretowych kpín oraz inspiracją antysemickich pastiszów (Zob. Lz, I, s. 123. Por. E. Janowski, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 248).

⁹⁷ Cyt. za.: K. Kozłowski, *Ile głosów - tyle prawd*, Warszawa 1983, s. 40.

⁹⁸ Henryk Hektor Siemiradzki ur. 24 X 1843 r. w Nowogrodzie, zm. 23 VIII 1902 r. w Strzałkowie (dwukrotnie odbył się pogrzeb artysty – raz pochowany na Powązkach, rok później 26 IX 1903 r. Na Skałce pod Wawelem), polski malarz, przedstawiciel akademizmu, profesor CASP w Petersburgu, patriota; demonstracyjnie deklarujący swą polskość. Po uzyskaniu stopnia doktora nauk przyrodniczych (tytuł dysertacji - *O instynkcie owadów*) w r. 1864, wbrew woli ojca, porzuca karierę profesorską na korzyść sztuki. W latach 1864-1871 studiował na Carskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, zdobywa nagrodę za nagrodą. Umiejętności malarskie kształcił u akademika petersburskiego Dymitra Bezpercznego, ucznia wielkiego Karola Briułłowa - zakochanego w architekturze i krajobrazie włoskim. Mieszkał w Rzymie (od 1874 r.) i wraz z żoną Marią prowadził polski dom, często odwiedzany przez rodaków, wybitnych przedstawicieli świata sztuki, literatury, dostojników kościelnych. Zaprojektował monumentalny obraz *Pochodnie Nerona* (1876), za który otrzymał wieniec laurowy studentów ASP w Rzymie i order Corona d'Italia. Dochód z wystawy przeznaczył na budowę Pallazzo delle Esposizioni (pałacu wystaw) przy via Nazione w Rzymie. Obraz natomiast, w patriotycznym geście malarz ofiarował w 1879 r. Krakowowi (podczas jubileuszu 50-lecia pracy literackiej J. I. Kraszewskiego, z którym się przyjaźnił). Fakt ten zapoczątkowało istnienie Muzeum Narodowego w Sukiennicach. Był autorem dwu kurtyń - obrazów dla teatrów w Krakowie i Lwowie. Zob. J. Dudyk, *Henryk Siemiradzki. Życie i twórczość*, Wrocław 1984.

ogromny, bo Siemiradzki czczony jest, na prowincjach szczególnie, niemal bałwochwalczo i wyżej od Matejki⁹⁹ [pogr. MIJ].

Pomysł znakomity, bo chyba nikt nie oddałby lepiej atmosfery antyku, jak malarz, który od 1872 roku, aż do śmierci, związany był z Wiecznym Miastem i zasłynął monumentalnymi pejzażami Włoch oraz scenami z życia starożytnych Greków i Rzymian. Malarstwo akademickie pisarka znała z krajowej i zagranicznej prasy ilustrowanej oraz książek (np. *Świeczniki chrześcijaństwa - Pochodnie Nerona* - Siemiradzkiego reprodukował Jakob von Falke w *Hellas und Rom*¹⁰⁰). Osobiście monumentalne płótna akademików podziwiała pisarka dopiero w kwietniu 1890 roku w krakowskim Muzeum Narodowym¹⁰¹.

Niezwłocznie napisała do Siemiradzkiego, który nie mając dokładnego adresu Orzeszkowej w Grodnie, zwrócił się z prośbą do Lewentala o pomoc. W liście, datowanym: Rzym, 11 IX 1884 r. objaśnia autorce *Mirtali* zaistniałe trudności, przeprasząc za zwłokę w odpowiedzi:

Nie zwlekałbym ani chwili z odpowiedzią na Jej pismo gdyby nie obawa czy list mój **opatrzone na kopercie jedynie miastem**, w którym Pani przebywa – **bez stosownego adresu** – dojdzie do Jej rąk. Wątpliwość taka, w obce tyle znanego imienia, mogła by się wydać śmieszna, gdyby nie wyjątkowe warunki w których się znajdujemy: nic by dziwnego w tym nie było gdyby urząd pocztowy grodzieński właśnie dlatego że **imię Szanownej Pani tak wielką cieszy się wśród ziomek przychylnością** uznał za właściwe to **ignorować** [...] chciałbym dać wyraz gorącej sympatii wiecznego uwielbienia dla Jej talentu¹⁰².

W dalszej części listu malarz, interpretując plastyczność scen w *Meirze Ezołowiczu*, wyraża uznanie dla umiejętności, jakie posiada pisarka w zakresie odbioru sztuki:

(...) zdaje się, że nam **artystom, lepiej od ogółu potrafim zdać sobie sprawę ze wszystkich subtelności piękna ukrytego zwykle dla mas**; trzeba być zawsze wtajemniczonym w prawa sztuki aby należycie plody twórczości innych ocenić¹⁰³ [pogr. MIJ].

⁹⁹ Lz, I, s. 133.

¹⁰⁰ J. von Falke, *Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des klassischen Altertums*, Stuttgart 1878, s. 206–207.

¹⁰¹ List E. Orzeszkowej do N. E. Iwanowskiego; Lz, IX, s. 79.

¹⁰² Rkps. 800, AEO IBL PAN: Korespondencja niepublikowana w całości: H. Siemiradzkiego do E. Orzeszkowej, z dn. 14 XI 1884 r.

¹⁰³ Tamże.

Nie były to tylko słowa kurtuazyjnej grzeczności, ale doświadczenie niezrozumienia artysty przez współczesnych. Tematyka antyczna i starochrześcijańska były wówczas nie tyle niepopularna, co źle przyjmowana przez krytykę, gdyż sztukę traktowano jako służbę narodową. Doświadczyła tej niechęci Orzeszkowa po wydaniu *Turii* (1882), co nie zniechęciło pisarki do kilkunastoletnich „studiów” klasycznych i napisania cyklu utworów o tej tematyce (w latach 1882-1891).

W patriotycznym domu Siemiradzkich wieczorami czytało się powieści polskie, byli także „wielkimi zwolennikami Orzeszkowej”¹⁰⁴, mimo to malarz nie chciał podjąć się pracy nad *Mirtalą*. Z przykrością tłumaczył się, „że brak czasu i wprawy ilustratorskiej [...] zmusza [...] do zaniechania powziętego pierwotnie zamiaru dorobienia ilustracji do nowej powieści”¹⁰⁵. W tym samym liście dodaje:

Z niecierpliwością będę wyglądał ukazania się tego utworu w „Kłosach”.

Niedoszły do skutku projekt ilustrowania go – miał dla mnie tę dobrą stronę iż podał mi sposobność **listownego zrobienia znajomości z Szanowną Panią**. Ufam iż los nadarzy mi pożądaną sposobność poznania Jej osobiście i wyrażenia mi głębokiej czci jaką Szanownej Pani jest przyjęty¹⁰⁶ [pogr. MIJ].

Fakty biograficzne potwierdzają szczerą odpowiedź Siemiradzkiego. Zarówno ze względów artystycznych jak i osobistych lata 1883 - 1884 to gorący okres w życiu artysty: przygotowanie monumentalnego płótna na styczniową wystawę, urodziny trzeciego syna, Leonka, który „bardzo mało [...] dawał spać w nocy” oraz przeprowadzka i urządzenie nowego domu na via Gaeta w Rzymie¹⁰⁷. Z zachowanej korespondencji Siemiradzkiego wiadomo także, że z tych samych przyczyn odmówił Władysławowi Bełzie w 1881 r. ilustrowania antologii poezji¹⁰⁸.

Jubiluszowa „Mirtala” Siemiradzkiego (1891)

Tym bardziej może zdumiewać prezent Siemiradzkiego dla Orzeszkowej z okazji pięćdziesiątych urodzin pisarki. Pomimo trudności warsztatowych, o których pisał w jedynym zachowanym liście z roku 1884 r.- że „wykończony rysunek do drzeworytu

¹⁰⁴ Cyt. za.: J. D u ż y k, *Henryk Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 379.

¹⁰⁵ List H. S i e m i r a d z k i e g o do Orzeszkowej z dn. 14 XI 1884. Zob. Lz, I, s. 332.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Por. J. D u ż y k, *op. cit.*, s. 379-382.

¹⁰⁸ Cyt. z listu S i e m i r a d z k i e g o do W. Bełzy podaję za: J. D u ż y k, *op. cit.*, s. 362.

więcej może czasu by [...] zabrał niż spory obrazek”¹⁰⁹ - to w okolicznościowym 19. numerze „Świata” z 1 X 1891 r. ukazał się niebieski rysunek Henryka Siemiradzkiego zatytułowany „Mirtala” (il. 1., S). Tytułowa postać, aluzyjnie, przypomina postać z 1886 roku, jaka powstała w wyobraźni Miłosza Kotarbińskiego, pierwszego ilustratora powieści. Czyżby Henryk Siemiradzki jako malarz akademizmu, miał świadomość specyfiki ilustratorstwa, pisał Orzeszkowej, że „ten rodzaj pracy zupełnie” był mu obcy i „wymagał specjalnej wprawy”¹¹⁰. Malarz rozumiał fascynację Orzeszkowej starożytnością - w cytowanym liście, konstatawał, że artyści porozumiewają się subtelnościami piękna ukrytymi w prawach sztuki. Siemiradzki przedstawił *Mirtalę* w konwencji bliskiej angielskiemu klasycyzującemu estetyzmowi (kojarzonym nie do końca słusznie z doktrynalnym akademizmem). Jest to pojedyncza figura stojąca w kontrapoście. Kobieta w greckiej tunice. Draperia haftowanej chusty stanowi alegoryczny a t r y b u t bohaterki powieści. Malarz w ten sposób odsyła widza do mitologii greckiej. Mirtala – Arachne, niczym boginka rzymskiego Zatybrza utożsamia ideał sztuki, której celem było rozkoszowanie się pięknem, pięknem formy.

Ten rodzaj kompozycji postaci nieodparcie kojarzy się zarówno z konwencją rzeźbiarską antyku, jak i figuralnymi przedstawieniami kobiet na obrazach Alberta Moore`a (1841-93). Angielski malarz przedstawiał wariacje motywów figuralnych oraz wschodnich tkanin, podkreślając jedną z podstawowych funkcji sztuki – *delectare*. Gdyby odwołać się do XIX-wiecznego kontekstu *signifé* estetycznego, to „Mirtalę” (1891) Henryka Siemiradzkiego można by porównać z olejnym płótnem Moore`a zatytułowanym „Shuttlecock”¹¹¹ (1868-70) - alegorią gry sportowej (il. 1., Mo).

Takie personifikacje, inspirowane antykiem, były bardzo popularne w drugiej połowie XIX w. ale też nastroczały problemów z ich jednoznacznym odczytywaniem (metoda alegoryzowania)¹¹². Nietrudno dostrzec w obu pracach ten sam kontrapost, tunikę, ozdoby, układ dłoni, a t r y b u t (Mirtala trzyma chustę – symbol sztuki hafciarskiej). Ilustracja Siemiradzkiego zawiera element też stylizacji - ilustracja mogłaby zdobić książkę antyczną, gdyż w I w n.e. (w tym samym czasie, gdy rozgrywa się akcja powieści) personifikacje były ulubionym motywem w sztuce rzymskiej. W wiekach następnych takie antyczne alegorie miesięcy interpretowano symbolicznie i religijnie¹¹³.

¹⁰⁹ Lz, I, s. 332.

¹¹⁰ Rkps. 800, AEO IBL PAN: korespondencja H. S i e m i r a d z k i, *op. cit.*

¹¹¹ „Shuttlecock” - z ang. wolant; gra.

¹¹² Por. M. P o p r z ę c k a, *op. cit.*, s. 103 -111.

¹¹³ Por. M. N o w i c k a, *Antyczna książka ilustrowana*, Wrocław 1979, s. 100-102.

Obok funkcji „retoryki” obrazu, którym jest wzbudzanie zachwytu (*delectare*) u widza, można w „Mirtali” zauważyć dwie inne - *docere* i *movere*. Bohaterka powieści Orzeszkowej jest równie utalentowaną artystką, co postacią heroicznie - tragiczną. Wymowny jest gest Myrtali, bo tak z gr. od *mýrtos* - mirt właściwie brzmi imię dziewczyny¹¹⁴, która swym haftowanym pasem zasłania obrońcę Jerozolimy, narzeczonego Jonatana (**symbol powstańca**¹¹⁵), przed szpiegującymi go dla nagrody Syryjczykami. Mirtala staje przed wyborem ontologicznym. Musi określić swoje miejsce w świecie, musi wybierać między wielokulturowym plebejskim Zatybrzem a rzymskim Awetynem, między własną żydowską tożsamością a nieuświadomioną fascynacją obcą kulturą¹¹⁶, którą symbolizuje malarz, Grek - Artemidor.

Mirtala, nie mogąc żyć w świecie piękna i wzniosłości, porównując ten stan do śmierci duchowej słowami: „Niech zlituje się nade mną Przedwieczny! Kiedy tam jestem, umieram, że tu być nie mogę (M,235)”, znajduje sens w poświęceniu się dla idei. Chce zostać aresztowana wraz z narzeczoną, którego mściwość ją przeraża. Odrzuca możliwość ochrony zagwarantowaną przez pretora Rzymu, Helwidiusza. Paradoksalnie, Mirtala zginie z ręki okrutnego oblubieńca Jonatana, który woli ją zamordować niż miałaby należeć do tego, który uosabiał wrogi Rzym (Artemidora). „O dziwna genealogio szafów z nieszczęść i zbrodni z krzywd ludzkich! Miecz bohatera sprawiedliwości utonął w piersi niewinnej bezbronnej dziewczyny (M,261)” – czytamy w komentarzu odautorskim, w zakończeniu powieści.

Czy zatem „Mirtala” Siemiradzkiego jest **alegorią Talentu Hafciarskiego**, sztuki zdobniczej, a może **alegorycznym** przedstawieniem, uosobionego **tragizmu jednostki w historii, artysty w ogóle**, który ginie z ręki tych, dla których się poświęcił? Zapewne jest jednym i drugim w wieloznacznym wymiarze sztuki.

Cykl ilustracji

Od pomysłu Lewentala zilustrowania powieści w październiku 1883 r. do rozpoczęcia pracy przez Milosza Kotarbińskiego nad *Mirtalą* minęły dwa lata.

¹¹⁴ Orzeszkowa zmieniła greckie imię bohaterki, sugerując się opinią Karłowicza. Por. List E. Orzeszkowej z dn. 29 II 1883 r. W: Lz, III, s. 44 i Rkps. 371, AEO IBL PAN - Korespondencja J. K a r ł o w i c z a do E. Orzeszkowej z dn. 25. V 1883r.

¹¹⁵ Na tę metaforę zwróciła uwagę - B. O b s u l e w i c z - N i e w i ń s k a, *Rzymscy bohaterowie Elizy Orzeszkowej*, Lublin 2004, s. 267.

¹¹⁶ Por. A. D r o g o s z e w s k i, *Eliza Orzeszkowa 1841-1910*, Warszawa 1933, s. 83-87.

Pod koniec 1885 roku ostatecznie wydawca zlecił pracę nad ilustracją powieści. Zachował się jedyny list z 9 I 1886 r. Kotarbińskiego do autorki, w którym ilustrator podaje indeks grafik i objaśnia proces technologiczny:

Dzisiaj więc, po powrocie, pospieszam z odpowiedzią na pytanie, które Szanowna Panią interesują.

Rysunków do *Mirtali* będzie piętnaście, rysowanych pierwotnie na papierze a następnie po przeniesieniu fotograficznemu wytrawionych chemicznie w zakładzie Angerera w Wiedniu. W ten sposób otrzymanem zostaje *fac simile*¹¹⁷ **z oryginału**, bez uciekania się do którejkolwiek ze sztuk reprodukcyjnych używających z konieczności całej ręki i rylca. Motywy przeze mnie wybrane są następujące:

1. Menochim i żona Cestiusza; 2. Menochim i Silas; 3. Mirtala (pojedyncza figura); 4. Artemidor malujący freski fryzu; 5. Zebranie w domu Helwiusza; 6. Artemidor odprowadzający Mirtalę; 7. Powrót Jonatana; 8. Mirtala zasłania szalem Menochima; 9. Berenika (pojedyncza figura); 10. Pomiędzy łomami muru podczas święta ludowego; 11. Zebranie żydów na poddaszu; 12. Rozmowa Helwiusza z Domicyanem. Który obecnie wykańczam¹¹⁸ [pogr. moje MIJ].

Brak w zaproponowanym projekcie trzech scen finałowych, o których Kotarbiński napisał w dalszej części listu, że nie zostały przez niego jeszcze wybrane.

Grafiki rzeczywiście wykonano całkiem **nowatorską** techniką **fotochemigrafii**¹¹⁹ (**cynkotypię kreskową** zastosowano po raz pierwszy zaledwie w 1882 r.).

Rysunki wówczas wysyłano do zakładu fotochemicznego braci Carla, Alexandra, Ludwika i Victora Angererów w Wiedniu, do pracowni drukarsko – reprodukcyjnej „C. Angerer & A. Göschl” (1870 – 83), potem do „Angerer von L. & V. Angerer”, co niestety dodatkowo opóźniało druk. Faksymile cynkotypii kreskowej nie oddawały jednak w pełni wszystkich subtelności pierwotnego rysunku.

Jak każda nowość tak i chemiczny sposób reprodukowania obrazów miał swych krytyków. W opinii Beaty Obsulewicz-Niewińskiej należała do nich także i Eliza Orzeszkowa. Badaczka twierdzi, że Méyet musiał bronić grafiki Kotarbińskiego, objaśniając pisarce, że **rysunki były dużo lepsze** niż te opublikowane w „Kłosach”. Niezupełnie zadowolona autorka *Mirtali* -

¹¹⁷ Faksymile (z łac. *fac simile* - „czyń podobnie”) - technika dokładnego odtworzenia m.in. fotograficznego; tu: klisza rysunku. Zob. *Słownik wyrazów obcych*. Red. nauk. J. Tokarski, Warszawa 1980, s. 208.

¹¹⁸ Rkps. 800, AEO IBL PAN: List M. K o t a r b i ń s k i e g o do E. Orzeszkowej 9 I 1886r.

¹¹⁹ Fototypia (fotochemigrafia) – światłodruk, technika druku płaskiego otrzymywana po odbiciu rysunku ze szklanej płyty, pokrytej warstwą światłoczułej emulsji, na której kopiowano negatywowy obraz oryginału. Zob. M. D o b r a c z y ń s k i, T. G o d l e w s k i, F. T r z a s k a, *Od rękopisu do książki*, Warszawa 1958, s. 121-143.

w opinii badaczki - po opublikowaniu ilustracji miała, poza kilkoma grzecznościami pod adresem plastyka, unikać artysty, zarzucając temu sposobowi powielania zbytnią „szarość” w porównaniu z drzeworytem¹²⁰. Niestety ta opinia nie została poparta żadnymi materiałami źródłowymi, na podstawie których można by ją potwierdzić. Pisarka przyjaźniła się z Kotarbińskimi, a kilka lat później zwróciła się do artysty z prośbą o zaprojektowanie nagrobka męża, Nahorskiego.

Jednak zważywszy na to, że Kotarbiński w przesłanej pisarce propozycji motywów ilustracyjnych popełnił istotny błąd merytoryczny, zniekształcając nazwisko Helwidiusza Priscusa („Helwysz”), który w utworach „rzymskich” Orzeszkowej, obok innych bohaterów – republikanów i stoików¹²¹, zajmuje ważne interpretacyjnie miejsce, można mniemać o współpracy, że rozpoczęła się niefortunnie...

Kłopoty *Mirtali*

Pisarka na pewno jeszcze nie zapomniała znakomitej współpracy z Michałem Elwiro Andriollim i tym razem zapewne miała nadzieję na powtórzenie sukcesu. Ilustracje do *Meira Ezofowicza* w „Kłosach” były sukcesem edytorskim i artystycznym. Natomiast już sama nieregularność pojawiania się ilustracji do *Mirtali* wskazuje na zaistniałe trudności, które musiały bardzo irytować autorkę.

Pierwszy fragment powieści ukazał się 24 XII 1885 r. wprowadzie na stronie tytułowej, ale przypadkowo z portretem zmarłego Artura Bartelsa.

¹²⁰ Por. B. O b s u l e w i c z, *Orzeszkowa ilustrowana. O Mirtali*. W zbiorze: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*. Red. B. Bobrowska, S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2004, s. 41.

¹²¹ Ewa Juzoń stwierdza, że: „W powieści *Mirtala* kondycja bohaterów ukazana zostaje w perspektywie stoickiej”. Zob. E. J u z o ń, *Antyk*, [hasło w:] *Słownik literatury XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1994, s. 36. Także z zachowanych rękopisów i listów autorki *Mirtali* wynika, że poglądy wielu filozofów – moralistów (Stoicy: Helwidiusz Priscus, Muzoniusz Rufus, Epiklet, Seneka szczególnie jego *credo* z *Listów moralnych: homo sacra res homini*, Marek Aureliusz oraz Cynceron) stały się światopoglądowym *credo* pisarki a ulubieni myśliciele stanowią ideowy kanon pozytywnych bohaterów 21 utworów inspirowanych antykiem. Por. m.in.: Rkps. 242; AEO IBL PAN; Rkps. 243, AEO IBL PAN; Rkps.254, AEO IBL PAN. Listy E. Orzeszkowej: do Gebethnera Wolffa z dn. 10 IX 1877; Lz, I, s. 90 oraz Lz, III, s. 51; Korespondencja E. Orzeszkowej do Jana Karłowicza z dn. 29 II 1883 r. oraz B. O b s u l e w i c z – N i e w i ń s k a, *Rzymscy bohaterowie...*, *op. cit.*, s. 113-168.

Drugi odcinek powieści zawierał dwie ilustracje - do numeru poprzedniego i bieżącą. Następne dwie grafiki wprawdzie ukazały się planowo, ale w drukarni pomyłono rysunek Kotarbińskiego (s. 57) z charakterystycznym rysunkiem pejzażowym („Schadzka”, s. 37) autorstwa Feliksa Brzozowskiego¹²², malarza specjalizującego się w krajobrazowych motywach leśnych polskiej przyrody. Tylko wyjątkowo niewtajemniczony drukarz mógł nie zorientować się, że rysunek, niepasujący swym romantycznym charakterem do całości cyklu ilustracji Kotarbińskiego, nie ma nic wspólnego z tym na sąsiedniej – 36. stronie.

Najpiękniejszą fototypię cyklu - przedstawiającą **dom Rzymianki Fanii i pretora - Helwidiusza** (ulubiony motyw tematyczny Orzeszkowej) umieszczono na końcu 1077. numeru wydania „Kłósów” i oczywiście bez powiązania jej z tekstem *Mirtali*. Pod koniec współpracy widać nieznaczną poprawę. Przerwy stają się krótsze – ukazują się co dwa, trzy tygodnie. Za to numer 1076. z tekstem *Mirtali* na stronie tytułowej opublikowano z „białą plamą” pośrodku, w sam raz na ilustrację **kluczowego politycznego konfliktu powieści** – starcia poglądów republikanina - stoika z okrutnym synem cezara, czyli Helwidiusza z Domicjanem. Za swą pryncypialność poglądów, nieugiętą postawę wobec cezara historyczny Helwidiusz został skazany na śmierć. Wreszcie, ostatnie trzy grafiki, w kolejnych wydaniach „Kłósów”, wieńczą dzieło. Szkoda, że tylko trzy fototypie powielono łącznie z tekstem powieści, co jest istotą ilustracji.

Utrudnienia wydawnicze zapewne odzwierciedlają zamieszanie, jakie wywoływała konieczność wysyłania rysunków do wiedeńskiej pracowni fotograficznej Angerera. Jakikolwiek opóźnienie powodowało **ilustratorską katastrofę**. Właśnie dlatego *Mirtala* jest jedynym utworem Elizy Orzeszkowej opublikowanym w tak **chaotycznej oprawie**. Opóźnienia nie wynikały z opieszalej pracy Kotarbińskiego, który w styczniu donosił autorce, że kończy pracę, uskarżając się wprawdzie na liczne kłopoty technologiczne:

Rysunki te do **prześlicznej powieści** Szanownej Pani wykonywa z całą przyjemnością, żałując, że wymagania wydawcy, życzącego sobie wcielić te same rysunki do książkowego wydania *Mirtali* określił format rysunków zbyt mały, wskutek czego **reprodukcje będą dwa razy mniejsze od oryginalnych moich rysunków**.

¹²² Feliks B r z o z o w s k i, (1836 -1892 w Warszawie), malarz. Jako zdolny student Szkoły Sztuk Pięknych pod. kier. Christiana Breslauera nagradzany w l.: 1854, 1856, 1858, pobierał stypendium w roku 1857. Malował prawie wyłącznie pejzaż polski, motywy tatrzańskie i zamków polskich, wykonał kilkanaście supraport w salach pałacowych. Ilustrował dla „Tygodnika Ilustrowanego”, „Kłósów”, „Biesiady Literackiej”. Wystawiał w krakowskim TPSP, Salonie Krywulta, warszawskim Salonie Artystycznym. Zob. A. M e l b e c h o w s k a – L u t y *Brzozowski Feliks* [hasło]. W: *Słownik artystów polskich*, t. 1, dz. cyt., s. 264.

Prócz tego, z góry muszę Szanowną Panią przeprosić za stosunkowo do mego życzenia zbyt małą dokładność w odtwarzaniu rzymskiej atmosfery – lecz powodem tego jest rozpaczliwy brak w Warszawie materiałów źródłowych¹²³ [wyróżnienie – MIJ].

Dla osoby niewtajemniczonej w proces technologiczny fotochemigrafii za pomocą kliszy kreskowej tłumaczenie artysty może wydać się błahe, a nawet śmieszne. Tymczasem pomniejszanie oryginałów było bardzo skomplikowanym procesem. Rysunki przeznaczone do zmniejszenia musiały być opracowane pod względem odpowiedniej grubości - rysunek piórkiem a linie, kreski, punkty nie mogły leżeć zbyt blisko siebie, ponieważ łatwo się zlewały i zanikały¹²⁴.

Wybór **nowatorskiej techniki poligraficznej** był ciekawą i śmiałą propozycją. Do dziś drogi, kredowy, ungerowski specjalny papier (biały lub popielaty, gruby, ziarnisty, prążkowany¹²⁵) po ponad 120 latach, nadal zachował swą świeżość i wypukłą fakturę druku. Postęp technologiczny był procesem nieuchronnym - w latach następnych cynkografia siatkowa wyparła drzeworyt i stała się popularną technologią poligraficzną stosowaną w ilustratorstwie i fotografii.

Wydanie książkowe z cynkotypiami kreskowymi rzeczywiście ukazało się w tym samym, 1886 roku wraz z ilustracjami Miłosza Kotarbińskiego.

Niemniej, wszystkie wymienione zdarzenia musiały denerwować autorkę, która wykonała żmudną „archeologiczną” pracę, przywiązując tak wielką wagę do erudycji i antycznych szczegółów oraz do aktualności idei historycznej opozycji republikanów w starożytnym Rzymie.

Kilkakrotnie wspominała Lewentalowi o swej potrzebie porozumienia z artystą „co do niektórych szczegółów klasycznego życia i świata” (wówczas, gdy będzie już wiadomo, który z plastyków wykona cykl)¹²⁶.

To, że opóźnienia wynikały zapewne z konieczności przesyłania rysunków do pracowni fotograficznej w Wiedniu można zrozumieć, ale czym wytłumaczyć decyzję wydawcy o publikowaniu prawie wszystkich grafik osobno, a nie wraz z tekstem *Mirtali*?

Szkoda, gdyż w takim przypadku utrudnia się czytelnikowi odbiór dzieła, a ilustracja traci swą funkcję - nie „wyświetla”¹²⁷ i nie ozdabia powieści, nie służy jej „tłumaczeniu

¹²³ Rkps. 800, AEO IBL PAN: Korespondencja K o t a r b i ń s k i e g o do Orzeszkowej, *op. cit.*

¹²⁴ Por. J. W e r n e r, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972, s. 49.

¹²⁵ G. S o c h a, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988, s. 93.

¹²⁶ LZ, I, s. 128-129.

za pośrednictwem ołówka”¹²⁸, wręcz utrudnia czytelnikowi odbiór i obniża ostateczny efekt artystyczny zarówno prac Miłosza Kotarbińskiego, jak samej powieści.

***Mirtala* w interpretacji Kotarbińskiego**

Zdaniem Janiny Wiercińskiej, dla Miłosza Kotarbińskiego jako ilustratora „Kłosów” i „Tygodnika Ilustrowanego” (1874-1899) „Jednym z ważniejszych [...] osiągnięć na tym polu są ilustracje do powieści *Mirtala* Elizy Orzeszkowej¹²⁹”. Z kolei Beata K. Obsulewicz recenzuje cykl krytycznie:

Jego postaci są zbyt statyczne i anonimowe, koloryt lokalny – śladowy szczegóły architektoniczne i kostiumowe – zredukowane (któż by poznał na ich podstawie, że rzecz dzieje się w Wiecznym Mieście, u stóp Łuku Tytusa?). Żydów poznajemy po turbanach, Rzymian – po ich braku. O tym, że Berenika jest Bereniką dowiadujemy się dzięki podpisowi dołączonemu do grafiki, jej uroda rozmija się z pochwałami autorów starożytnych i Orzeszkowej.

W odmierzaniu proporcji między *costume* a *decorum* chybiła giętkość ołówka lub zawiniła pusta warszawska rekwizytornia. Powstały ilustracje, które mogły się jedynie kojarzyć Orzeszkowej z bladym cieniem tych, których tyle widzieć musiała w opasłych tomach Falkego (*Hellas und Rom*), Friedländera (*Sittengeschichte Roms*) czy umiłowanego Duruya (*Historie des Romains*)¹³⁰.

Ostatecznie ilustrator zaproponował wydawcy i pisarce nowatorską technikę poligraficzną, wybrał motywy interpretacyjne, gdyż zgodnie z kształceniem akademickim artysta nie miał być „rzemieślnikiem artystycznej doskonałości wykonującym kunsztowne przedmioty¹³¹”, lecz reprezentantem wolnego zawodu, poszukującym Prawdy i Piękna.

Kotarbiński ukończył w 1882 r. tę samą Carską Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu co Wojciech Gerson (uk. 1855), Andriolli (1858), Siemiradzki (1871).

Maria Poprzęcka tak scharakteryzowała kształcenie akademickie Imperium:

System nauczania był wszędzie ten sam – paryski, a zatem podobny do tego, jaki wykształcił się już w szesnastowiecznych Włoszech. Wszędzie, nawet w najmniejszej uczelni **urządzano konkursy z nagrodami na zadawane, zawsze antyczne, tematy**. (...) Akademia w Petersburgu **łączyła funkcje wyższej uczelni, szkoły zawodowej i akademii sztuki**. W ramach polityki okcydentalnej dawała nie tylko

¹²⁷ Cyt. za: J. W i e r c i ń s k a, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 34.

¹²⁸ Cyt. za: Korespondencja E. O r z e s z k o w e j do S. L e w e n t a l a. W: Lz, I, s. 132.

¹²⁹ Cyt. za: J. W i e r c i ń s k a, *Kotarbiński Miłosz* [hasło w:] *Słownik artystów...*, *op. cit.*, s. 175.

¹³⁰ B. K. O b s u l e w i c z, *Orzeszkowa ilustrowana. O Mirtali*, dz. cyt., s. 41-42.

¹³¹ M. P o p r z ę c k a, *op. cit.*, s. 18.

wykształcenie artystyczne, ale i ogólny „europejski szlif”. Umundurowanych elewów uczono obok przedmiotów zawodowych matematyki, geografii, historii, mitologii i języków obcych. Kontrola państwowa była jeszcze ściślejsza niż w Paryżu¹³² [pogr. - MIJ].

Poważnym naruszeniem autonomii wizji artysty była decyzja wydawcy o opublikowaniu grafik **bez autorskich propozycji tytułów Kotarbińskiego**. Inskrypcje pod cynkotypiami to w większości **parafrazy cytatów z powieści** - odsyłające czytelnika do poprzednich numerów lub stron czasopisma: 1., „Stanęła przed nim i uchylając z twarzy gazową zasłonę, mówiła z cicha” (M,13)¹³³; 2., „Bodajbyś zgorzał w ognistym objęciu Molocha” (M,24); 3., „Mirtala”.; 4., „Część szlaku była już wykonana” (M,44); 5., „I wesoło dom Helwidysza opuściła” (M, 64); 6., „Gdyś wyszła z domu Fanio [sic! - Fanii], poszedłem za tobą” (M,74); 7., „I na klęczki runąwszy, długo twarz swą ukrywał w sukni Menochima” (M,79); 8., „Jonatan, plecami ku drzwiom zwrócony, nie widział nic” (M,117); 9., „Berenika”.; 10., „Przez psie mordy wasze szczeka dusza niewdzięczna” (M,188); 11., „Poco Jonatan uczynił to, co gminę całą na niebezpieczeństwo narażało” (M,207); 12., „Stali naprzeciw siebie dwaj ludzie: pretor Rzymu i syn Cesarza” (M,221); 13., „Nakoniec, zobaczyłem cię, Arachne moja!” (M,232); 14., „Na jednym szczególniej rynków, toczyły się najzaciętsze napady i walki” (M, 249); 15., „Światła niebieskie! Czy tam nad wami niema nikogo, kto-by litość uczuł nad biedną ludzkością?” (M,262). Intencją wydawcy była zapewne pomoc czytelnikowi w tym, aby zupełnie nie zagubił się w meandrach publikacji ilustrowanej *Mirtali*.

Przyglądając się grafikom nietrudno dostrzec efekty kształcenia akademickiego. Widoczne są plastyczne cytaty z dzieł antycznych mistrzów oraz ślady lektur popularnych XIX-wiecznych publikacji ikonograficznych. Formalizm rysunku nie pozbawia ich jednak treści. Kotarbiński skoncentrował się na najważniejszych motywach: konflikty społeczne, religijne, polityczne, wzajemne przenikanie kultur, fascynacji i obcości oraz tragizmie postawy głównej bohaterki.

Już pierwsza cynkotypia (1., Ko¹³⁴) wprowadza widza w tematykę kultur – żydowskiej i starożytnego Rzymu. Bogata żona Cestiusza znudzona przepychem i rozkoszami dotychczasowego życia szuka w gaju Egerii „doskonałości i cnoty” (M,13). Z jednej strony kompozycji plastycznej jest misternie zdobiona brama, do której klucz mają Żydzi,

¹³² *Idem*, s. 32.

¹³³ E. O r z e s z k o w a, *Pisma zebrane* pod. red. J. K z y ż a n o w s k i e g o, t. XIX, *Mirtala*, Warszawa 1950. Wszystkie cytaty z tego wydania.

¹³⁴ Stosuję skróty: Ko – Miłosz Kotarbiński, cyfra - oznacza kolejną ilustrację z cyklu.

a z drugiej typowy rzymski bruk¹³⁵. Z jednej strony nieufny Menochim – mędrzec i poeta, z drugiej przedstawicielka bogatego patrycjatu, ośmieszająca wpływowego męża - Cestiusza swymi fascynacjami religijnymi. Flawia to prozelitka, której wykwintny strój i ozdoby¹³⁶ są typowe dla bogatej Rzymianki - zdradzają powierzchowność duchowych poszukiwań. Charakterystyczny wzór na szacie kobiety, bramie i murze to częsty motyw na rzymskich mozaikach¹³⁷.

Rzymska opozycja

Żona Helwidiusza Priskusa jest przeciwieństwem znudzonej życiem Flawii. Fania pochodziła z senatorskiego rodu, wzorowa matka Helwidiusz mł. i żona polityka, kształcona przez filozofa - Muzoniusza, wraz z mężem miała stoicki światopogląd, interesowały ją bieżące sprawy np. przenikanie sztuki Wschodu do kultury rzymskiej. Willę pretora Rzymu i Fanii (5.;12., Ko) mógł rysownik najprawdopodobniej odtworzyć na podstawie dostępnej wówczas ikonografii (także polecanej przez Orzeszkową)¹³⁸. Zachował wierność opisom zawartym w powieści - perystyl zdobi tylną ścianę, po obu stronach marmurowe kolumny, mozaikowe posadzki, ozdobne stoły i krzesła, naczynia, zieleń ogrodu dopełnia wystroju wnętrza (M,53-54). W wytwornej sukni, willę pretora opuszcza rozwiązała kuzynka Fanii – Kaja Marcja. Właśnie wzbudziła niepokój u domowników plotkami z dworu cezara, jakoby Helwidiusz, wydając niepomysłny dla Domicjana (młodszego syna cezara Wespazjana) wyrok sądowy, miał popaść w niełaskę i grozi mu niebezpieczeństwo. Rozweseloną kobietę, zaniepokojonym wzrokiem, obserwują w żałobnych szatach Aria – matka pretora i filozof¹³⁹ - Muzoniusz.

Z kolei w scenie konfrontacji politycznych poglądów republikanina - Helwidiusza z Domicjanem (12., Ko) powagę sytuacji podkreślają odświętne togi dostojników rzymskich i miejsce – pałac cezara, Wespazjana¹⁴⁰.

¹³⁵ Wygląd domu - *Haus und Husrath, Ville und Karten*. W: J von F a l k e, *Hellas und Rom*. Stuttgart 1879, s. 234 - 235.

¹³⁶ Por. Toalety kobiet. Wygląd domu. W: J. von F a l k e, *op. cit.*, s. 243-244, 247-249.

¹³⁷ J. von F a l k e..., *op. cit.*, s. 233.

¹³⁸ Informacje o Helwidiuszu i Fanii oraz wnętrzu domu rzymskiego. W: V. D u r u y, *Geschichte des Römischen Kaiserreichs*, Lipszig 1885, s. 122 - 123, 146, 147. Zob. Atrium, Tablinum. W: J. F a l k e, *op. cit.*, s. 220.

¹³⁹ Obraz z filozofem - *Hausphilosoph*. W: J. F a l k e, *op. cit.*, s. 263.

¹⁴⁰ Tamże, s. 241, 242, 244.

Sztuka grecka jako język ezopowy

Podobnie, w atmosferę starożytności wprowadza ilustracja ukazująca Artemidora malującego fresk (4., Ko). Gzyms, freski, ornamenty na murze i krzesła, tunika męska, sandały, togi mężczyzn przyglądających się pracy artysty musiały pobudzać wyobraźnię ówczesnego czytelnika. Fragment fresku to motyw grecki (labirynt) nie rzymski, a zatem symbolizujący uwięzienie, sytuację bez wyjścia **podstępem anektowanej** na prowincję rzymską, **Grecji**.

Janina Wiercińska w *Sztuce i książce* napisała, że ilustracje w czasopiśmie XIX-wiecznym dziś budzą ciekawość odkrywanej tajemnicy, dawniej natomiast „pełniły rolę podręcznej, szeroko dostępnej galerii sztuk pięknych i one zapoznawały publiczność z bieżącym ruchem artystycznym, propagowały prądy i style, ustalały i wpajały prądy mody” i zaznajamiały z nowymi technikami druku¹⁴¹. Truizmem będzie przypomnienie faktu, że jedynie elitarny i zamożny odbiorca mógł pozwolić sobie na podróż do Włoch, albo sprowadzenie z Niemiec, Francji fachowych książek z historii sztuki antyku.

Konflikty narodowe w *Mirtali*

Obok Helwidiusza i Fanii postacią historyczną jest także żydówka Berenika. Budziła zgorszenie wśród swojej społeczności, żyjąc u boku Rzymianina - Tytusa.

Portret kobiety (il. 9., Ko) nawiązuje do znanej tradycji malarskiej - krytyki władców (F. Goya „Rodzina Karola IV”). Do przesady wyeksponowane są klejnoty, dary od kochanka – Tytusa - „jakich „żadna Rzymianka nie miała” (M,64). Bogactwo szat i ozdób wskazują na uprzywilejowane miejsce jakie zajmowała Berenika. Jednak jej nieufny wyraz twarzy zdradza niepewność zdobytej pozycji społecznej. Jest obca w pałacu cezara i zmuszona do słuchania złorzeczeń Jonatana rzucanych z trybuny cyrku: „Przeklętą bądź, Bereniko, hańbo narodu swego! zdrajczynie sprawy słusznej! trucicielko dusz cór judejskich!...” (M,177).

Mirtala

Równie ozdobnie, ale jakże odmiennie artysta przedstawił pojedynczą figurę Mirtali. Wszystko w tej uroczej dziewczynie jest autentyczne i pełne szlachetnej prostoty,

¹⁴¹ J. W i e r c i ń s k a, *op. cit.*, s. 12-13.

Własnoręcznie wykonane hafty po królewsku ją zdobią, dopełniając duchowego portretu ludowej artystki.

Tylko smutek na wpół uśmiechniętej twarzy zdradza wewnętrzny konflikt między respektowaniem surowych nakazów religii i patriarchalnej tradycji żydowskiej, a światem obcej cywilizacji - póżbogów, za których uważała rzymskich artystów i filozofów. Nie jest to ślepa fascynacja obcą kulturą (jak u Flawii), ale pytanie o prawo jednostki do stanowienia o swym miejscu w kulturze i społeczeństwie.

Niemal mistyczną fascynację Mirtali sztuką uosabia Artemidor¹⁴² - młody malarz, uczeń stoika Muzoniusza, dandys i uwodziciel.

Wzajemne zainteresowania artystów porównane zostały w powieści do relacji, jakie panowały wśród uczniów w szkole Platona. Dla Mirtali jest to przyjemność, którą daje odkrywanie tajemnic zakazanej kultury - poznawania rozumowego i zmysłowego. Artemidor nie ceni ani polityki zbrojnej, ani sztuki żydowskiej zakazującej odtwarzania postaci ludzi i zwierząt, za to filozoficznie a zarazem zmysłowo, jak artysta, zgłębia portret duchowy wyjątkowej kobiety.

Kotarbiński przedstawił te skomplikowane relacje posługując się konwencją romantyczną ukazującą miłość jako porozumienie dusz (il. 6., Ko a zwłaszcza il. 13.).

Rzym i narody podbite

Artysta udramatyzował scenki przedstawiające **konflikty społeczne i polityczne**. Te ostatnie oddają dwie udane grafiki: dom Helwidiusza i Fanii oraz wystąpienie pretora Rzymu, stoika i republikanina, przeciwko polityce Flawiuszów.

W niełatwej sytuacji znaleźli się Żydzi po wystąpieniu Judei przeciw Rzymowi (wojna żydowska zakończona w 70 r. n.e.). Część powstańców, których w powieści symbolizuje Jonatan, ukrywała się przed ścigającymi ich żołnierzami. W ubogim Zatybrzu co chwila wybuchały konflikty Żydów z Syryjczykami (il. 14., Ko), ci ostatni chętnie dla nagrody współpracowali z setnikami. Rysownik wyeksponował postać Syryjczyka Silasa (il. 2., Ko) grożącego Menochimowi. W tle widać zarysy trójkątnego frontonu rzymskiego portyku - symbolizujący sytuację Żydów po zburzeniu Jerozolimy.

Lęk Żydów przed prześladowaniem obrazują trzy grafiki. W pierwszej (il. 8., Ko), Mirtala zasłania szalem, przybyłego z wojny Jonatana przed śledzącym go Silasem. Druga (il. 11.) - to spotkanie starszyny gminy żydowskiej zaniepokojonej groźbą represji ze strony

¹⁴² Artemidor był zięciem filozofa Muzoniusza. Zob. P l i n i u s z, *Listy*. Cyt. za: B. O b s u l e w i c z, *op. cit.* s. 131.

Rzymian, które miał ściągnąć Jonatan. Bezpośrednią przyczyną pogromu (grafika trzecia - il. 14., Ko) było właśnie wystąpienie Jonatana w cyrku i publiczne znieważenie pary cesarskiej, Bereniki i Tytusa. Ilustracje **głównie przedstawiają fabułę**, zupełnie **brak elementów judaistycznych**. Czy wprowadzają czytelnika w świat antyczny? Lepiej wypadły grafiki obrazujące starożytność rzymską. Kulturę materialną starożytnego Rzymu pokazują ilustracje - il. 5., Ko (wnętrze wili bogatej Rzymianki); il. 12., Ko (w pałacu cezara), kilka grafik kreuje rzeczywistość antyczną za pomocą **detalu** np. rzymski bruk, elementy architektury w tle, południowy pejzaż (il. 1. i 2., Ko) charakterystyczny strój i uzbrojenie rzymskich setników (il. 10., Ko), polichromie, tuniki, sandały (il. 4., Ko).

Scenkę dramatyczną z setnikami - symbol wojskowej potęgi Rzymu - Miłosz Kotarbiński zilustrował pod względem plastycznym jak grupę rzeźbiarską: niczym na postumencie pomnika stał Pedanus i „Szeroko rozmachując potężnymi ramionami wskazywał [...] na rusztowanie z łupami przyniesionymi z Judei” (M,190). Setnik opowiadał o niemal mistycznym heroizmie obrońców Jerozolimy pod przywództwem Jana z Giszali, którzy złamali opór doborowego legionu – Fulminaty, dowodzonym przez Tytusa. Poniżej Kotarbiński umieścił wsłuchanego w wojenne opowieści współuczestnika wydarzeń - Pudensa. Jeszcze niżej ludzi z plebsu, różnie reagujących na manifestację siły armii rzymskiej. Wystawione w tle grafiki na Forum Romanum łupy utwierdzają żołnierzy w wierze, że nieśmiertelność daje sława.

Podobnie, alegorycznie i rzeźbiarsko, zilustrował rysownik ostatnią, bardzo operową scenę. **Stoik Muzoniusz**, na wzniesieniu, wzywa bóstwa Rozumu. Poniżej klęczy „u stóp filozofii” (M,262) Artemidor - „od niej wzywając ukojenia i mocy” (M,262) po śmierci Mirtali. Połamane poręcze schodów i cień za Muzoniuszem wskazują na interwencję *deus ex machina*. W powieści, zakończenie jest jak z antycznego teatru, gdy w tragedii następuje interwencja bóstwa lub z Biblii, gdy ludzka bezbożność zostaje ukarana gniewem Boga. Zachwycił się tą sceną Jan Karłowicz, pisząc do Orzeszkowej, że: „Niektóre sceny godne są pędzla Siemiradzkiego. Nie wiem, czy on czytuje, ale gdyby znał *Mirtalę*, powinien by się nią natchnąć; ostatnia scena jakżeby pysznym była wątkiem dla twórcy *Pochodni Nerona*”¹⁴³. Odmiennego zdania był Aureli Drogoszewski zarzucając, że rażenie piorunem to „sztuczny środek podkreślający grozę ostatecznego akordu”¹⁴⁴.

¹⁴³Rkps. 371, AEO IBL PAN: List J. Karłowicza do E. Orzeszkowej z dn. 12 IV 1887 r.

¹⁴⁴ Rkps. 903, AEO IBL PAN: Korespondencja A. Drogoszewskiego do E. Orzeszkowej z dn. 7 IV 1903 r.

Stoicyzm był osobistą i artystyczną propozycją Elizy Orzeszkowej jako nauki starszej od chrześcijaństwa, wolnej od mistycyzmu, drogi samodoskonalenia i heroicznego znoszenia przeciwności.

Czy Miłoszowi Kotarbińskiemu udało się w pełni oddać ideę utworu? Plastyk zilustrował fabułę. Poza tytułową Mirtalą i brodatym Menochimem trudno odróżnić pozytywnych bohaterów - opozycjonistów przeciwstawiająca się tyranii cezara (republikanin - Helwidiusz, jego żona - Fania, stoik - Muzoniusz). Niektóre elementy świata antycznego udało się pokazać trafnie, kopiując detale z XIX-wiecznych rycin akademików. Nie została przedstawiona kultura materialna judaizmu. Miłosz Kotarbiński nie chcąc zapewne popełnić błędu lub anachronizmu zupełnie zrezygnował z charakterystycznych elementów dla judaizmu jak np.: Tora, świecznik żydowski, tkaniny, stroje rabinów. Niezależnie od subiektywnych ocen - czy powstały ilustracje nowatorskie i ciekawe, czy ubogie w *costume* - pozostaje zgodzić się z opinią Janiny Wiercińskiej, że stare cynkografie kryją w sobie wiele tajemnic:

Niezależnie zresztą od treści i tematów, znaleźć w nich można prawdziwą niezgłębioną kopalnię pomysłów, stylów i technik. Głęboka czerń farby drukarskiej, skontrastowana z bielą papieru i kolumnami tekstu, jest kombinacją środków natury estetycznej, faktura drzeworytnicza odzywa się nieraz wtórnym echem w pracach zafascynowanych nią grafików naszych czasów. Karty dawnych pism obrazkowych przegląda się z uczuciem stałego czekania na niespodziankę, na spotkanie czegoś nadzwyczajnego¹⁴⁵.

¹⁴⁵ J. W i e r c i ń s k a, *Sztuka...*, s. 12.

dobnie pseudonym), który świeżo wydrukował w Genewie (Stapelmoir), niewielką, ale faktów pełną książeczkę: *Au pays de la Revanche*. (W krainie odwetu). Sam tytuł ten wskazuje, iż autor miał na myśli i celu zapłacić Tissotowi za jego mnogie dzieła. Książeczka ta (261 str.), nie tająca się bynajmniej z tem, że występuje z sercem żołącia zabiegłem, zasługuje na uwagę, bo w istocie jest ciosem, do odparcia trudnym. Autor wziął sobie za prawo: nie czerpać do niej materiałów z żadnych innych, oprócz francuzkich, źródeł. Powiada na wstępie: „są to wasze własne zeznania. Patrzcie, czem dziś jesteście, i czy od tak z każdym dniem słabnącego nieprzyjaciela my się czegoś obawiać możemy?” — Dr Rommel idzie do analizy upadku i słabnięcia Francji metodycznie; daje wnioski, wyciągnięte z raportów urzędowych o stanie rolnictwa, przemysłu, handlu, stosunków społecznych, szkolnictwa, literatury pornograficznej i t. p. Wynikiem przewidzianym, żądanym i z łatwością osiągniętym, jest, że Francja ogólnemu upadkowi, wyżyciu się obrońcy nie może. Autor nie w stanie duchowym szuka przyczyn tej katastrofy, opiera się na prawie fizycznym, na teorii wymierania plemion, które zasoby życia wyczerpały.

„Dlaczego, — pisze Dr Rommel, — wahać się mamy mówić o upadku? (décadence). Jakiego jeszcze oczekujecie symptomatu? Chcecie chyba, aby Plac Zgody porosnął lasem dzikim? Francja nie będzie nigdy — do najęcia. Piękny ten kraj nie został stworzony i na świat wydany dla pomieszczenia na nim narodu francuzkiego, lecz ażebym w r. 1890 miał tyle a tyle mieszkańców na kilometr kwadratowy, w r. 1900 tyle, w 1910 tyle i t. d., wedle środków wyżywienia, jakich każda okolica dostarcza; najdzielniejszy wódz w świecie nie potrafi temu zapobiedz, aby te kilometry, nie zapelnione prawidłowo wedle naturalnego porządku, nie zostały zajęte napływem obcych“.

„Po dobrej czy złej woli, będzie potrzeba ścisnąć się i dać pochłonąć.“

Dr Rommel przepowiada, oprócz tego, że infiltracja obcych, jeżeli się okaże niedostateczną, może przyspieszyć ostateczne rozwiązanie katastrofy, do 1870 roku podobna.

Nie będziemy spierać się z autorem, że sprawozdanie jego, jakkolwiek tendencyjne, może być w chwili obecnej zgodnym ze stanem Francji, że ona w istocie, posłuszna prawom fizycznym, wprost karleje, słabnie, wyżywa się i dąży ku upadkowi. Lecz, doszedłszy do tego kresu, moglibyśmy podać w wątpliwą siłę nieprzewidywaną tych praw fizycznych. Zarzucićby można przeciwko ich potęgę, że człowiek, który zna te prawa i wie, czem one mu grożą, może do pewnego stopnia zmienić je, walczyć z nimi i działaniu ich położyć tamę. Wedle własnych zasad szkoły Dr-

Rommela, jeżeli Darwinowi stosownym pożywieniem udawało się powoli gołębie uczynić drapieżniejszymi, tak, że się spodziewał nawet, iż zwolna dziób im się zakrzywi — *ad hoc*; dlaczegoż-by ministerium wychowania nie mogło młodych anemicznych Francuzów pokrzepić i odrodzić w nich naród cały?

Powiedzmy to sobie na pociechę, gdyż czytając, co z taką pracowitą zajadłością, tak skrzętnie zebrał Dr Rommel, żal nam tego istotnie wielkiego, choć nie bez wielkich wad i win, narodu, skazanego tak nieodwołalnie na zagubę.

Pracy autora niepodobna odmówić wszystkich

i winą jej własną. Wpływy takie, naprzykład, jak demoralizującego Cesarstwa Napoleona III, który wyszukiwaniem słabości i ułomności ludzkich posługiwać się musiał, w przekonaniu, że tem dynastyą swą silniej osadzi i połączy z narodem, na rachunek samej Francji iść nie mogą. Oprócz tego, chociaż stan obecny, jaki przedstawia mniej więcej wiernie autor, jest w istocie chwilowym upadkiem, niema w nim nic, coby możliwość podźwignięcia się z niego wyłączało.

Narody wprawdzie, jak ludzie, żyjąc, zużywają się, starzeją i w końcu schodzą, ustępując silniejszym plemionom; ale odradzanie się ich jest również możliwe, prawdziwie, prawdopodobne, jak tylko one same jasno sobie zdają sprawę ze swego stanu i położenia.

Otóż całe to, tak uderzające smutną swą konkluzją, dzieło Dr-a Rommela, jest najlepszym dowodem, że Francja widzi, czuje i sądzi zdrowo stan ten obecny. Chodzi tylko o to, aby środki do wyjścia z niego umiała wybrać i zastosować właściwie. Diagnoza jest dokonana, idzie o leczenie, co jest nierównie łatwiejszem.

Całej pracy tej Rommela „odwetowej“ nie zarzucić na pozór nie można, a jednak jest ona zwichnięta, tem *parti pris* i tendencyją, z którą została przedsięwzięta.

Skutkiem tego założenia, autor szukał stron, które jego twierdzenia dowodzą, a usuwał wszystko, co by je osłabić mogło.

Na jedno zgodzić się musimy w zupełności z autorem, a to na charakterystykę centralizacji chorobliwej, która całe życie kraju czyni służbą na korzyść stolicy, Paryża, pochłaniającego wszystko.

„Rzeczpospolita francuzka, — pisze on, — jest to państwo paryżskie, a do jakiego stopnia despotyczne!“

„Z Paryża wychodzi wrzawa, hałasy polityki francuzkiej wewnętrznej i zewnętrznej, manifestacje, demonstracje, rewolucyjne wszelkiego rodzaju. Gdyby statek Paryża nagle zatonał, po burzach tych, po tym piekielnym wrzasku, tem samochwalstwie nieznośnym, nastąpiłoby milczenie grobowe.“

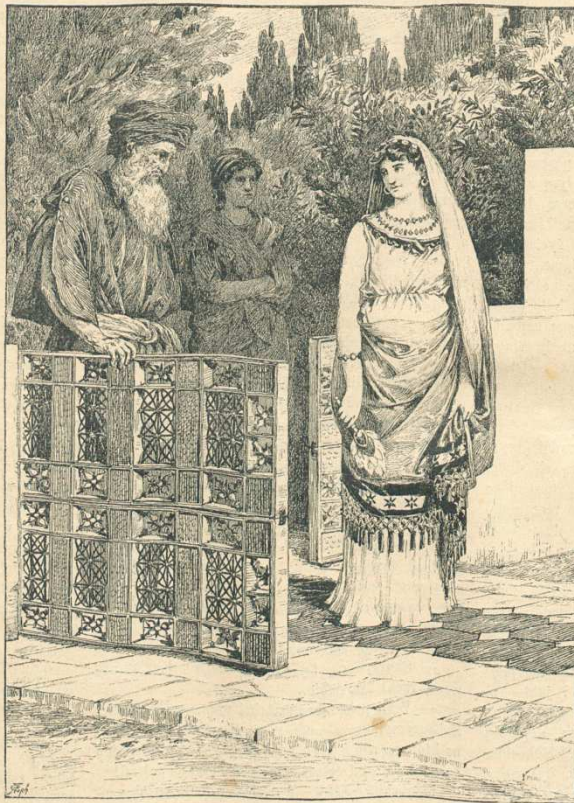
„Prowincje są apatją, ciemnością, nicością. Upadek Paryża zdał-by państwo piérwzemu lepszemu, co by je chciał zagarnąć.“

Jest w tem wiele prawdy, i nie ulega wątpliwości, że we Francji brak takich ognisk, jakimi są w Anglii Edimbourg, Dublin, Manchester, Liverpoöl, w Niemczech Hamburg, Lipsk, Wrocław, Frankfurt, Kolonia, Drezno, Monachium, Stuttgart, we Włoszech Medyolan, Florencia, Genua, Neapol, Turyn, Wenecya. Zjednoczenie daje siły, to pewna, ale że ono na centralizacji opierać się nie powinno, najlepszym dowodem ten stan Francji.

Ze stosunkowe zaoferanie prowincji nie jest przesadzonym w obrazie Dr-a Rommela, mieliśmy zrzędnosc o tem się przekonać własnemu doświadczeniem.

„Prowincya, mówi dalej autor, nie ma ani je-

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO, DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



7042

„Staneła przed nim i schyliwszy z twarzy gazową zasłonę, mówiła z cicha“.

(Patrz Nr. 1071 str. 3.) Fototyp Angerera w Wiedniu.

tych zalet, jakimi się gruntowne badania i analizy niemieckie odznaczają. Materiał, zgromadzony umiejętnie, został doskonale użytkowany.

Jak na dłoni widzimy wszystkie fenomena, w związku z sobą będące, potwierdzające się i krzepiące wzajem. Upadek rolnictwa ciągnie do pewnego stopnia za sobą przemysł i fabryki, re-kodzieła i inne działalności objawy.

Nie we wszystkich jednak wnioskach z Dr-em Rommelem zgodzić się można w określeniu obecnego stanu Francji, bo nie wszystkie fenomena zastraszające są owocem własnego jej organizmu

„Staneła przed nim i schyliwszy z twarzy gazową zasłonę, mówiła z cicha“
 Il. 1., Ko: Miłosz Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosy“ 1886, nr 1072, s. 20.

dnegodziennika, którego-by artykuły czytano w Paryżu, lub za granicą; żywi się ona tem, co jej Paryżanin przysyła. Smutnież to pożywienie. Mieszkaniec małego miasteczka zdumiewa swą niewykształconością i ciemnotą. Nietylko pojęcia jego o geografii, administracji, zasobach i dziejach własnego kraju, ograniczone są do rozmiarów zdumiewających, przechodzących wszelkie wyobrażenie, ale po-za granicami Francji niema dla niego już nic nad ciemności i nicosć. Ten sposób wychowania nazwyczajają go do uważania siebie za ognisko świata, a wierzy w to, że oczy wszystkich są zwrócone na niego tylko, nie widzi nic

po-za rogatkami, i do emigracji, do szukania gdzieś indziej czegoś lepszego, brak mu energii..."

Dr Rommel przytacza fakta, istotnie dziwne, dowodzące nieświadomości i braku wykształcenia nader smutnego. Ale nie zapomina, że ten stan obecny jest produktem czasów i instytucji, które od upadku monarchii rządzą krajem. Wychowanie publiczne było zupełnie zaniedbanem, szkoły pozostawały w stanie, w jakim je przypadek, można powiedzieć, pozostawił. Reforma ich nigdy nie była ani metodyczną, ani zupełną, a namiętnie pojmwana kwestya religijna utrudniała ją i zaciemniała.

W tym obrazie, jaki autor kreśli, wychowanie w ogóle i zmiany, którym ono uległo za Rzeczypospolitej, są nieco pobieżnie dotknięte; powiemy więcej: tu stronnictwo i niechęć najmocniej czynią się dawa.

Nie miano ani czasu, ani możności szkół z gruntu przeistoczyć i wedle jednolitego planu ich urządzić, ale coś przecie na tej drodze dokonano i przygotowano się iść dalej. Surowy sąd w sprawie systemu, który wychowanie religijne i moralne ze szkół wygnął, jest zupełnie słusznym, tu znowu zgodzić się należy z D-rem Rommelem, ale chce się go spytać: — A wy, nie popełniliście tego samego grzechu, czyniąc wasze szkoły bezwyznaniowemi?

„Biedna ta młodzież francuzka, — powiada dalej autor, — którą wychowanie czyni tak pogardliwą dla religii i swobody myślenia razem, postrzeże kiedyś w *struggle for life*, czego jej brak, a co mają nad nią Niemcy i Angliacy.” — Cały ten ustęp słaby jest i unika jakby głębszego zbadania kwestyi, która i w Niemczech rozwiązana nie jest.

Przejdźmy naostatek do zakończenia tej książki odwetu: oto co pisze Dr Rommel, zamykając swe studjum:

„Częstośmy się wpatrywali w fizjognomie francuzkie i pytałismy siebie: — Co to jest Francuz? czem jest Francuzka? Jakie rysy odróżniają ich od innych plemion? Dzieci Szweda i Włoszki, Rosyanina i Hiszpanki, nie mogą w żaden sposób stać się ani Anglikami, ani Niemcami, ale doskonale zmienić się mogą na wybranych Francuzów!

„Ile krwi Gallów, Franków, Basków, Bretonów czy Normanów pozostać mogło w żyłach tego

narodu, który nie przestaje się mieszać, krzyżować i dziś się tylko odzywia krwią obcą?

„Rozpatrzcie się w biografiach znakomości politycznych, artystycznych, naukowych, literackich Francji współczesnej, ile-to tam żywołów niemieckich, belgijskich, szwajcarskich, włoskich, angielskich w tych wielkich ludziach Francji!

„....Ze wszech stron narody pograniczne przekraczają granice: Belgowie ku Północy i w Pas de Calais, Niemcy w Alzacji i Lotaryngii, Włosi na całym wybrzeżu Śródziemnego Morza, i wszyscy potrosze osiadają w miastach wewnątrz kraju. Ze wszech stron plemię francuzkie skłonnem się oka-

i niezego nie zapomniał. Bardzo smutne o sobie samym mieć potrzeba mniemanie, gdy się lekko szacuje tych (Niemców naturalnie, od których się tyle już ucierpiano na placu boju, na zielonych stołach dyplomaacy, w szkole, w polu i pracowni.”

Nie wiemy jeszcze, jakie wrażenie Dr Rommel uczyni we Francji; być bardzo może, iż ignorować go będą i pogrzebią miłozemem, jak wiele dzieł tego rodzaju, ogłoszonych w Niemczech po 1871 i Tissocie... być może, iż wywoła namiętne gniewy i wystąpienia; ale ani jedno, ani drugie nie dowiodło-by — dojrzałości.

Trzeba umieć z gorzkiego bardzo lekarstwa korzystać, z zimną krwią je oenić i wyższość swą okazać bezstronnością zupełną.

Prawie współcześnie z tym tomikiem „Au pays de la Revanche,” ukazały się „Skandale Berlina,” Samarowa, tom pierwszy. Musimy się przyznać do nieświadomości, pod jakim tytułem ukazał się oryginał Medinga, i do nieznajomości dzieła tego w oryginale.

Najciekawszą w tych skandalach jest dotąd francuzka ich przedmowa.

Jest ona elaboratem czy-sto księgarskim i reklamą, spotęgowaną do tego stopnia, iż się staje prawie śmieszna. Niewiele brak, by Samarow nie był porównany do Homera, a skandale jego do Iliady. Zapowiada tłumacz rewelacye niesłychanego realizmu, obrazy straszliwej prawdy, słowem, coś, mającego nowe rzucić światło na istotny stan Niemiec i ich stolicy. Przedmowa oprócz tego tak jest pisana ogólnie, iż każdemu się spodziewać rzeczy *współczesnych*, a w tomie pierwszym sprawa się dzieje 1810 — 1812. Zwykłym Medingowi trybem obrobione dzieje, w które wplótł historią cygańską, ani nową, ani odświeżoną szczęśliwie, i po staremu, szablonowo prowadzoną, ze wszystkimi znamienymi przyprawami pożarów, zabójstw, spisków, metamorfoz i t. p. Jest to wprawdzie część pierwsza owych skandalów, ale, z niej wnosząc, ludzie, mający apetyt na nie, srodze zawiedzeni zostaną. W przedmowie podniesiono talent autora tak przesadnie, iż tylko księgarską spekulacyą podobna reklama daje się wytłumaczyć.

Przypadkiem znalazły się na naszym stoliku dwie razem książki, których niepodobna w sprawozdaniu nie połączyć i nie porównać z sobą. Pierwszą z nich,

o której pobieżnie jedno z pism warszawskich coś napomknęło, jest Kamilla Boito (brata autora Medisty), *Gite di un artista*. Rozdział tu jeden poświęcony jest odwiedzinom Krakowa i Wieliczki. Boito, urodzony z Polki, naturalnie ciekawym był poznać część tego kraju, który matkę jego wykołysał.

Drugi, p. Attilio Begey, wydał też *Una Gita a Cracovia*. Impressioni di viaggio. (Ottobre. 1880), (Torino. 1885. pp. 37). Włoch, rodem z Turynu, z powołania prawnik, Begey, wprost przez sympatya dla narodu, nauczył się doskonale języka jego i chciał go poznać, obcuje z nim. Owocem wycieczki są te wspomnienia. Oba podróżni

RYUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO, DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



7043

„Bodajbys zgorzał w ognistym objęciu Molocha“.

(Patrz str. 19) Fototyp Angerera w Wiedniu.

zuje do pochłonięcia bez oporu, do ulegnięcia asymilacyi, nigdzie ono nie pochłania i nie występuje...

„W Niemczech niepokoi wiele kwestya kolonizacyi. Gierpliwosć!... W Europie jest wielkie targowisko kolonii, tu się one nabywają gotowe. Nie spieszy się, zachowajmy pieniądze i żołnierzy naszych w Niemczech; na polach walki starego ładu nastąpi likwidacya tego państwa kolonialnego, które wdowiąnasób nasz sąsiad oplaci. My pozostajmy w Europie; upadek Francji czyni nas niezbędnymi, abysmy zapelnili próżnię.”

A oto ostatnie słowo:

„Francuz stanowczo niezego się nie nauczył

„Bodajbys zgorzał w ognistym objęciu Menocha”

Il. 2., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosa” 1886, nr 1072, s. 21.

wać nad porywcznością nerwów swoich; osoby wrażliwe, lekkomyślne, histeryczne i niecierpliwie, powinny być w tym razie traktowane jak dzieci, którym do rąk podaje się tylko to, czem sobie szkodzić nie mogą. Pozwolenie *samowolnego użycia* strzykawki jest najpowszeźniejszym źródłem morfinizmu; wewnętrzne zażywanie środka, już dlatego, że gorzki, nie rozbudza tak łatwo nalu, również dlatego, że morfina, przez żołądek przyjęta, nie działa tak szybko, jak chory pragnie.

Ważniejszym w tej sprawie od lekarskiego jest współdziałanie aptekarza: strzykawka, to broń pusta, naboju dla niej dostarcza apteka; są wprawdzie odnośne surowe przepisy, zabraniające wydawania gwałtownych leków bez recepty, ale przepis to papier marny, a rubel—gotówka! Dzieje się to zapewne bez wiedzy właściciela apteki, który zna swoje obowiązki i ciążącą na nim odpowiedzialność, mimo to rzecz się praktykuje. Najważniejszą atoli jest tu osoba, oddająca się morfinizmowi, której, jeżeli przed grozą opisanych skutków sama odważy się nie zochęcić, żadną perswazją do opamiętania przywieść nie zdołamy, a zatem tylko przynusem cudzą wolę narzucić jej wypadnie.

Nie wątpię, że wiele z pań naszych, rozmówianych już w odurowiającym lekarstwie, dowiedziawszy się o szkodliwości jego, znajdują w sobie dostateczną siłę woli, aby zważyć ten nalu, i takim radzimy zrobić to od jednego zamachu, t. j. jednego pięknego poranku wyrzucić za okno strzykawkę wraz z flaszeczką i receptą morfinową. Radzę, powtarzam, wykonać to postanowienie odrazu, choć nie powiem, żeby to było łatwem i dla organizmu obojętnem. Przyzwyczajony do sztucznego bodźca systematycznie wzywony będzie usilnie i natarczywie domagał się swojej strawy, której mu hojnie poprzednio dostarczano; odezwią się na razie dawniejsze bóle i dolegliwości, ręce będą się nieco trzęsły, snu parę dni nie będzie, jakaś tam drażliwość pojawi się niezwykła, głowa trochę pusta i t. p., ale od czego obdarzył Pan Bóg naszą niewiastę najpiękniejszą z enot, *cierpliwością*? czyż ta świątobliwa własność używać się ma tylko na marudnych mężach i krzykliwych dzieciach? Tu właśnie pożytek z niej najważniejszy i najpotrzebniejszy, bo chodzi o zdrowie i życie własne. Szlachetne postanowienie spełnione, a więc: neuralgię przetrzymać, wieczorem wziąć kąpiel ciepłą, rano ciało obmyć chłodną wodą, przez dzień zająć się szczerze domem, dziećmi, robotą ręczną, a choćby i kuchnią, odwiedzić znajomych, przyjąć ich u siebie, przejść się parę godzin na świeżem powietrzu, znużyć się porządnie, nawet z wysiłkiem, wypić kieliszek dobrego wina, lub czarnej kawy; a za kilka dni takiego czynnego życia powieć niewątpliwie sen i apetyt, humor się poprawi, siły pokrzepią i zapomni się o morfinie. Choćbyż zresztą ten czas przejścia przeciągnął się dłużej (np. u zagorzałych opoiów morfinowych), gdyby nawet przezwyższe nalu wymagało większego wysilenia; jeszcze, zaprawdę, oplaci się trud i ofiara sówicie odzyskaniem zdrowia. Jedną wszelako może w tej fazie przesilenia zająć okoliczność niemila, która gotowa skłonić chorego do ponownego użycia mor-

finy, a tą jest powrót gwałtownej neuralgii; w takim rzeczywistym smutnym wypadku, należy zwrócić się do lekarza o podanie innego środka, chociażby narkotycznego i zbliżonego do morfiny (jakich jest kilka), *byle tylko nie wstrzykiwać morfinowych*. Kto raz zdobył się na przelamanie swojego pociągu do tego leku, gdyby to trwało tylko kilkanaście lub kilka dni, powinien koniecznie wstrzymać się od niego zupełnie i starać się, bądź-cobądź, zastąpić go innymi lekami; rezydwa jest zawsze, zatem i w morfinizmie, daleko gorszą i upartszą od grzechu pierwotnego, lub przybyłej choroby.

nalu, aniżeli męczyć się długo i bezskutecznie.

Inaczej ma się rzecz z osobami, które dobrowolnie na bohaterki krok obiegacy zdobyć się nie mogą; z takimi niema innej rady nad *przymus*: ktoś z otoczenia, komu to zrobić wolno, konfiskuje poprostu morfinę i strzykawkę, otacza chorego odpowiednim dozorem, żeby nie dopuścił się kontrabandy, i drogą ubezwłasnowolnienia odejmuje, jak niepożytecznemu, możność dalszego zatrutowania się. W takim wypadku potrzeba znowu silnego postanowienia ze strony uzurpatora: będą tu naturalnie dąsy, narzekania, gniewy i płacze, przeplatane spazmami i wybuchami rozpacz; objawy te spokojnie, z największym współczuciem, znieść należy, dolegliwości starać się łagodzić wszystkimi sposobami, jak powiedziano wyżej, *ale morfiny nie podawać*. Niebezpieczeństwa życia z uchylenia stosowanego środka wogólności niema, jedynie groźnem jest zatrucie morfinowe. Im silniej objawia się popęd do narkotyku, tym wyższym jest stopień morfinizmu, tym bardziej i szybciej potrzebnem jest to przeciwdziałanie zatruciu za pomocą innych środków, wzmacniających, pobudzających i t. p., wskazywanych przez naukę lekarską, której pomocy jak najprędzej w takim razie szukać należy; chroniąc chorego od śmierci naturalnej, lub od samobójstwa.

RYSUNKI M. KOTARBINSKIEGO, DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



7047

Mirtala.

(Patrz str. 35) Fototyp Angerera w Wiedniu.

Dosyć rozpowszechnionem jest mniemanie, że łatwiej pokonywać nalu wszelakiego rodzaju, powoli, stopniowem pomniejszaniem ilości danego środka. Pomimo prawdziwości tego zdania w innych wypadkach, nie okazuje się ono skutecznem w morfinizmie, mianowicie z tej przyczyny, że mniejsza od dotychczas używanej ilości morfiny nie przynosi choremu żadnej ulgi, i on, pomimo użycia jej, wystawia się na wszystkie przykrości, wypływające z zupełnego zaniechania środka; *pozbył się więc rzekomej korzyści z morfiny, a nie nabył skutków odzyszczenia się od niej*. Lepiej zresztą raz przeciwiercić i pozbyć się

że wszyscy dobrze zasłużyli się społeczeństwu, i dlatego strata każdego z nich tak żywo nas dotyka. Niestety, coraz to częściej przychodzi składać wieniec zasługi na mogile ustępującego ze sceny Filareta!

Jednym z przedostatnich Filaretów wileńskich, *Hetmanem* zwany, był A. O. Kamiński, który, do dziewięćdziesięciu lat prawie dożywszy, z piórem w ręku zakończył pracowity swój żywot w Wilnie, w dniu 12 Listopada 1885 r.

A. O. Kamiński pochodził ze starożytnej rodziny Odrowążów-Kamińskich, która od trzech

A. ODROWĄŻ KAMIŃSKI.

„Miłośnicy enoty”, łączą się między sobą wespłami przyjacieli braterskiej, mającej za cel wspólny i jedyny dopomagać sobie nawzajem w kształceniu się naukowym i moralnym, ażeby stać się kiedyś użytecznymi członkami społeczeństwa i na szacunek i miłość bliźnich za życia, a po śmierci na zbawienie duszy zasłużyć.

A. E. Odyńiec. Wspomnienia z przeszłości.

Te piękne prawidła, któremi kierowało się grono „Miłośników enoty”, a któreśmy powyżej przytoczyli, potwierdziła władza Uniwersytetu Wileńskiego, jak utrzymuje Odyńiec; potwierdziła tym chętniej, że prawidła te tyczyły się wyłącznie moralnego postępowania członków Towarzystwa; polityczne bowiem cele i idee, które-by mogły roznamiętniać i obalamować młodzież, a co ważniejsza, paraliżować jej główne zasady — były zupełnie usunięte. „Miłośnicy enoty”, czy w zaraniu dni swoich schodzili do mogiły, czy głębokiej dożywali starości, zawsze i wszędzie, na wszystkich polach wiedzy i pracy, nie zmieniali swego wyznania wiary. Temu zapewne przyspisać należy,

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



7071

I wesoło dom Helwidusza opuściła.

(Patrz str. 98). Fototyp Angerera w Wiedniu.

TANIE
ZBIOROWE WYDANIE POWIEŚCI
ELZY ORZESZKOWEJ.

W roku 1866 wydzie Serya III-cia, którą dla prenumeratorów „Kłosów“ odstępuje się po cenie niższej, a mianowicie: w Warszawie po k. 65 za tom, z przesyłką na prowincyję po k. 85. Co miesiąc wychodzi jeden tom. Za egzemplarze ozdobnie oprawne dopłaca się po k. 45 do każdego tomu. W roku 1884 wyszło 12 tomów, stanowiących Seryę pierwszą wydawnictwa powieści Orzeszkowej: w r. 1885 wyszła serya druga, składająca się również z 12 tomów.

Serya pierwsza zawiera: Tom I. *Ostatnia miłość*. Tom II. *Z życia Realisty*. Tom III. *W Klatce*. Tom IV i V. *Na prowincyj*. Tom VI, VII, VIII i IX. *Pamiętnik Wacławy*. Tom X, XI i XII. *Pan Graba*.

Serya druga zawiera: Tom I (ogólnego zbiorn XIII) *Cnotliwi*; tom II (XIV) *Wesoła teoria i smutna praktyka*; tom III (XV), IV (XVI), V (XVII), VI (XVIII) *Na dnie sumienia*; tom VII (XIX) *Marta*; tom VIII (XX), IX (XXI), X (XXII) *Eli Makower* (tom I, II i III), tom XI (XXIII), XII (XXIV) *Rodzina Brochwiczów*, (tom I i II).

Serya trzecia zawiera: Tom I (ogólnego zbiorn XXV) *Pompaliuscy*. (część I).

Cena za 12 tomów seryi I lub II wynosi w r. 1886 w Warszawie 9 k. 60, z przesyłką pocztową, rs. 11 za każdą. Kupujący obie Serye razem, płaci za 24 tomy w Warszawie zamiast rs. 19 k. 20, tylko rs. 17; z przesyłką pocztową, zamiast rs. 22, tylko rs. 20.

Nabywać także można pojedynczemi tomami, ale każdy tom kosztuje w Warszawie po rublu, z przesyłką pocztową, po rs. 1 k. 15.

Do egzemplarzy ozdobnie oprawnych dopłaca się po k. 45 do każdego tomu.

Wszelkie korespondencje adresować należy:

S. Lewental

Wydawca

w Warszawie Nowy-Swiat Nr. 41.

Dla prenumerujących przy „Kłosach“: Bibliotekę najcenniejszych utworów literatury europejskiej, w arkuszach dołącza się:

Wybór pism J. I. Kraszewskiego: *Boża czeladka* ark. 9 i 10.

Treść: *Mirtala*. Powieść Elzy Orzeszkowej. (C. d.) — *Ludwik Windthorst*, przez W. — *Sztuka dla sztuki*, przez Henryka Struvego. — *Prof. Dr Ignacy Baranowski*, przez K. D. — *Otwarcie stałego teatru w Lublinie*, przez Wacława Sadkowskiego. — *Nasi zięciowie* Komedya w pięciu aktach K. Zaleskiego, (C. d.) — *Głosy czasopiśmiennictwa polskiego*, przez W. — *Korespondencje czasopiśmiennictwa „Kłosy“*: Lwów; Dwutygodnik wiedeński. — *Najnowsze prace w literaturze ekonomicznej*, przez W. Z. — *Pokłosie*, przez Karola. — *Przegląd polityczny*. — *Ryeln*: *Otwarcie nowego teatru w Lublinie*. Rys. Ksaw. Pillatiego. (6 drzew.) — *Ludwik Windthorst*. — *Dr Henryk Łuczkiwicz*. — *Dr Ignacy Baranowski*. — *Zasadzka*. Podług obrazu C. Kiesela. — *Rysunki M. Kotarbińskiego do powieści „Mirtala“*: *I wesoło dom Helwidusza opuściła*.

Do dzisiejszego Numeru „Kłosów“ dołącza się dla wszystkich Prenumeratorów arkusz 7-my powieści p. t.: *Clairefontaine*, przez panią Gréville, przekład M. Kostrowickiej, oraz ark. 7-my dodatku nadzwyczajnego, zawierający powieść *M. Baluckiego*, p. t. *Sabina*.

W drukarni S. Lewentala, ulica Nowy-Swiat Nr. 41. — Дозволено Цензурою. Варшава, 6 Февраля 1886 г. — Редактор-Вываеца S. Lewental.

„I wesoło dom Helwidusza opuściła“

Il. 5., Ko: Miłosz Kotarbiński, il. do *Mirtali* Elizy Orzeszkowej, „Kłosy“, nr 1077, 1886, s. 112.

ANTONI ODROWĄŻ KAMIŃSKI.

(Ciąg dalszy. — Patrz Nr. 1073).

Stosunki, i społeczne, i naukowe, w Kamieńcu, były w owe czasy tak niepodobne do wileńskich, że nasz pedagog, w pierwszych szczególniej latach, czuł się wśród nich zupełnie obcym. Będąc wszakże z zamiłowania nauczycielem, prędko oswoił się z tym położeniem; zaczął przyciągać młodzież znakomitą metodą wykładu, z której był już słynnym w Wilnie. Uznawano i ich rodzice cziąg go otaczali. Przebywszy dwa lata na tym stanowisku, zaślubił w d. 29 Lipca 1829 r. pannę Felicyą Ustarborską. Przez żonę wszedł do rodziny Korzeniowskich, która na polu nauki i literatury chlubi się odznaczającą; powinowatą bowiem była panna Regina Korzeniowska, autorka Atlasu Historycznego, i Apollon, przedwzecznie zmarły poeta. Gdy w skutek postanowienia Ministra Spraw Wewnętrznych, utworzony został komitet dla urządzenia Biblioteki publicznej w Kamieńcu z ksiąg poklasztornych, Kamiński wybrany był na bibliotekarza i na tym polu położył ważne zasługi, gdyż bibliotekę starannie ułożył i dla ogólnu przystępną uczynił. Nie długo danem mu było zajmować się nauczaniem młodzieży; w dniu bowiem 2 Września 1832 r., otrzymał razem z innymi dyplomami, z prawem jednakże wstąpienia do innej służby państwowej. W cztery dni później był już urzędnikiem Izby Skarbowej. Z tej epoki pozostała jedna jego praca literacka w rękopiśmie pod tytułem: *Rozbiór nauki ks. Stanisława Cholewickiego, mianitj na pogrzebie s. p. Michała Grocholskiego, Starosty Zawadzkiego, w kościele parafialnym Strzyżowieckim, powiatu Winińskiego, 16 Października 1833 r.* Rękopis 4°, str. 24. Drobnią tę rozprawkę dla tego wspominać, że była wywołaną przez ks. Cholewickiego, jak się dowiadujemy z oryginalnego listu. Cholewicki, zachęcony przez Kamińskiego, ogłosił powyższą mowę pogrzebową, po poprzednim przeglądzie; gdyż, jak sam w liście pisze, a co rozbiór Kamińskiego potwierdza, napisana ona była z wielu błędami językowymi. Otóż krytyk wykazuje każdy błąd i, załączając sprostowanie, zachęca równocześnie do pisania, gdyż dostrzega w autorze talent. Bardzo być może, że dzięki tej zachęcie i ciąglemu przez kilka lat obcowaniu, ujrzał światło dzienne sławny „Sen w Podhorcach”.

W r. 1837 został Kamiński, już jako urzędnik Rządu Gubernialnego, redaktorem „Wiadomości Gubernialnych” i zarządzającym drukarnią. Z tej drukarni wyszedł *Abecadnik Witolda w r. 1841*, 8°, który, przerobiony zupełnie, jako *Abecadnik Odrowąży*, ukazał się w drugiej edycji w Wilnie, u Syrkina w r. 1860. Kiedy przygotowywała się Wystawa gubernialna rolnicza i przemysłowa, na spodziewany przejazd J. C. W. Następcy tronu, poruczone było Kamińskiemu ułożyć systematyczny jej katalog. Z zadania tego wywiązał się nale-

życie. Z tych czasów zachowały się dwie prace w rękopiśmie, obie treści historycznej, a że czerpane z materiałów archiwalnych i źródeł nie zawsze dostępnych, są przeto i dziś jeszcze niemalże doniosłości naukowe, i dlatego spodziewać się wypada, że będą należycie zużytkowane: *Pogląd etnograficzno historyczny na Podole*, Rkp. 4°, z 1841 roku, str. 60. *Podole, czyli znakomitsze osady, które bądź same przez się, bądź z ręki wyższej władzy, rządziły Podolem w różnych czasach*. Rkp. Folio, 1840 r. Napisał również: *Ustawę Kamieniecko-Podolskiej kasy pożyczkowej*. Rkp. z r. 1842, 4°, str. 31, lecz, jak

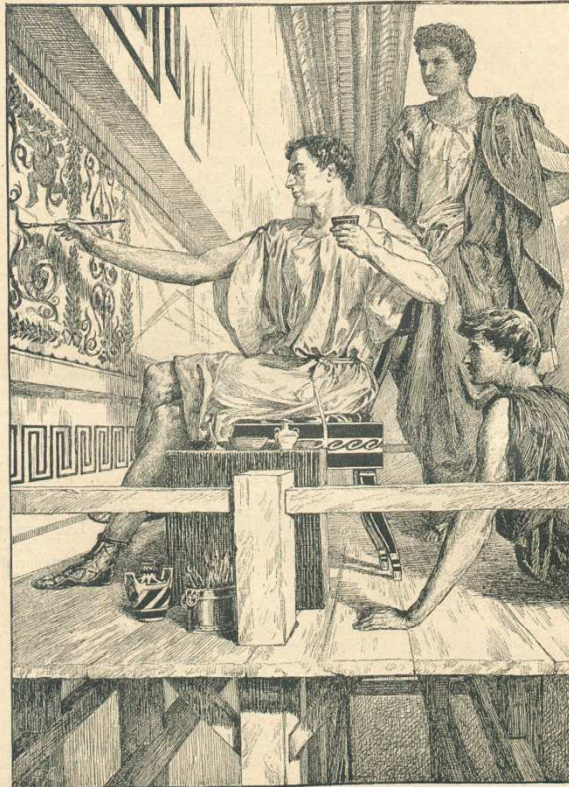
ż w tym kierunku pracując, byłby straconym dla nauki. Kiedy wszakże około roku 1852 po śmierci brata odziedziczył Racunę, skwapliwie porzucił Podole, gdzie nie miało zgrzyt doświadczył, i osiedlił się na rodzinnym zagonie. Na Podolu napisał jeszcze: *Wyciąg z gramatyki polskiej*, Wilno, Zawadzki 1849 r. 16°. *Szereg panujących w różnych czasach i w różnych państwach, z oznaczeniem pieniędzy i medali, za ich panowania bitych*, Rkp. folio, str. 283; inna praca podobnej treści: *Numizmatyka, czyli zbiór dawnych pieniędzy, medali i żetonów różnych krajów i narodów, chronologicznie spisany*, 1846, 4°, str. 65, Rkp. *Notatki z podróży, odbytej z Kamieńca Podolskiego do Charkowa, 1832 r.* 4°, str. 25, Rkp. i druga praca: *Winnica, Kamieniec, Warszawa, Tulczyń 1846—1847*, 4°, str. 200 Rkp., jako szkice z podróży uczonego turysty i pilnego obserwatora zasługują na uwagę.

Zamieszkawszy w Racunach, poświęcił się naukowym poszukiwaniom, przeważnie w dziedzinie historii, nie zaniedbując nauk przyrodniczych i matematyki. Wiele dzieł, w owej epoce powstałych, świadczą wymownie o gruntownych studiach i wielkiej pracowitości autora. Nie zaniedbywał mimo to gospodarstwa wiejskiego; a jakkolwiek zdawało-by się, że będzie gospodarować po łacinie, jednakże fakta pokazują, że i na tym stanowisku był człowiekiem wysoce uzdolnionym. Jak niegdyś na Podolu dawał inicjatywę do zaprowadzenia płodozmianów i nie szczędził wskazówek przy urządzaniu pierwszych cukrowni, tak również i w Racunach zaprowadził gospodarstwo postępowe i stał się wzorem dla okolicy.

Z jego prac historycznych zasługują na szczególną uwagę: 1) *Synchronistyka czyli historia polska, rozłożona na wieki i lata*, z poszukiwaniem o pierwiastkowym stanie całej Słowiańszczyzny, łącznie z głębszymi wypadkami z historii powszechnej i kościelnej. Tomów trzy, 1851, 4°, I, 197, II, 289, III, Rkp. 2) *Mnemonika, Godła wieków z wyszczególnieniem w nich ważniejszych wypadków z historii powszechnej*, 4°, I, str. 196, 3 tabl., II, 380, III, 330, Rkp. Inne prace z tej epoki są następujące: *Nauka katolicka, czyli katechizm rzymsko-katolicki, w pytaniach i odpowiedziach najróżniej ułożony*, 1853, 4°, str. 36, Rkp.; *Synonimy oryginalno-mineralogiczne w językach polskim, rosyjskim, niemieckim, francuskim i łacińskim, podług układu Abrahama Jakoba Wernera*, 1853, 4°, str. 135, Rkp. Ze względu na terminologią naukową polską, zasługują na uwagę: *Kalendarz chronologiczny polski*, Rkp. in folio, na podobieństwo Chronologii Konopackiego i Kalendarza Obywatelskiego Ignacego Krasiwickiego. Praca to wielu lat, najprawdopodobniej jeszcze na Podolu rozpoczęta. *Atanazy Sędziakiewicz herbta Zerwickaptur i Miscellanea historyczne z czasów sejmowych 1790*. 4° Rkp. Jest to szereg rozpraw, zapewne przeznaczonych do jakiegoś czasopisma. *Dialogus per modum Missae* Rkp. in 4°. Z czasów sejmów czteroletniego. Nie jestem pewny, czy to utwór oryginalny, czy tylko kopia.

Z badań lingwistycznych są następujące prace: *Gramatyka języka polskiego*, Rkp. 4°, 91. *O macie*

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO, DO POWIEŚCI „MIRTALA”.



7052

Część szlaku była już wykonana.

(Patrz str. 51) Fototyp Angerera w Wiedniu.

ż się z rezolucji miejscowej władzy dowiadujemy, ustawa ta nie była przyjęta dlatego, że pisał ją człowiek, będący na służbie rządowej.

Po niejakiś czasie, zmuszony do ustąpienia zajmowanej posady (1843), oddał się agronomii. Dla kawałka chleba, on, pedagog, autor kilku znakomitych na swój czas podręczników, porzucił niwę naukową, na której taka posucha panowała, a poświęcić się musiał pracy w innym, obcym sobie zawodzie, dla wyżywienia swój rodziny. Ciężko mu to przychodziło, ale czegoż nie dokaże silna wola i konieczność? Jaka kolej poszedł-by dalej — trudno przewidzieć, lecz bardzo być może,

uwagę: *Kalendarz chronologiczny polski*, Rkp. in folio, na podobieństwo Chronologii Konopackiego i Kalendarza Obywatelskiego Ignacego Krasiwickiego. Praca to wielu lat, najprawdopodobniej jeszcze na Podolu rozpoczęta. *Atanazy Sędziakiewicz herbta Zerwickaptur i Miscellanea historyczne z czasów sejmowych 1790*. 4° Rkp. Jest to szereg rozpraw, zapewne przeznaczonych do jakiegoś czasopisma. *Dialogus per modum Missae* Rkp. in 4°. Z czasów sejmów czteroletniego. Nie jestem pewny, czy to utwór oryginalny, czy tylko kopia.

Z badań lingwistycznych są następujące prace: *Gramatyka języka polskiego*, Rkp. 4°, 91. *O macie*

„Część szlaku była już wykończona”

II. 4., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1886, nr 1074, s. 54.

Korespondencya czasopisma „Kłosy”.

Lwów, w Lutym.

Dzięki staraniom p. Boberskiego, inspektora szkół ludowych miasta Lwowa, Rada Miejska uchwaliła założenie pierwszej wyższej szkoły żeńskiej. Otworzona będzie z początkiem przyszłego roku szkolnego z funduszy miejskich, czem pp. Radni niemają zasłużyć się krajowi. Zachęcony tem postanowieniem, klasztor PP. Benedyktynek obrządku Ormiańskiego, otworzył już 15 Lutego podobną szkołę. Klasztor ten ma już swoje kartę i niepospolite zasługi w dziejach szkolnictwa w Galicyi. Przy nim bowiem powstała pierwsza szkoła ludowa żeńska, przeto najstarsza we Lwowie. Jeżeli się nie mylimy, pierwsze PP. Benedyktynki obrz. Orm. rozwinęły swą trzyklasową szkołę na Wydziałową, z 8-u klas się składającą. Pierwsze kursa dla nauczycielek, tak zwane *preparanda*, otworzono przy szkole ludowej. Z tej *preparandy* powstało terazniejsze Żeńskie Seminarjum Nauczycielskie.

Tenże klasztor przeprowadził właśnie reformę w układzie godzin szkolnych i dwurazową naukę zamienił na jednorazową, to jest zamiast od 8-jej do 11-jej rano i od 2-jej do 4-jej po południu, ustanowił plan lekcyjny, zamykając go między 8-mą rano i 1-szą w południe.

Tak usilnie pracujący dla oświaty, zakon miał tedy nie jako obowiązek jeszcze jeden krok zrobić na przód i zrobił go istotnie. Otworzona szkoła wyższa, pod nazwą Kursu Uzupełniającego, obejmuje trzy kursa: 1) fachowy, 2) humanitarno-fachowy. Na pierwszym wykładają się: arytmetyka handlowa, geografia handlowa, buchalterya, towaroznawstwo, manipulacya telegraficzno-pocztowa, roboty kobiece ręczne, krój i szycie wszelkiego rodzaju. Na drugim: literatura powszechna, dzieje nowożytne, estetyka, pedagogia, higiena, język ruiński, niemiecki i francuzki. Na trzeci zaś uczęszczały-by osoby, pragnące wybrać sobie pewną grupę wykładów z jednego i drugiego kursu. Nauka odbywa się od 3-jej do 6-jej po południu, a opłatę miesięczną naznaczono tak niską (2 zlr. miesięcznie za 48 do 50 godzin wykładów), iż dla wszystkich jest dostępną. Grono profesorów stanowią: pp. Amborski, Czarniecki, dr med. Pawlikowski, Próchnicki, Szachiewicz, Tatmir, Wędrichowski, Zimmermann i Józef Zuliński.

Szkoła podobna jest zakładem wielkiej użyteczności: pensjonaty nasze i szkoły wydziałowe nie mogą dać gruntowniejszej nauki i w nieco szerszym zakresie. Nie wszystkie zaś młode panny mogą i chcą kierować się na nauczycielki i większych wiadomości nabywać w Seminarjum nauczycielskiem żeńskim, które zresztą przyjmuje tylko określona liczba uczennic. Co mają więc czynić młode osoby, które ukończyły pensjonat lub szkołę wydziałową? Nie wiem, jak jest gdzieindziej, ale u nas te panny mają za specjalne zajęcie: czekać męża. Może to i przyjemne zajęcie, o tem trudno

nam sądzić, ale nieprodukcyjne, trochę ubliżające dla kobiety, a nakoniec w razie, gdy się chybi epuzera, nie zapewniające żadnej przyszłości.

Na pomaganie matce w domu tak dalece wielkiego czasu nie potrzeba (mówimy tu o średniej klasie ludności i o średnim stanie majątkowym), dlatego u nas panny po-za urzędowem ukazywaniem się na licznej uczęszczanych miejscach, czas marnują, albo dręcząc fortepian i sąsiadów, albo poświęcając najpiękniejszy wiek i najdroższy czas na robotki ręczne, prawie zawsze nieużyteczne kalkowicie, lub nakoniec szykując sobie stroje, co przyzwyczajają młode osoby do bezstannego zaj-

re zawsze kobiecie są potrzebne (hygię, gogia, estetyka), a przytem umiejętnością f. Pomimo wszelkich reklamacyi, jesteśmy przekonani, że jedynę stanowisko kobiety dzinie. Lecz, jeśli w skutek okoliczności się ona w potrzebie sama sobie byt zapkiem-że to jest dla niej szczęściem posi domości fachowe, zdolne jej niezależność wy kawałek chleba zapewnić. Przecież, sowany w wysokim stopniu *Szkół wy*, zasięgnąłem wiadomości, że zdumieniem dowiedziałem się, że na cały Lwów na się zaledwie trzydzie

sluchaczek, a na kurs jedna, powiadam jedna. Takie-to u nas zumienie własnego inte to rozprawia się da między paniami o równo dla kobiety, o tyranii i i kodeksów przez nich ul o potrzebie kształcenia iet i nabycia zdolności moistnego (ulubiony tera: paniami wyraz) życia. zakład jest, na sto tyśi szkalców jedna się i która przecie nie tylko gadaniną o równości się zadawalnia, lecz nauczyć się czegoś pr

Prawda, i czasu nieć czorki idą za wyczerka publiczne za balami. lzy, które nam nędza i brak nawet chleba dnego wyciska, nanarże się do syta, najczew ciężkie czasy, amerykań że, rząd, sejm, fiscus, v z pękniętym sercem w atlasową lub aksami knią, z rozpaczą upina ronki, kwiaty i kl i, chowając boleś w idzienny na bal, by przyjaćółki przepychem dyt, i wyskakiwać do 7 przy świetle elektryczn nawet przy zwykłych skich, z galicyjskiego ziemnego wyrabianych cach. Co zajrzeć na bal tny; sala przepelniona, niepodobna. Bal kost kola literacko-artyst przyniósł podobno br 3,000 zlr., czystego zysł szło 1,000 zlr. Bal pr znakomity, bal muzycy powiada się świetnie“ ry „wypadają przed (styl) kronikarzy lwo w różnych kasynach. A wiedzieć, że, prócz dziei kasyna mnożą się, jak rye. Mielisny kasyno i we, do którego bez ośta nie można było się dosta syno *mieszczanski* niegdz miejskie; kasyno kola lit artystycznego; kasyno v we; kasyno niemieckiego rzystwa *Erohsinn*; od ro

my kasyno *urzędnicze*, teraz zakładają kasyn *jonca*, czekamy na kasyno lekarzy chorób d nych, kasyno nauczycieli fortepianu, kasyno st tychże instrumentów i t. d. Trzeba rozwijać sność. Tymczasem dom się rozbija, rodzin rozprasza, ogniska domowe gasną. Dziwi że domy stawiają, gdy wkrótce dość będzie łóżko przenośne i dobrze osłonięte na prze się od 2-jej do 7-jej lub 8-jej rano — zajęe chleba, restauracya, piwiarnia, kawiarnia, k dają nam we dnie przytulek. A obowiązki syna, męża ojca? Dziś się o tem nie mówi,

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



7084

Gdy wyszła z domu Fanio, poszedłem za tobą.

(Patrz Nr 1079 str. 130). Fototyp Angerera w Wiedniu.

mowania się powierzchownością i miewa najsmutniejsze skutki. Szkoda, że o tym ostatnim punkcie dłużej tu pomówić nie mogę. Wszystkie te zatrudnienia panien w Polsce przeplatane bywają odwiedzinami, nowinkami nie zawsze chrześcijańskimi, i czytaniem powieści, które spaczając wyobraźnią, i bez tego już rozbudzoną, rozmarzoną i marzącą, dają jak najfalszyszy pogląd na życie i jego obowiązki.

Przy takim stanie rzeczy, jakże korzystny jest zakład, w którym można nabyć gruntowniejszej nauki w ogóle, a w szczególności tych nauk, któ-

„Gdy wyszła z domu Fanio, poszedłem za nią”

Il. 6., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1886, nr 1880, s. 148.

magamy się praw, nie obowiązku. Czasy postępu. szła nędza, trzeba się trochę rozerwać. To też się tywamy i zostają z nas wkrótce lachmany. Jeden narek może nas czego nauczyć, bo ciężką ma i wybór różg obfity. Jego mowy zrobiły u nas wrażenie; krzątają się ludzie, aby złożyć zarządzenia oszczędnościowe i t. d. Tylko niech piesz, bo wkrótce działanie oszczędności będą rozciągnąć na liście, naturalnie nie figowe, że się stroić poetycznie będziemy...

dnia 16 z. m. odbyło się Walne Zgromadzenie Towarzystwa Kółek Rolniczych. Udział był gdnie mały. Według odczytanego sprawozdania istnieje już w Galicyi 326 kółek rolniczych z 11,151 członkami, obejmujących 488 gmin. W bibliotekach kółek znajdowało się 1,772 książki i 678 egzemplarzy czasopism. Za pośrednictwem Centralnego Zarządu zakupiono kółka 23 siewczarnie, 10 młynów i wiele innych narzędzi rolniczych. Same zakupiły 13 młynów do zmielenia zboża. Skłęków rolniczych założyły kółka 76, 41 chrześcijańskich sklepów istniejących w siedzibie. Główny skład produktów kółek rolniczych, założony kwotą 1,000 złr. w Jarosławiu, w ciągu miesiąca za 28,000 złr. Zajął się p. Edmunda Łoziński, który całą duszą oddał się sprawie kółek w swoim mieście. Inaczej by się one nie udały, gdyby każda okolica człowieka z tym poświęceniem i tą gorliwością. Wierzę, że już 48 kółek przyczyniło się do budowy najtrudniejszą sprawą dla ludem, nie pojmując jeszcze tego wydatku. Ci ludzie czynnych na ziemi jest przyczyną słabego rozwoju kółek (488 na 6,000). Prawda, że rolnicze wymaga ustawodawstwa i czynności, ale nam nie wolno nie chce dla siebie, dopiero dla drugich? Ziemię sprzedajemy lub dzierżawimy arendarzom, a pod pozorem edukacji lub zdrowia, uprawiamy lub baroka w kasynie naszym, coż dziwnego, że ludzie arendarza i pod jego wpływem zostają zubożeni i bardziej upada. Podajmy liczne są przykłady, arliwie pragnie on oświecenia, gdy ktoś z niego dąży lub umysłową pomoc daje.

skiego i Lipińskiego, lub do „Encyklopedyi” (większej) Orgelbranda, a zajmmy się stanem obecnym tego miasta i kilku innych ważniejszych w jego powiecie miasteczek.

Dzisiejszy Pińsk jest to miasto, liczące około 15,000 mieszkańców, szeroko nad rzeką Piną rozbudowane. Wyjawszy kilka kamienic w rynku i kilkanaście na dwóch głównych ulicach, Kijowskiej i Brzeskiej, całe zresztą miasto zbudowane jest z drzewa. Ulice, których tu moc wielka, ciągną się, albo równoległe z rzeką Piną, albo też prostopadle. Garnirujące je domy i dworki często bardzo zaopatrzone bywają w ogródki warzy-

ulicy Kijowskiej dwupiętrowe kamienice, liczne, o pretensjonalnych nazwach, przez żydów utrzymywane hotele, parę restauracji, malutka cukiernia, sklepy warszawskim towarem napełnione, Fara katolicka, dwa fotograficzne zakłady, apteka, gmach realnego gimnazjum, i wreszcie bardzo okazały pałacyk marszałkowskiej Skirmuntowej. Poświęćmy z kolei kilka słów opisowi dwóch wzniesionych świątyń, oraz wybrzeży nadrzecznych, rojących się w pewne dni i godziny handlującym i nawigacyjnym fach ludkiem.

Gmachy po-Jezuickie, w których skład wchodzi najprzód świątynia rromańskiego stylu o dwóch frontowych strzelistego kształtu wieżach, a następnie trzypiętrowy, najeżony rzeźbionymi misternie kominami, klasztor, zdumiewająco pięknością i ogromem. Po kasacie ogólniej w całej Europie Jezuitów, wspaniałe te budynki przez czas długi stały pustkami, aż wreszcie z upływem lat przeznaczono je na monaster wschodniego obrządku. Dzisiaj w obrzmach, pozostałych w dawnym kształcie, murach monasteru, mieszają się kilkunastu mnichów, oraz duchowna wschodniego obrządku szkoła. W świątyni, oprócz ślicznego nad wchodowymi drzwiami wizerunku chrztu św. na Jordanie, fresku w dawnym prezbiterium, przedstawiającego wskrzeszenie Łazarza, a nad bramą boczną obrazu Matki Bożej z dziećmi, pozostały jeszcze na ścianach naw, jako zabytki minionej epoki, dużych rozmiarów na płótnie malowane stacje.

Kościół po-Franciszkański, dziś parafialny i obsługiwany przez dwóch świeckich księży, pomimo wielkich także rozmiarów, porównać się nie może z opisanym wyżej swym sąsiadem. Ani wieże wyniosłe, ani zbudowana w r. 1817 o trzech kondygnacjach dzwonnica, ani wreszcie olbrzymi klasztor, dokąd po kasacie Jezuitów szkoła tantejsza została przeniesiona, nie robią zbyt imponującego wrażenia. Tylko za wejściem do przestronnego wnętrza świątyni, gdy się rzuci okiem na zabytek wieków minionych — rzeźbione po staroświecku ołtarze i ambony, na granitową posadzkę, na organy olbrzymie i na kilka królewskich w prezbiterium konterfektów: odrazu się widzi zamierzłą i wspaniałą przeszłość, wielkie wspomnienia tej pierwotnej z czasów Jagiellonowych fundacji. Jedno co tu uderza najprzeważnie, to brak zupełny mniej więcej udatnego peźla obrazów, tak w ołtarzach, jak na ścianach i arkadowych słupach. Cała uwaga przychodzi skłupa się wyłączając na czterech, zawieszonych po dwóch stronach prezbiterium, portretach koronowanych dobrodziejów. Dwa z nich po lewej stronie przedstawiają Zygmunta I i Bonę, a dwa po prawej — Zygmunta Kiejstutowicza i siostrę jego Annę, księżnę Mazowiecką. W obrazach tych, malowanych zapewne w późniejszych wiekach przez miejscowych mnichów, uderza szczególnie, oprócz oryginalnych, po polsku kreślonych, biograficznych u dołu płócien napisów, strój książęco-rycerski Kiejstutowicza, hiszpańskiego nieco charakteru, tudzież poważne, żalobne prawie, choć ozdobione precyozami, szaty

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



7085

I na klęczki runąwszy, długo twarz swą ukrywał w sukni Menochima.

(Patrz str. 146). Fototyp Angerera w Wiedniu.

IŃSZCZYŻNA,

ki z teki podróżnej,

Edwarda Chłopińskiego.

(Dokończenie. — Patrz Nr. 1079).

o skreśleniu obyczajowo-topograficznej sylwetki naszego, wypadło-by z kolei choć kilka poświęcić wspomnieniom jej przeszłości, osobiście zaś dziejom samego Pińska; ale ponieważ owego w tej materii powiedzieć nie możemy, y nowych, nieznanych źródeł nie odkryli, więc emy ciekawego czytelnika do dzieła Bali-

wne lub kwiatowe, ozdobne rzeźbione ganki, słupy i kapitale dosyć poprawnego stylu. Wszystkie te siedziby ludzkie, z miejscowego poleskiego budulca sklecone, po większej części służą za schronienia schludne lub niechludne ludności izraelskiej, a tylko mniejsza ich liczba na przedmieściach, oraz u wybrzeży nadrzecznych, należy do chrześcijańskich wyznań. Najpokaźniejszą dzielnicę miasta stanowią: rynek, ulica Kijowska czyli Wielka, i ocebrowane kamieniem wybrzeża Piny. Tutaj się to spotykają: i w rynku okazały murowany bazar, oraz wspaniałe po-Jezuickie gmachy, i na

łącznie na czterech, zawieszonych po dwóch stronach prezbiterium, portretach koronowanych dobrodziejów. Dwa z nich po lewej stronie przedstawiają Zygmunta I i Bonę, a dwa po prawej — Zygmunta Kiejstutowicza i siostrę jego Annę, księżnę Mazowiecką. W obrazach tych, malowanych zapewne w późniejszych wiekach przez miejscowych mnichów, uderza szczególnie, oprócz oryginalnych, po polsku kreślonych, biograficznych u dołu płócien napisów, strój książęco-rycerski Kiejstutowicza, hiszpańskiego nieco charakteru, tudzież poważne, żalobne prawie, choć ozdobione precyozami, szaty

„I na klęczki runąwszy, dlatego twarz swą ukrywał w sukni Menochima”

Il. 7., Ko: M. Kotarbiński, il. do Mirtali E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1886, nr 108, s. 149.

du, jak starą gwarą albańską, w której przemawia do ludu i w której wszystkie sprawy rządów swego pasterzowania, a niemniej i codziennego życia, załatwia.

Brak żywego polskiego słowa zastępuje on książką. Dzieła Mickiewicza leżą na stole, przy którym pracuje. Kiedyś był zdziwiony, iż tak dobrze włada dotąd mową rodzinną, bez względu na trzydziestoletni pobyt za granicą i zupełnie obecnie odcienie od stosunków z ziolkami, odrzekł mi:

— Codzieli głośno odczytuję jeden ustęp z „Pana Tadeusza“... to mi zastępuje żywe słowo...

W roku ubiegłym, trawiony tęsknią do swoich, postanowił odwiedzić rodzinę, mieszkającą w Galicyi. Kilka miesięcy spędził przeto pod niebem rodzinnym — i znowu wrócił do twardego brzemienia swych obowiązków na obczyźnie. Podczas tego powrotu miałem przyjemność go poznać. Gościł on w Krakowie i zwiadał za bytki starego grodu.

Kiedy wyjeżdżał z Kalmeti do Galicyi, a wieść o tym wyjeździe na kilka miesięcy przebiegła wzdłuż dolin i wąwozów Albanii, zrobiło to wrażenie wśród poczciwego ludku. W przedmiui wyjazdu, konno i zbrojną, niezwykle licznie stawili się Albańczycy przed domem swego biskupa. Na zapytanie, co ich skłoniło do tak tłumnego przybycia, odpowiedzieli: „Przyszliśmy wyrazić Ci radość naszą, że zobaczysz chociaż na dni niewiele swą ziemię rodzinną... Jedź szczęśliwie, a wracaj do nas...“

Nuta szczerzego uczucia brzmiała w tych słowach. Z dała od europejskiej kultury stojącej Albańczyk, odczuł całą głębią swęj duszy skarby miłości ku wszystkiemu, co swoje, spożywające w sercu biskupa; odczuł i prostymi słowy hold im oddał.

Zyczenia poczciwych gmin albańskich ziściły się: biskup zwiadał kęs przykarpackiej ziemi ojczystej — i wrócił do nich, aby w tęsknicy ku swoim orać dalej zagon obowiązku, jaki mu padł w udziale... Orze go zanie, bo sieje słowo Chrystusowej miłości bliźniego na bujnej niwie sere prostaczych, i tım samım nieci wśród nich, spóźnioną już może nieco, cywilizacyą europejską.

Poważna i nader sympatyczna postać, której ogólne bodaj kontury skreślić tu starałem się i z nią szersze koła powszechności naszej zapoznać, daje nam wzniósł przykład, jak się spełnia obowiązek życia, przed żadnym nie cofając się znojem, i jak się wywależa uznanie... Uczciwa praca, gdy nie może być dla swoich lożona, i wśród obcych nie idzie na marne... chociaż spóźniony może, ale zawsze plon daje.

Maryan Dubiecki.

Najnowsze prace z literatury ekonomicznej

przez **Witolda Załęskiego.**

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 1082).

Cechę charakterystyczną umowy o zarobek stanowią dwie okoliczności: pierwszą jest to, że ro-

botnik bez forsusu nie może oczekiwać na wynagrodzenie przez czas nieograniczony; powtóre, że jego zarobek nie może zależeć zupełnie od rezultatów bardzo różnych przedsiębiorstwa, którego zupełnie nie zna i do którego przewodników może nie mieć żadnego zaufania. Udział robotników w zyskach przedsiębiorstwa, chociaż przez wszystkich bardzo zalecany, nie może znieść zupełnie zarobków, albowiem jest tylko dodatkiem do nich, bardzo niewielkim, wynoszącym $\frac{1}{10}$, albo $\frac{1}{5}$ ich wysokości. Umowa o zarobek jest zatem umową o pewną ilość wysiłku, jest sprzedażą pracy, oplacającą robotnikowi bezpośrednio wartość jego produktu, niezależnie od tego, jaki użytek zrobiono

Niezasadnioną jest zatem nadzieja, że zarobki znikną zupełnie; będą one tylko się udoskonalały, zmieniają formę, otrzymują dodatki; ale pozostaną zjawiskiem zasadniczym, najbardziej powszechnym i ludzkim. Dawniej tylko klasa wyrobników otrzymywała zarobki, obecnie, przy silnym biurokratycznym ustroju społeczności, prawie cała klasa średnia żyje z zarobków.

Między klasą wyrobniczą i warstwą wyższą następuje ciągle wymiana pierwiastków. Pierwsza klasa dostarcza społeczeństwu dość często zdolnych dyrektorów i kierowników przedsiębiorstw; tylko że ci ostatni zmieniają z czasem otoczenie, z którego wyszli, i ludzie zapominają o ich pochodzeniu, ząd następnie powstają narzekania, że klasa wyrobników nie ma żadnej przed sobą przyszłości. Według Leroy Beaulieu, $\frac{1}{2}$ wszystkich istniejących obecnie familii z klasy średniej, nie należały do tej klasy przed 100 laty; nawzajem połowa klasy średniej z przed stu lat zesłała do zajęć niższych.

Autor przedstawia następnie niedokładność teorii t. zw. zarobków naturalnych i t. zw. funduszu zarobkowego. Pierwszy, t. j. zarobek naturalny, składał-by się z ilości przedmiotów, niezbędnych do istnienia robotnika, do jego reprodukcji i do wychowania rodziny w tych samych, co on, warunkach. Zarobki rzeczywiste trzymały-by się tego punktu stałego, raz przenosząc tę ilość, to znowu spadając niżej, nie oddalając się jednak bardzo, ani na długi czas, od tej normy. Taka jest teoria Adama Smitha, Turgota, Ricorda i Sturta Milla. Jest to t. zw. „praco spizone“ Lassalla. Według Leroy Beaulieu, pomieszano tu pojęcia, i to, co jest rzeczywiście minimum zarobków, nazwano zarobkiem naturalnym. Istnienie takiego minimum nie jest jeszcze dowodem, że zarobki nie mogą go przekroczyć; przeciwnie, przekraczają go zwykle. Inaczej nie było-by postępu. Owszem, to minimum nawet podwyższa się w miarę rozszerzenia ogólnego dobrobytu, wykształcenia i wychowania.

Również niema żadnego osobnego funduszu zarobkowego, i jedynym źródłem zarobków jest dochód narodowy, t. j. całość produkcji rocznej, po potrąceniu części, potrzebnych do utrzymania kapitału.

Trzy przyczyny wpływają na wysokość zarobków: Pierwszą z nich jest stosunek kapitałów materialnych do ludności: im więcej kraj posiada kapitałów, tım więcej jest szans, że zarobki będą wysokie. Druga — powiększenie produktywności

pracy robotnika, w skutek nabycia wiadomości technicznych, lepszych metod i sposobów produkcji, większego podziału pracy i wyższej organizacji zajęć. Nakoniec ma wpływać na wysokość zarobków piérwszeństwo, jakie dają przepisy, albo zwyżczaje jedną ze stron umawiających się, t. j. albo właścicielowi fabryki, albo robotnikowi.

Pięć okoliczności wpływa na produktywność pracy, podług Amerykanina Careya: bezpieczeństwo osób i własności, wolność osobista, wolność handlu, wprawa i uzdolnienie przemysłowe i nakoniec znaczenie kapitału, rozumiejąc pod ostatnim i samę ziemię. Do tych pięciu okoliczności dodaje

RYUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



Jonatan, plecami ku drzwiom zwrócony, nie widział nic.

Fototyp Angerera w Wiedniu.

7100

następnie z tego produktu. Przy zarobkach odpowiada robotnik za swoją własną pracę i nie jest odpowiedzialny za innych, za ich inteligencją, zdolność administracyjną, znajomość interesu i szczęście.

Typem pierwotnym zarobków jest zarobek dzienny, tygodniowy, miesięczny, albo roczny, z żywnością, dostarczaną przez przedsiębiorcę, albo majstra. Piérwszym postępem jest późniejszy zarobek od sztuki. Nakoniec, prócz tych dwóch form, może być jeszcze zarobek progresyjny, zawierający przy pracy, dokonanej od sztuki, premium od wszelkiej ilości, przenoszącej normę zwyczajną.

pracy robotnika, w skutek nabycia wiadomości technicznych, lepszych metod i sposobów produkcji, większego podziału pracy i wyższej organizacji zajęć. Nakoniec ma wpływać na wysokość zarobków piérwszeństwo, jakie dają przepisy, albo zwyżczaje jedną ze stron umawiających się, t. j. albo właścicielowi fabryki, albo robotnikowi.

Pięć okoliczności wpływa na produktywność pracy, podług Amerykanina Careya: bezpieczeństwo osób i własności, wolność osobista, wolność handlu, wprawa i uzdolnienie przemysłowe i nakoniec znaczenie kapitału, rozumiejąc pod ostatnim i samę ziemię. Do tych pięciu okoliczności dodaje

„Jonatan, plecami ku drzwiom zwrócony, nie widział nic”

Il. 8., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1886, nr 1083, s. 197.

OBRAZKI NICEJSKIE.

ŚRODOPOSTNA WALKA KWIATÓW. ZBYTEKI I NĘDZA.

przez

Aniela Tripplina.

Środopości! Huk dział budzi nas ze snu. Ulice różnobarwnemi lśnią się chorągiewami. Sławny z wymowy Dominikanin z ambony kościoła Notre-Dame głosi nam słowo Boże, nawołując do skruchy, pokuty i uczynków miłosiernych. Odczyty treści filantropijnej obiecuje Sala Rumpelmayera i Wolnomularzy. Ale któż-by miał czas na tego rodzaju poważne zajęcia, kiedy oto ulicznicy nucą i rozprzędają piosenkę karnawałową, następującej treści:

Cni Panowie! piękne Panie!
Czy słyszyte już trąb granie?
Darmo nęci Was poduszka,
Trzeba wstawać przedź z łóżka.
Karnawału król Was wala,
A to głos jest Archanioła;
Już czekają Was powozy,
Strojne w róże i mimoz;
A i własne Wasze szaty
Z klejnotami spleśe i z kwiaty
Tak misternie, aby z dala
Ptaków ku Wam mknęła fata,
Jak Edemu sad wspaniały,
To trud przecie nie jest mały.
Przedź, przedź przedź zwierśnado!
Róż niech skrasa twarz wyblada.
Niema czasu na modlitwy!
Tam, nad morze, na plac bitwy
Spieszcie Panie i rycerze,
Nieście wdzięki swe w ofierze
Znów królówi karnawału.
Co Was pol czara szatu
Rok okręży i nie zważa
Na dni pastne kalendarza.

Tak śpiewają na ulicy chóralem *Gaudeamus*. Od Srody Popielcowej poczawszy, składaliśmy holdy Terpsychorze. Bachanalie nasze nie znalazły przerwy żadnych. Na fali rozkoszy kołysani, poimy się ciągle wonią kwiatów, dźwiękami muzyki, fajwerków i ogni bengalskich tęczowym blaskiem; Helioqabal nie ziewał-by w naszym towarzystwie, Lukullus nie jadł wykwińniętych ryb, ostrąg, homarów, ani kosztowniejszego nie wychylał wina, Krezus był-by się uznał biedakiem na widok milionów, które nicejski *high-life* rozsypuje.

Środopości na naszym kalendarzu głosi trzecią walną bitwę kwiatów, trzeci szturm fajwerków, regaty wieczorne na morzu, tańce i widowiska na lądzie. Gazety oznajmują, że *tout Nice* poić się będzie nektarem życia; i znowu ujrzymy faetony, wygirlandowane od kozła aż do kół, od stan-greta aż do grzywy końskiej; damy, o jakich Owidysz chyba śmiał marzyć, zmetamorfozowane na żywe tulipany, róże, fiołki, bukiety, krzaki, nęcące wszystkimi skarjami ogrodowemi. Trzeba na to patrzeć, żeby o tém mieć wyobrażenie. Oto przesuwa się przed oczyma naszymi nenufar, wychylając się z wody. Drży mu nad głową potok srebrnych kropli. Zkad? Z dyademu brylantowego. Tak, dyadem brylantowy, po mistrzowsku we włosy wsmięty, jest tą kaskadą, której szumem żywy nenufar się pieni. A takich obrazków ujrzymy setki.

Dwie pierwsze bitwy pochłonęły samych kwiatów za 300,000 franków. Dzisiejsza sto tysięcy przeszło rzuciła w kieszeń ogrodników. Ale te 400,000 franków, to hehe zero w porównaniu z bajonickimi sumami, poświęconemi na bale, przyjęcia, fajwerki, toalety wiosenne, dłońi Wortha ochrzczone. A i te bajonickie sumy są znowu ziarnkiem piasku wobec owych milionów, które błyszcą na szatach, szyjach i głowach magnatek.

Wzrok nasz jednym błyskawicznym rzutem ogarnia najpiękniejsze klejnoty obu półkuli, szepc podziwu rozbrzmiewa na wszystkie strony. Stulecia miną prawdopodobnie, zanim się wnetrznosiom ziemi i oceanu wydrze taką ilość szmaragdów, opali, turkusów, dyamentów i pereł, odpowiadającą kapitalom, skupionym w dłoni kilkuset Krezusów, których strojne żony, nadobne córki, deflują przed nami na wybrzeżu, w salonach Kasyna i Muni-cypalnego teatru.

Co za obraz ośniewający! co za harmonijny obraz! Ani jednej chmury na niebie, ani jednego obłoku na ludzkim obliczu. Jak w Mozartowej pieśni, ani jednego dyssonansu w tej orkiestrze, złożonej z przeróżnych instrumentów i przeróżnych

wspólnego festynu tłum ulicznych żebraków i ob-szarpańców. Na całym wybrzeżu nie widać ani jednego. Chwała municypalności tutejszej! chwala endoziozcom-milionerom, którzy wydają wprawdzie krocie na chwilową fantazję, rozpocierając swe bogactwa przed nicejską ludnością, ale od każdego tysiąca franków jakiegoś franka przernaczyli na ugoszczenie nędzarzy.

Coraz rzęsiściej pada drobny deszcz kwiatów, coraz raźniej grzmiały orkiestry. Wypróżnione kosze świeżemi wypełniają się bukietami co chwila, a są bogacze, którzy nietyko kwiatami, lecz i dro-gocennemi bawidelkami witają królowe i królowy salonów. Nie jest-że to jakby sen z „Tysiąca i jednej nocy“? Jakby z rogu obfitości syją się do powozów i trybun: wachlarze, dzwonki, portmonetki, krawatki i tym podobne przyjacieliskie upominki. Zagrożona ruina Nicea, od razu do życia wskrzeszenie po tych karnawałowych i postnych orgiach, które kupców i właścicieli hotelów na nogi postawiły. Za jedno okno z widokiem na pochód tryumfalny króla karnawałowego placili cudzoziemcy po 300, 500 i po 1,000 franków.

Kolo czwartej godziny z nad morza wionął wiatr północny. Uciekając ku miastu chorzy, ja pędzę za nimi. Przez ogród nie możemy się przedostać do domu; skręcamy już *Quais du Midi*, tam, gdzie niema już igrzysk, ani trybun. Cóż to znaczy? Przecieram oczy, bo nie dowierzam temu, co widzę. Legiony obdartych żebraków deflują przede mną. Nigdy ich w tém ugrupowaniu nie dostrzegłam jeszcze tutaj. Ale to być nie może! To chyba figlarze środopostni poprzebieżeli się za nędzarzy i udają ślepych, kulawych, garbatych, kalek. *Un soldo, un soldo, signore! ho fame!* — chórem nucą dokola, a rękę wyciągają ku przechodniom. Co za niesmaczny żart! — chwilę myślę jeszcze. Ale nie, to nie żart, to rzeczywistość: Tak na żart nikt westchnąć nie potrafi, tak skwapliwie po solda tylko nędzarz sięgnąć może. Na przestrzeni kilkuset kroków, samych ślepych 37-min naliczyłam. A między nimi drzy z zimna 17-letnia niewidoma sierota, perkalowym, dziurawym kaftanem ledwo przeciw zimnu wależąca. Tam, pod skałą, trzydziestoletni ślepy biedak leży, przy nim śpi troje przeszłychych dziatek. Dlaczego gwar wzrasta kolo niego? dlaczego pioską mu grożą inni towarzysze niedoły? Szalenie! aż z Neapolu przypłynął tu okrętem na wieść o milionach, które cudzoziemcy popisują się w Nicei. Syn przeczytał w gazecie programat Lukullusowskich igrzysk, Francesco sprzedał resztkę manetek i przyleciał tu z żoną i dziećmi po jałmużnę. Nicejscy nędzarze, oburzeni tą konkurencją, obiecują zaskarżyć go w policji. Jutro nie będzie mu wolno leżeć pod tą skałą...

„Les aveugles sont les plus heureux!... każdy im da solda. Ich los najlepszy, wzbudzają litość.“ Oto jak perorują kulawi, chorzy, kaleki i próżniacy, — bo i takich tu zapewne-by się znalazło. Ale *tęj jalousie de métier* nie można dostrzedz bez podziwu. Są zatem tacy, w których zazdrość rozbudza... ślepy nędzarz.

Skręcamy ku Prefekturze. I tu ludu pełno. Panowie gazeciarze zatem zuchwale błagają, opisując uręczystość kwiatów, gdy donoszą, że domy wymiencione, że pospólstwo całe bierze udział w wesołej zabawie. Wierzyć-że tu gazeciarsom, którzy teraz kronikarzy zastępują! Jeśli kronikarze w ten sam sposób, oportunistem się rządząc, falszowali koloryt rzeczywistości, to nikt z nas o prawdziwe historycznej nie ma wyobrażenia. *Tout Nice* się bawi! Nieprawda. Ten krzyk, to nawoływanie,

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



7134

Berenika. Fototyp Angerera w Wiedniu.

grajków. I gdyby nieśmiertelny Wolfgang powstał z grobu, stworzyłby nowe arcydzieło, z tytułem: *Symfonia szczęścia!*

Tout Nice prend part à cette fête. Tak głoszą gazety. *Eureka! Eureka!* Istnieje zatem zakątek w Europie, gdzie, choćby raz w roku, wiecej i mało do jednej zasiadają uczyty, gdzie, choćby raz w roku, niema zgłodniałych, narzekających, żebrzących ani złorzeczących. Król karnawału wydał edykt, zalecający wesołość wszystkim swoim poddanym, rozkazujący najbiedniejszemu z Nicejczyków zasiąść w dzień Środopości u misy rawioli i u butelki wina. Municypalność uszanowała widocznie wolę monarszą, powołując do

„Berenika”

II. 9., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1886, nr 1089, s. 292.

narażenia życia. Jednocześnie połowa naszej kompanii wyszła z siekierami nad brzeg rzeki, by przetrzebić zarośla, które pozwalały nieprzyjacielowi zbliżyć się częstokroć na 50 metrów. Na tych pracach zeszedł nam dzień pierwszy. Nazajutrz zauważyliśmy, że bandyci umieścili na drzewach kilku celnych strzelców, i w ten sposób czynili niemożliwą wszelką cyrkulację wewnątrz cytadeli. By uniknąć tego niebezpieczeństwa, wzięliśmy się do kopania krytych dróg pomiędzy wszystkimi zabudowaniami, a co najważniejsza — drogi wiodącej na pagórek. Ta ostatnia praca była bardzo trudna i kunsztowna. Na szczęście mieliśmy kilku ludzi z inżynierami, pod dowództwem

Najniebezpieczniejszą z ym przecież obowiązkiem było zaciągnięcie co rano warty w blockhausie. By dojść tam, trzeba było przebiec 400 metrów, t. j. niemal pół wiorsty, pod gradem kul, które ze wszystkich stron padały. Dziwnym szczęściem nikt nigdy nie został tu ranym.

Na blockhaus-to zwrócone były naprzód wszelkie usiłowania wroga, bo przez wzniesione swe położenie panował on nad całą i nad całą niziną, gdzie rozsiadane były siły Chińczyków. Zaraz też po usadownieniu się we wsi, zaczęli oni urządzać krytą drogę w kierunku tego blockhausu, w czym pomagały im liczne pagórki i doły tam się znajdujące. Trzeciej już nocy znaleźli się po za pagórkami, naprzeciwko blockhausu położonym, i około godziny drugiej usiłowali po dwakroć wziąć naszych szturmem. Mała jednak garstka obrońców zdawała się mieć przynajmniej poczwórne ramiona. Ciekawo i groźnie był to widok wśród ciemnej nocy, owe dwadzieścia ognistych języków, które ze świstem rozgniewanych węzłów wily się na wszystkie strony, rozsiewając śmierć i postrach w tłumach nieprzyjaciół. Gdy Chińczycy przekonali się, że otwarta siła poradzić nie mogą, uciekli się do sztuki. Podczas gdy jedni szli do szturmu, drudzy po za ich plecami znosili olbrzymie wały słomy i po za nimi zaczęli kopać rów dookoła blockhausu. Zaledwie nasi żołnierze oddalili się od niego o 50 kroków, już sztandar chiński powiewał na dachu. Lecz armaty nasze były zawczasu nakierowane na otwarte drzwi, i ci z bandytów, którzy tam weszli, pogrzebani też w nim zostali na zawsze.

Strata owiej maleńkiej forteczki była dla nas niepowetowana; od tej-to właściwie chwili rozpoczęła się dopiero prawdziwa nasza niedza. We

dnie Chińczycy niewiele zrobić nam mogli; ale w nocy, korzystając z ciemności i czasu dżdżystego, podchodzili z wolna pod same prawie mury i układali wciąż stopy wilgotnej słomy. Po za tą zasłoną, z niepojętą szybkością dokonywali swych robót fortyfikacyjnych. A pracy tej nie podobna było przeszkodzić! Wyjść z cytadeli, by wygnąć pracujących, było to narażenie na pewną zgubę. Kule i pociski armatnie były zupełnie bezsilne przeciw tym wałom słomy, które zapalić się nie mogły. Tym sposobem, w ciągu dni pięciu, byliśmy otoczeni olbrzymią linią fortyfikacji, które poczynały się we wsi nad samym brzegiem rzeki, ciągnęły wielkim łukiem do blockhausu, zbliżały

tak zapalczywo, że ilość wystrzelonych na dobę wszelkiego rodzaju pocisków dochodziła od 20 do 30 tysięcy. Nie dziw przeto, że każdy z nas był niestannie wystawionym na niebezpieczeństwo: śmierć można było znaleźć netylko na służbie, lecz przy wszelkich zajęciach i funkcjach życia ludzkiego. To też mimowoli daliśmy się ogarnąć zupełnie do tego życia zniechęceniu. Jedynym lekarstwem przeciw temu zgubnemu uczuciu była praca, do której byliśmy z małymi przerwami dzień i noc zaprzęgnięci. W nocy zwykle poczynaliśmy rowy, a we dnie, korzystając z tego, że kryły nas one jako tako, rozszerzaliśmy je i pogłębiali. Lecz, jak to już wspominałem, i nocna

praca nie była bez niebezpieczeństwa. Chińczycy nie mogli nas wprawdzie widzieć, ale kierowali się dźwiękiem lopat i kilofów i strzelali do nas ciągle. Przyjęto więc następujący system obrony: Jeden z nas, dobrze ukryty, stał na czatach, i gdy tylko dojrzał światło wystrzału, wołał: „baczność!"; poezim wszyscy pracujący przy padali do ziemi. Smutna to więc była praca, a jednak podtrzymywała ona jedynie nasze energię.

Zresztą, ponieważ obleżenie twierdzy trwało już dni dziesięć, zaczęliśmy tedy rachować, że lada chwila przybędzie odsiecz i zakończy nasze męczarnie. Tymczasem wyrachowania owe okazały się zupełnie mylnymi. Wysłany z depeszą szpieg Anamita powrócił z największą trudnością i przyniósł wieść, że wszystkie siły francuzkie zostały skoncentrowane przeciwko Langsonowi i znajdują się dopiero o sześć dni drogi od tej fortecy.

Kapitan nasz, jak na prawdziwego żołnierza przystało, zgromadził nas wszystkich i wyjaśnił otwarcie stan rzeczy.

— „Bądźcie — rzekł — pewni moi chłopcy, że przed pierwszymi dniami Marca nie mamy prawa rachować na żadną inną pomoc, jak naszą własną. Każdy z was wart jest co najmniej dziesięciu Chińczyków, a po za murami dwudziestu. Nie wątpię więc ani na chwilę, że wszelkie usiłowania wroga odeprzeć z mężstwem, i dodać jedną jeszcze świetną kartę do pięknej historii naszego legionu!

(D. c. n.)

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



„Przez psie mordy wasze szczeka dusza niewdzięczna“.

7154

Fototyp Angerera w Wiedniu.

się potem do pagórków strony zachodniej i opierały znów o rzekę na północ. Tak tedy tylko bok północny był przez czas pewien od nieprzyjaciół niezajęty.

Nie trudno więc teraz pojąć, w jakim znajdowaliśmy się położeniu. Netylko we dnie, lecz i noc całą bandyci nie przestawali zasypywać nas gradem kul, iście bajecznym. Oprócz broni ręcznej, mieli oni na wszystkich wygodniejszych punktach swęj linii baterie tak zwanych „fusils de rempart“, (t. j. rodzaj olbrzymich karabinów, przymocowanych na wałach i nabijanych kulami wielkości zwykłych kartaczy) — i otworli z nich ogień

CHIŃSZCZYNA CYWILIZACYJNA.

I. Wł. Dawid. „O zarazie moralnej“, studium psychologiczno-społeczne. Warszawa, księg. Gruszeckiego, 1886. str. 215.

(Dalszy ciąg. — Patrz Nr. 1091).

Przed zakończeniem swęj pracy p. Dawid raz jeszcze ogląda się na drogę w nią przebieżoną i stwierdza, że zbiór warunków tegożecznego rozwoju, zwany w języku potocznym duchem wieku,

„Przez psie mordy szczeka dusza niewdzięczna“

Il. 10., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosa“ 1886, nr 1089, s. 341.

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



„Poco Jonatan uczynił to, co gminę całą na niebezpieczeństwo narażało“

Cestusza. Teraz jednak, wielka słabość woskową żółcią oblała mu twarz zdrobniałą, cierpiącą, otoczoną białym jak śnieg zarostem. Turbana na głowie ndźwignąć już nie mógł; śnieżne włosy spływały mu z pod okrągłej mycki na chudą szyję i pomarszczone czoło. U kolan jego leżał sękaty kij, na którym złożywszy małe, trzęsące się ręce, nad ziemią pochylony, z szyją wyciągniętą, łzawymi oczyma po gromadzeniu wiodąc, mówić zaczął:

— Kiedy sprzeciży waszej słuchając, Przedwieczny podszeptał uchu memu przypowieść, zapisaną w jednej ze świętych ksiąg naszych...

Wszyscy umilkli i słuchali. Na żółtych wąskich ustach Arona zaigrał uśmiech przebiegły. Wzniósł nieco ręce i, czyniąc nimi zwolna ruch liczenia na palcach, mówił dalej:

— Cztery rzeczy na ziemi są małuczkie, a mędrze od najmędrzych. Mrówki, lud słaby, które we żniwa przygotowują żywność sobie; zajęczki, gminy nie silny, który jednak w skałach łożyska sobie czyni; szarańcza, króla niemająca, lecz chodząca hufcami; pajak, lichy owad, a jednak mieszkający w pałacach królewskich.

Umilkli i, zagadkowo, przebiegle uśmiechając się, z pod czerwonych powiek pojętne żrenice po obecnych wodził. Ci, z wyrazem zapytania w oczach, na niego patrzyli. Po chwili, wolniej jeszcze, niż wprzód, z głębokim namysłem w głosie i ruchach głowy, dokończył.

— Klótnie, tak jak i rozkosze, potężnych rzece. Lud słaby ma, jako mrówki, pilnie zgromadzać żywność sobie, aby mu siła do życia nie zabrakło; niech, jak zajęce, wytrwałem pukaniem, twarde

skaly przekuwa on dla siebie w bezpieczne łożyska. Gdy, jak szarańcza, bez ziemi jest i króla, niech spójnym hufcem chodzi. Niech tak, jak pajak brzydki i gardzony, przedź swą wszędzie rozsnuwa, aby miał o co zaczepić się w tym królewskim pałacu, który Przedwieczny zbudował dla wszystkich narodów—silnych i słabych.

— Niech się tak stanie!—uroczystym chórem odpowiedzieli obecni i cicha uroczystość spłynęła na wszystkie twarze te, zmordowane i płonące, lecz które słowa starea postawiły przed obliczem długiej, trudnej, krwawej przyszłości.

Ale Aron miał jeszcze coś do opowiedzenia. Starym był bardzo i pamiętał wiele, pamiętał dzień nieszczęsny, w którym z rozkazu Cezara Klaudyusza wygnano z Rzymu wszystkich zamieszkałych w nim żydów. Opowiadał o wszystkich nędzach i rozpaczach strasznej owjej pory. Któż zgadnie rozpacz mrówek, gdy ciężkie koło przebiegającego wozu mrowisko ich rozgniecie i drobny ludek rozpędzi we wszystkie strony świata? Nikt nie zważy brzemion tych i smutków, które unosi z sobą rój człowieczy, z siedliska swego w szeroki świat pognany...

Być może, iż pod ciężkimi turbanami włosy obecnych na głowach ich powstawały. Przy opowiadaniu Arona, ruchy ich stawały się bezładne, kolana i ręce drżały, słowa płały się na pobladłych ustach. Bojaźń zaczynała już wnikać w krew tych, w których serca nieszczęście i krzywda lały nienawiść i podejrzliwość, mózg ich zaprawiając dymem mistycznych rojeń.

— Zwoląć wszystkich starszych gminy! narażać się! Do kogo udać się po obronę i ratunek?

Jak zażęgnąć gniew Cezara i Rzymian? Co czynić?

Z wołaniami i zapytaniami temi opuszczali izdebeke, tak, jak gdyby w tej chwili już gonili ich kosa śmierci; śpiesząc się, nadeptywali sobie wzajem na pięty. Menochim powłókił się za nimi; Aron, wspierając się na sękatym kiju, wyszedł ostatni.

Justus i Jonatan pozostali sam-na-sam. Sekretarz Agrypy pochylił ręce przyjaciela i zarzucił go pytaniami.

— Obecni ludy, Jonatanie, miewają wielkich mężów, roniących wielkie słowa. Jeden z nich rzekł: „Miłość ojczyzny jest tak ogromną, że ją nie trwaniem naszego życia, lecz troskliwością o jej życie mierzymy“. Ona-to cię upoiła! Nią uniesiony nie mierzyłeś jej trwaniem życia swego i swoich.

Jonatan słuchał z odwróconą twarzą, aż z porywczym gościem zawołał:

— Przestań, Justusie! nie powiększaj wstydu mego! pierwszy-to raz przeniewierzyłem się sprawie świętej! Przebac mi, Judeo! pierwszy raz oddałem pokłon cielowi namiętności własnych!

Czolo przyciskał do ściany, blade usta przygryzał do krwi, cicho i ponuro z przytłaczającą pokorą szeptał:

— Ułomnym jest człowiek, z niewiasty rozdrony...

Potem, nie zmieniając postawy, prędko mówić zaczął:

— Jakoż mówić im miałem, że uczyniłem to przez nienawiść wroga, kiedy usta me otworzyła miłość dla kobiety? Miałem łąć podle, albo przed nimi otwierać skrytości upadku mego?...

„Po co Jonatan uczynił to, co gminę całą na niebezpieczeństwo narażało“

Il. 11., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosy“ 1886, nr 1095, s. 387.

nalewa i zapala ogień na ołtarzu twych bóstw domowych. Poświęcam go na twym ołtarzu...

Coraz więcej promieniejącej, do błogich uśmiechów dymem pochlebstwa i pięknymi oczyma Kai lechtany, Domicyan przestąpił drog podwórza, gięstem skromnego eleganta zaprosiwszy wprzód Kają, aby szła za nim.

Odeszli. Za plecami zamykających orszak szambelanów i paziów *Ostaryusz* zamknął drzwi domu, z za których długo jeszcze dochodził, płynący ulicą, do odlatującego wichru podobny, tentent i gwar.

Dom Pretora zaległa cisza. Arya, wsparta na ramieniu Fanii, opuszczała *Atrium*, zbielełymi ustami szepcząc zwrótkę ciemnego poematu swego:

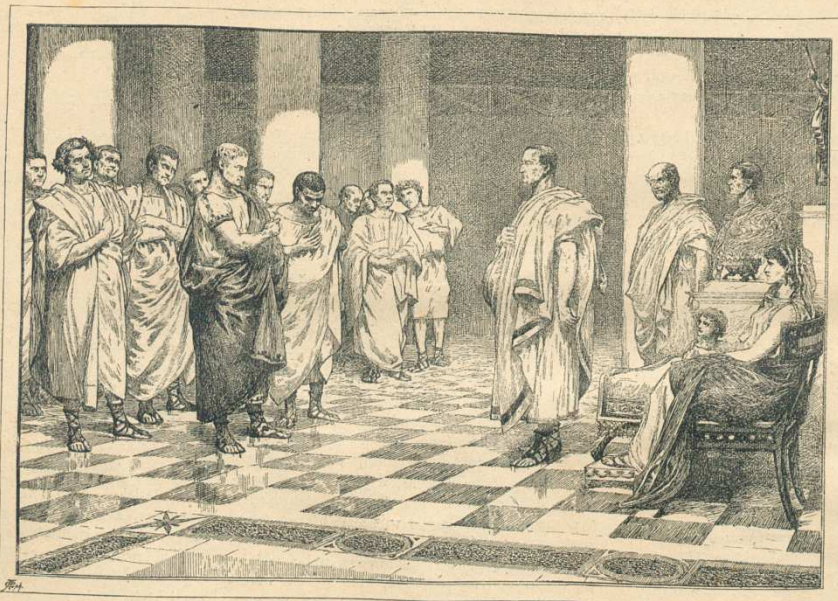
— Mistrzu,— rzekł,— jeżeli w kajdanach wolnym jeszcze jestem, winienem to nauce stoików. Wiek cały upłynął, odkąd, wśród niesłychanych nieszczość i ucisków, wy jesteście doradcami i pocieszycielami prawych i niepodległych. Według wskazań waszych żyjemy; umieramy przez was pocieszani. Dziś, Muzoniuszu, zobaczyłem z bliska czarną godzinę moją. Mam na ziemi ukochania wielkie, które wkrótce opuścić mi przyjdzie. Ojezyzna... przyjaciele, małżonka... dziecko... O, mistrzu! dusza moja zakłócona! Weź ją i ukolysz duchem filozofii, aby spokój mędrca i wytrwanie obywatela zachować mogła!

Na siewej rzęsie Muzoniusza błysnęła łza, lecz

włosach, i z razu chmurny wzrok wlepił w ziemię. Leez, gdy tylko podniósł powieki, cała dusza jego skupiła się w oczach, które utkwiły w postaci kobiecej, mającej w najciemniejszym kącie wielkiej sali. Jakkolwiek opływała ją cała biała zasłona, rozpoznał odsłoniętą część twarzy. Oczy ich spotkały się z sobą. Z dała uśmiechnęli się do siebie. Skinieniem głowy przywołał ją i z cicha wymówił: Chodź!...

W ogrodzie Pretora było miejsce jedno, do którego nie dochodziły ani echa ulicznego zgiełku, ani promienie upalnego słońca. Z gęstwiny niskich bukszpanów i krzaczystych mirtów kilka palm strzelało tam wysoko zielonemi parasolami swemi,

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIĘSICI „MIRTALA“.



„Stali naprzeciw siebie dwaj ludzie: pretor Rzymu i syn Cezara“ (Patrz Nr. 1095 str. 2).

7183

Fototyp Angerera w Wiedniu. (Patrz Nr. 1096 str. 3.)

— Zawsze to samo! Zawsze to samo!

Klienci i przyjaciele domu, pomiędzy drzewami podwórza rozsypani, z cicha i smutnie gwarzyli z sobą; gromadka młodych ludzi, w różnobarwnych tunikach, u jednej ze ścian sali zasiadłszy, z przelotnymi uśmiechami na twarzach słuchała płynnej, przyciszonej mowy Juwenalisa, który, z sarkastycznymi ustami i tragicznym płomykiem w oczach, puszczal wodze satyrycznemu natchnieniu, i w słowach, z których wiały gorzyc i groza, wyśmiewał Domicjana, dworaków, płochę kobiety i bezmyślną tłuszcę.

Helwidysz zblżył się do Muzoniusza. Widać było, jak drżenia przebiegały ciałem jego hartowane i silne.

postawa jego spokojną była i cichy blask okrywał zbrzdżzone czło.

— Dla tego, że ludzkie uczucia w uroczystej chwili kołają ci w piersi,— odrzekł,— nie trwóż się o spokój i wytrwanie swoje. Dusza silna nie ma być przeto zimną i nieczułą. Stoicyzm nie nakazuje ci obojętności; nakazuje ci on tylko zwycięstwo emoty nad bólem i trwogą. Łabędzie, Helwidyszu, śpiewając, umierają; nie wesolą przecież, lecz uroczystą strofą, śmiertelną pieśń ich płynie ku słońcu...

Usiedli przy ognisku i, pochyleni ku sobie, rozpoczęli długą, cichą rozmowę.

Niedaleko ogniska stał wysmukły młodzieniec w białej tunice, ze srebrną opaską na krucznych

rozlewając dokola cień rzeźwiący i chłodny. Krzewy, okryte kwitnącymi różami, i puszysty kobierzec fiołków, napępniały powietrze upajającą wonią; w pobliżu, brylantową rosą, osypując różę i fiołki, szemrała fontanna. Samotność panowała tu zupełna, a ciszę przerywały tylko szmery fontanny i dźwięki dwu rozmawiających głosów. Mężki, kryształowy, śpiewny głos mówił:

(D. c. n.)

„Stali naprzeciw siebie pretor Rzymu i syn cesarza”

Il. 12., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosa” 1886, nr 1097, s. 20.

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



„Nakoniec, zobaczyłem cię, Arachne moja!“

Fototyp Angerera w Wiedniu.

„Za wzięcie Kobrynia, Tormasow otrzymał order S-go Jerzego 2-o stopnia i 50,000 rubli nagrody, Lambert zaś pałasz z napisem *za waleczność*, wysadzany brylantami...” I nie więcej.

Czaplica pominięto. Słusznie, czy nie, rozszerzać się nad tem nie zachodzi żadna potrzeba. Zauważmy tylko, że żale pamiętnikarza w części tylko są słuszne, gdyż jeśli niewątpliwa jest rzecza, że bitwę on wygrał, to z drugiej strony nie trzeba tańc, iż wygrał ją wbrew rozkazowi zwierzchnika, a przystem w okolicznościach takich, że inicytywa jego mogła spowodować — w razie gdyby Regnier nadszedł — generalną pod Kobryniem bitwę. Owoż dowódzcom podręcznym strategia nie dozwala żadnych tego rodzaju wyskoków, mogących powikłać plany, ukartowane w głównej kwaterze.

Bądź co bądź, nie ulega zaprzeczeniu, że przeciwko Czaplicowi istniały jakieś uprzedzenia sztabowe. Nie po raz ostatni wystąpiły one pod Kobryniem.

Okazało się to zaraz po bitwie, kiedy Czaplic zaproponował systemat dalszego postępowania, osnuty na kombinacjach, które się tak wybornie udały pod Kobryniem, a mianowicie: iść natychmiast do Horodeca przeciw Regnierowi i odejść go od armii Schwarzenberga (skoncentrowanej w Slonimie) w ten sam sposób, w jaki się odejść Klänzla od Regniera; następnie miało-by się już do czynienia z samym tylko Schwarzenbergiem. Ale nie usłuchano Czaplicę, stracono dni kilka i dano Schwarzenbergowi możność połączenia się z Regnierem i zaatakowania z kolei armii Tormasowa. Owoce wygranej kobryńskiej w zupełności na razie zmarnowanymi zostały. Tormasow ze stanowiska zaczepnego przejść wkrótce musiał na odporne; armia jego, napadnięta niespodzianie przez połączone siły Schwarzenberga i Regniera, po kilku mniej więcej szczęśliwych potyczkach hr. Lamberta pod Pruzaną, Czaplica pod Siechnowiczami, tudzież po generalnej bitwie pod Horodeczną, zaledwie uniknąć mogła niebezpieczeństwa ugrążnienia w błotach pińskich. Opuszczywszy Polesie-

litewskie, Tormasow przeszedł Styr i, zasłonięty tą rzeką i jej dopływami, zniewolonym był czekać, w postawie obronnej, na nadejście armii Czezagowa.

Doczekał się jej wreszcie, dzięki niepojętej i z punktu czysto wojskowego występnej bezczynności Schwarzenberga, który, skupiwszy teraz wszystkie swe siły, saskie i austriackie, śmiało mógł próbować, bądź frontowej przeprawy przez Styr, bądź też obejścia, porzeczem Buga, lewego skrzydła Tormasowa. Ci, co bezczynność owę tłumaczyli odgósem zwycięstw Napoleona w głębi Rosji i zajęciem przez wielką armią Moskwy, które to zajęcie uważano wówczas za koniec kampanii, zwiększają tylko jeszcze karygodność opieszałości wodza austriackiego: oprócz błędów strategicznego, obarczają go jeszcze błędem politycznym, gdyż nigdy i nigdzie powodzenia wojsk *własnych* na dalszym teatrze wojennym nie może być zachęta do opuszczenia rąk na teatrze bliższym. Chyba, że dla Schwarzenberga, po wzięciu stolicy Rosji, armia napoleońska przestała nagle być *własna*.

Cóżkolwiek-bądź, w dniu 3 (15) Września nastąpiło bez żadnej przeszkody połączenie się Tormasowa z Czezagowem: fakt najdonioślejszy zapewne w historii roku 1812 i tsm samem, być może, w dziejach wieku XIX. W chwili największych triumfów Napoleona I na głównej linii operacyjnej, tyły jego, wraz z krainą rezerw i magazynów, z całą podstawą działań wojennych, zakwestyonowane i zagrożone zostały najdotkliwiej, bez ratunku prawie.

Zrozumiał to doskonale Czezagów, jeden z największych — jeśli nie jedyny wielki wódz rosyjski w tej kampanii. Pomyśl niezwłocznego uderzenia wszystkimi siłami na Schwarzenberga i wyparcia go z porzeczka Styru ku północy, w strony Brześcia, Bielska i Drohiczyzna, pomiedzy błota Narewskie i Nurskie, w tym celu, ażeby, zostawiwszy przed nim, „dla zabawki,” niewielki oddział Sackena, — samemu ruszyć marszem przyspieszonym, przez Slonim i Mińsk do Borysowa, kędy się zbiegały wszystkie linie komunika-

cyjne wielkiej armii, jest rzeczywistém aredykiem sztuki wojskowej, bez względu na skutki, jakie się przez to istotnie osiągnęło, a jakie osiągnąć chciano i obiecywano sobie.

Bez wątpienia. Zauważmy jednak, że Slonim, Mińsk, Borysów, po usunięciu się oddziałów austriackich i saskich, najpierw w pogoni za Tormasowem nad Styr, później w ucieczce przed Czezagowem nad Bug i Narew, nie pozostały zupełnie bez załóg. W Slonimie stał generał Konopka; w Mińsku, pod wodzą generała Bronikowskiego, młodzież litewska wprawiała się w rzemiosło żołnierskie; w Borysowie nareszcie i dokola Bobrujska snuły się pułki generała Dąbrowskiego. Nie przyszłoż nikomu do głowy złać wszystkie te luźne oddziały w jedną całość, ująć rekrutów Bronikowskiego w żelazne kajdany, ażeby ze swą strażą przednią czulszym był na to, co się przed nim i za nim dzieje, niżli na baliki i owaeye szlachty czarnoruskiej?

Nie, nie znalazł się nikt. Na wzór tego, co się w Polsce działo od początku świata, tym razem liczone również, nie tyle na siebie, ile na obcych. Liczono na Austriaków i Sasów: na czterdziestotysięczny korpus Schwarzenberga i Regniera.

Jaki los rachuby te spotkał, opisuje to właśnie dość szczegółowo Czaplic. Czytelnik jednakże do-brze-by nieznali, gdyby wpięrow przejrzał, jeśli ma pod ręką, odpowiednio rozdział „Pamiętników Ogińskiego.” Ogół zdarzeń zarysował-by się tym sposobem nieco dokładniej w jego umyśle. Czaplic bowiem ma przedewszystkiem na widoku wypadki, w których sam osobiście brał udział. Nie wszędzie zaś mógł być, nie wszystko widzieć, zwłaszcza z tego, co się działo dokola Borysowa i jego sławnego mostu, w okresie od wzięcia Moskwy, do niespodziewanego nadejścia Czezagowa.

W każdym razie, postarany się „udostępnić” fachowy wykład Czaplica tam wszędzie, gdzie tego nieodbita zajdzie potrzeba.

(D. n.)

„Nakoniec, zobaczył cię, Arachne moja!”

Il.13., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłasy” 1886, nr 1098, s. 36.

ków, wszystkie kurytarze, galerie, kolumny i ściany świątyni ozdobione były kwiecistymi temi oponami z kamienia. Wstrętna pozbota muzułmańska oszczędziła je tutaj, lecz jakby po to tylko, ażeby z nich urządzić handel świętokradzki. Stróża turecy, bezbożniejsi od Omarów i Mahometów, wydłubują świętości owe z odwiecznej ich osady marmurowej i garściami całeni, pokryjomu, sprzedają turystom...

Byłem i ja za przykładem innych (powiada o sobie nasz podróżny) do tyła małodusznym, że wsunąłem dwufrankówkę niewiernemu strażnikowi największej i najpiękniejszej świątyni chrześcijańskiej Wschodu, w zamian za kilkadziesiąt kamyczków, wcale mi niepotrzebnych, do czego nie przydatnych i żadnej zgola wartości nieposiadających, oprócz ulotnych, przypadkowo z nimi związanych wspomnień goręczy i żalu. Powiniennem był raczej chwycić bezbożnika za kolarz i strącić z chóru na dół.

Słowem, z dawniej, starożytniej Zofii dotrwał do dni naszych jedynie wspaniały jej szkielet architektoniczny. Początkowo na jej miejscu stał kościół drewniany, wzniesiony przez Konstantyna W-go w wieku IV. Spalił się on w czasie jednego z większych pożarów, tak częstych dawniej i dzisiaj w Carogrodzie. Katedrę właściwą, istniejącą po dziś dzień, wznosił cesarz Justynian pod kierunkiem budowniczych owego czasu: Antemiusza z Tralesu, Izidora z Miletu i Ignacego Magistra. Koszta jej budowy wyniosły około półczwarta miliona dzisiejszych rubli rosyjskich, pracowano zaś około niej lat sześć. Justyniańska ta świątynia, według opisu kronikarzy, posiadała 365 ołtarzy, okutych w srebro i złoto, oraz tyleż wejść czyli bram, odlanych z pozłacanego brązu i miedzi. Wzdłuż jej ścian obiegały strumienie żywej, źródłanej wody, sprowadzonej rurami podziemnymi. Tysiąc księży utrzymywało się przy świątyni. Ołtarz główny zdobiła arka złota (cymboryum), stojąca pod takimże namiotem. Dokola arki, na trzech złotych łańcuchach, wisiały drogiejce korony i wieńce imperatorów wschodnich. Wszystkie te bogactwa znikły w czasie czwartej wyprawy krzyżowej, kiedy wojska weneckie, pod wodzą Dondolli, odarły świątynię do naga. Klejnoty starożytnej sztuki byzantyjskiej, spadkobierczyńi dawniej sztuki greckiej, przypadły bez wieści i śladu. Podanie głosi, że zatopiła je burza morska, wraz z rabusiami, wracającymi do domu.

W dniu wzięcia Konstantynopola (20 Maja 1453) Święta Zofia, aczkolwiek pozbawiona swych skarbów materialnych, nie przestała rzucać na widza troków, jakimi do dziś dnia ośniewa wędrowca. Nie dziw też, że jej przepych architektoniczny tak uderzył i podbił wzrok zwycięzcy, że Mahomet II, obmywszy z krwi ręce, kazal w niej natychmiast ustawić tron padyszaeha, i nie rzucając sposoczonego miecza, pierwsze dziekczynne hymny do Allaha ztąd zaszal. Od tej pory Aya-Sofia została pierwszym meczetem potęgi muzułmańskiej. Dotąd jeszcze cesarze turecy, wstępując po wysokich marmurowych schodach „mirabu“ na modlitwę, trzymają w jednej ręce świętą księgę Zakonu, w drugiej miecz obnażony... I dziać się tak będzie aż do chwili, w której Krzyż Chrystusowy napowrót zająśnieje na miejscu półkłępięca ze szczytów carogrodzkiej S-tjej Zofii.

Korespondencya czasopisma „Kłosy.”

Twórcy, w końcu Czerwca.

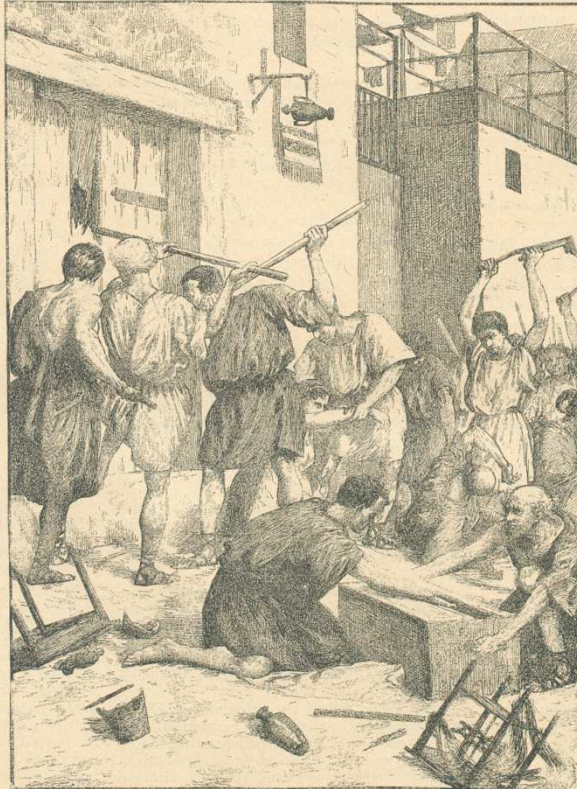
Jeszcze nie koniec z naftą, i nie prędko będzie koniec; cała bowiem sprawa najfatalniej prowadzona była i jak najgorzej dla naszego kraju się skończy. Niezadowolenie u nas jest ogólne i to do wysokiego stopnia, tak dalece, że nawet żywiły konserwatywne i przychylnie terażniejszemu rządowi, objawiły ministerym Taafę-Dunajewski swoje niedwuznaczne usposobienie. W skutek śmierci jednego z członków delegacji, z powiatów 4 wybięrała większa własność posła do Rady Państwa.

warł układ z rządem węgierskim, nie zasięgnąłszy opinii kraju w sprawie tak ważnej, jak naftowa. Sam sobie związał ręce, a co gorsza, z dzwiną zarozumiałością upierał się przy swoim, co wyglądało, jakby z umysłu chciał popierać przemysł rafinatorów węgierskich; rozdrażniony oporem delegacji, z powodu kwestyi takiego przemysłu, groził dymisją, rozwiązaniem Izby, jakby tu chodziło o zasadnicze kwestye, zlamal i poniżył delegację polską i zadal cios jej powadze, znaczeniu, a kto wie, czy nie zabił przemysłu naftowego—dziś już bowiem kilku właścicieli kopalni zamykać je pożądo.

Druga sprawa, która nieprzyjemnie dotknęła Galicyę, jest świeżo zadekretowane podniesienie opłaty szkolnej w szkołach średnich. Nowy minister, Gautsch, podwoił ją nagle. Jest w tym jego zarządzeniu nieco słusznych powodów. Nietylko u nas, lecz i w innych krajach monarchii, warstwy najniższe zaniedbują i pomijają szkoły fachowe, i młodzież cienie się do gimnazjów, po których ukończeniu, nie mając środków dalszego kształcenia się, wytwarzają proletaryat inteligencji;—przeszedłszy zaś gimnazjum, już nie wracają do warstwy, z której wyszli, ale pragną pozostać w sferze, do której, jak sądzą, przez swoje wiedzę doszli, bytu zaś lepszego nie zdolni są sobie stworzyć, nie zdobywszy wiedzy fachowej, dawaną przez najwyższe zakłady naukowe. Wegetują preto po biurach całe życie, bez nadziei awansu, płatni tak, że ani żyć, ani umrzeć nie mogą; nieszczęśliwi, waleczący z nędzą, stanowią niebezpieczny żywioł niezadowolonych, są istotną kłeską dla siebie i społeczeństwa. Zwroćcie tych żywiołów ku odpowiedniemu kierunkowi powinno być myślą samego społeczeństwa, a gdy ono tej rzeczy dobrze nie pojmuje,—rządu. Zgadamy się wreszcie na podwojenie opłaty szkolnej, lecz od klas wyższych. Dopuszczając do gimnazjum należy wszystkie; kto wie, jakie znakomite zdolności z najniższych warstw wyjść mogą. W niższych klasach objawia się one dostatecznie, i wtedy oteczy je opieką, a nawet dać pomoc należy; uczniów słabszych, o zdolnościach mierniejszych, nie przepuścić wyżej i w przekonaniu, że w zawodach, wymagających wyższej inteligencji, drogi sobie nie uturują, zwrócić na właściwe im pole, już to przez surowe klasyfikowanie, już to przez wyższą opłatę szkolną, od której zdolni a ubodzy byli-by uwolnieni. Dziś nie pozostaje nie wobec zamiarów ministra, tylko zająć się zebraniem środków na opłacenie czesnego za zasługujących na to uczniów. Ale nasze biedne społeczeństwo tak jest obarczone składowkami, że istotnie nie wiem, czy będzie miało choć odzwagę przemówić do publiczności o nowe ofiary.

Pojmowalibyśmy taki środek przeciw *hyperprodukcji inteligencji* (bo to jest urzędowa nazwa choroby, przeciw której minister cios swój wymierzył), pojmosalibyśmy, może niezupełnie, ale cokolwiek lepiej, gdyby Galicya miała dostateczną ilość szkół fachowych, rzemieślniczych i przemysłowych, ale my ich wcale nie mamy. Cóż więc uboga młodzież, warstw średnich nawet, ma czynić, gdy jej drogę do gimnazjów zamknie? Nie dziwi nas agitacja w radach miejskich, które uchwalają petycję o zniesienie tego rozporządzenia. A coż się dzieje z młodzieżą uniwersytecką?

RYUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



„NA JEDNYM SZCZEGÓLNIJ Z RYNKÓW TOCZYŁY SIĘ NAJZAJĘTSZE NAPADY I WALKI.”
Fototyp Angerera w Wiedniu.

Nigdy rząd z kurji tabularnej nie wywierał nacisku na wyborców, którzy zresztą wysyłali życiwe dla ministerym jednostki. Tym razem rząd rozwinał mocną agitacją, i pomimo wszelkich wysiłków, wyszedł z urny zwolennik energicznej opozycji, Szecepanowski, właściciel kopalni nafty w Słobodzie rungrskiej. Człowiek to wielkich zdolności, wielkiego fachowego wykształcenia, sprężysty, czynny, pełen dobrych chęci. Sądymy, że Szecepanowski odegra wybitniejszą rolę, i nie potrzebujemy zwracać uwagi na jego nazwisko, które niezadługo głośnieć się stanie.

Wracając do nafty, krótko powiemy, iż żałować należy pośpiechu, z jakim p. Dunajewski za-

„Na jednym szczególnie z rynków toczyły się najzajętsze napady i walki”

Il. 14., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1886, nr 1099, s. 52.

przyrost ludności, ale większa nierówność podziału dóbr. W każdym stanie cywilizacji, większa liczba ludzi może wyprodukować stosunkowo większą ilość dóbr i lepiej zaspokoić potrzeby, niż mniejsza.

Fakt, że niedostatek tam się pojawia, gdzie siła produkcyjna największa i produkuje dóbr najsilniejsza, jest zagadką i tajemnicą, przed którą świat cywilizowany zatrzymuje się zdumiony, nie umiejąc jej rozwiązać; autor wszakże podejmuje się tego zadania. W tym celu przechodzi do rozbioru praw podziału dóbr.

Określiwszy, co jest rentą gruntową, zarobkiem i czynszem, zajmuje się najprzód pierwszą częścią dochodu ogólnego, to jest rentą. Jest ona tą częścią dóbr wytworzonych, która daje wyłączone prawo używania korzyści naturalnych ich właścicielowi. Jest ona ceną monopolu, powstającego tym sposobem, że pierwsi przyrodzone, których praca ludzka ani wytwarza, ani pomnaża, stają się własnością osób pojedynczych.

Podług Ricarda, rentę z pewnego gruntu lub ziemi oznacza przewyżka dochodu, otrzymanego z niej, w porównaniu z dochodem, otrzymanym z ziemi mniej wydajności, przy takim-że nakładzie.

Posiadanie czynnika przyrodzonego produkuje daje moc tyle sobie przywłaszczyć z dóbr, otrzymanych z tego czynnika, przez skierowanie ku niemu pracy i kapitału, ile wynosi przewyżka nad rezultatami, otrzymanymi, przy tym samym nakładzie pracy i kapitału, z zajęcia najmniej produkcyjnego.

Przechodząc do odsetków, będących wynagrodzeniem kapitału, utrzymuje autor, że niema antagonizmu pomiędzy nimi a zarobkami, albowiem, gdzie odsetki wysokie, tam też i zarobki wysokie i odwrotnie. Odsetki nie wrażliwe są zatem kosztem pracy i nie są jej grabieżą.

Odsetkiem nie jest właściwie zapłata za użycie kapitału, ale dochód, powstający z pomnożenia onego. Gdyby kapitał się nie pomnażał, to-by właściciel jego, w rzadkich tylko, wyjątkowych wypadkach, otrzymywał pewne wynagrodzenie. Odsetki zatem pochodzą ze zdolności pomnażania się, która siły reprodukcyjne natury nadają kapitałowi, jak również ze zdolności wymiany. Kto używa kapitału i otrzymuje przyrost, którego on dostarcza, otrzymuje odsetek.

Przy swobodnych stosunkach, *maximum*, jakie można dać za użycie kapitału, jest pomnożenie lub dochód, który on może przynieść; *minimum* albo zero — jest prosty zwrot kapitału.

Przechodzi więc autor do wniosku, że niema różnicy między kapitałem i pracą; praca i kapitał są

RYSUNKI M. KOTARBIŃSKIEGO DO POWIEŚCI „MIRTALA“.



7227

„ŚWIATŁA NIEBIESKIE! CZY TAM NAD WAMI NIEMA NIKOGO, KTO-BY LITOŚĆ UCZUŁ NAD BIEDNĄ LUDZKOŚCIĄ?!”
Fototyp Angerera w Wiedniu.

tylko różnemi formami tej samej rzeczy, to jest wysiłku ludzkiego. Użycie zatem kapitału przy produkcji jest tylko formą pracy. Dlatego też odsetki i zarobki muszą albo się jednocześnie podnosić (albowiem w przeciwnym razie było-by korzystniej, przy spadaniu zarobków, zamienić pracę w kapitał, niż jej używać bezpośrednio); albo też jednocześnie spadać (w przeciwnym bowiem razie zwiększenie kapitału było-by wstrzymane).

Prawo zarobków podług George'a jest następujące:

Zarobki zależą od granicy produkcji, albo od produktu, który otrzymać może praca przy najwyższym, dostępnym dla niej, punkcie, bez płacenia renty gruntowej.

Gdzie grunt i ziemia dostępne są wszystkim i wolne, i gdzie pracy nie podtrzymuje kapitał, tam cały jej rezultat dostaje się zarobkom.

Gdzie ziemia jest wolna i kapitał podtrzymuje pracę, tam rezultaty będą należały do zarobków, za wyłączeniem tylko części, która jest potrzebna, ażeby zachęcić do nagromadzenia pracy w kapitale.

Gdzie ziemia należy do osób prywatnych i powstaje renta, tam o wysokości zarobków stanowią rezultaty, które praca może otrzymać z najwyższych, dostępnych jej, korzyści przyrodzonych, bez płacenia za nie renty.

Gdzie wszystkie korzyści naturalne są zmonopolizowane, tam, w skutek konkurencji pomiędzy robotnikami, mogą być zarobki doprowadzone do *minimum*, przy którym liczba robotników może się jeszcze pomnażać.

Wysokość renty gruntowej jest zatem konieczną miarą wysokości zarobków.

Jednak przyznaje autor, że w wywodach swych o zarobku nie ma na myśli ich wysokości bezwzględnej, lecz tylko stosunkową. Kiedy zatem utrzymuje, że zarobki spadają w stosunku podnoszenia się renty, to nie należy rozumieć, że kwoty otrzymane przez robotników, jako zarobki, mają być koniecznie mniejsze, lecz że tylko zmniejsza się ich stosunek do rezultatu ogólnego.

Jeżeli przy zwiększeniu produkcji, ani robotnik, ani kapitalista więcej nie otrzymuje, to należy koniecznie wnosić, że renta gruntowa zabiera cały powiększony zysk.

Z postępem materialnym nie podnoszą się ani zarobki, ani odsetki; konieczną cechą i towarzyszącą postępowi materialnemu jest zatem podniesienie renty gruntowej i wartości ziemi.

Przyczyny, że zarobki i odsetki wyżej stoją w krajach nowożytnej kultury, niż starzej, nie należy upatrywać w tym, że w pierwszych natura daje wyższe rezultaty z nakładów pracy i kapitału, ale w tym raczej, że grunt i ziemia tam są tańsze, zatem renta zabiera mniejszą część produktów natury, i większe ich udziały przypadają pracy i kapitałowi. Wysokość zatem odsetków i zarobków zależy nie od produktywności pracy, ale od wartości ziemi.

(D. e. n.).

Dla prenumerujących przy „Kłosach” Bibliotekę najcelniejszych utworów literatury europejskiej, w arkuszach dołącza się:

Wybór pism J. I. Kraszewskiego: Szalona, ark. 37 i 38.

Dzieje literatury powszechniej. Tom II, ark. 56.

Treść: *Mirtala*. Powieść Elizy Orzeszkowej (dokończenie). — *Listy Włoskie*, przez Cezara Polewkę. — *Pod równikiem*. Odczyty S. S. Ręgozińskiego (c. d.) — *Ignacy Łyskowski*, przez A. Donimirskiego. — *Listy Boldana Zaleskiego do Adama Mickiewicza*. — *Z pamiętników Czaplca* (c. d.) — *Listy J. I. Kraszewskiego*. — *Zabawa dziecienna w Ogródzie Zoologicznym w Warszawie*. — *List z podróży prof. Karola Jurkiewicza do A. P.* — *Pokłosie*. — *Przegląd polityczny*. — *Najnowsze prace z literatury ekonomicznej*, przez Witolda Zaleskiego (c. d.). — **W dodatku:** *Z pism i od ludzi*. — *Ryciny*: *Ignacy Łyskowski*. — *Zabawa dziecienna w Ogródzie Zoologicznym w Warszawie*, rys. z natury Ks. Pillati (drzew. 5). — *Brzeg rybacki w Południu*, rys. z natury S. Witkiewicza. — *Rysunki M. Kotarbińskiego do powieści „Mirtala“*.

Do dzisiejszego Numeru „Kłosów” dołącza się dla wszystkich Prenumeratorów arkusz 12-ty powieści p. t. **Tajemnica Berty**, przez **J. D. Boisgobey**, oraz arkusz 12-ty dodatku nadzwyczajnego, zawierający powieść **M. Baluckiego**, p. t. **O kawał ziemi**.

W drukarni S. Lewentala, ulica Nowy-Swiat Nr. 41. — Дозволено Цензурою. Варшава, 16 Июля 1886 г. — Redaktor-Wydawca S. Lewental.

„Światła niebieskie! Czy tam nad wami niema nikogo, kto-by litość uczuł, nad biedną ludzkością?”
Il. 15., Ko: M. Kotarbiński, il. do *Mirtali* E. Orzeszkowej, „Kłosy” 1886, nr 1100, s. 80.

HENRYK SIEMIRADZKI.



POWIEŚCI I NOWELLE ELIZY ORZESZKOWEJ.

»Mirtala«.

Il. 1., S: „Mirtala”, il. Henryka Siemiradzkiego do powieści Elizy Orzeszkowej o ty samym tytule, „Świat” 1891, nr 9, s. 451.



II. 1., Mo: Albert Joseph Moore „Shuttlecock” (1868-70).

2. *Z różnych dróg* (1901) w modernistycznej interpretacji

Antoniego Kamińskiego

Omyłka

Jakim szokiem estetycznym dla Elizy Orzeszkowej musiała być edycja ilustrowanej *Mirtali* w „Kłosach” – pełna drukarskich pomyłek i po prostu zaniedbań - można w pełni zrozumieć dopiero w świetle korespondencji pisarki z rysownikiem Antonim Kamińskim, który w liście z 15 I 1901 roku rozpaczliwie tłumaczył się autorce z zaistniałej pomyłki podczas składania do druku jego ilustracji do noweli, *Z różnych dróg*:

I co się jeszcze z tego wywiązało? W drugim [numerze tygodnika] – fałszywie dopasowano scenę pożegnania do tekstu powitanie (!) W trzecim numerze pójda zatem rysunki których do żadnego tekstu zastosować nie można. Drugi numer Tygodnika - zasmucił błąd! Niezmiernie mnie to boli, że pierwsza rzecz jaką miałem zaszczyt ilustrować z dzieł Pani, ucierpiała, „fiasko” i to **rzecz którą tak sam byłem zachwycony ! marzyłem aby ją godnie ilustrować, aby rysunki zlewały się z tekstem – stworzyły jedną całość! Co jest ideałem ilustracji.**

Jest **coś fatalnego**, co moje najgorętsze pragnienie w **nicość obraca** albo gorzej – bo je **karykaturuje**, co właśnie tam się stało!

(Piszę i proszę przebaczyć bo zapomnieć nie zapomnimy nigdy!..) ¹⁴⁶, [wstawienie w nawiasie kwadratowym i pogrubienie druku moje - MIJ].

Co tak oburzyło ilustratora noweli Elizy Orzeszkowej *Z różnych dróg* (1899)?

Doprawdy, przeglądając cztery litografie, gwaszowe szkice rysunkowe wykonane przez Kamińskiego drukowane w trzech kolejnych wydaniach „Tygodnika Ilustrowanego” z 1901 roku, w których ukazał się utwór Orzeszkowej w oprawie plastycznej, naprawdę trudno dopatrzeć się czegoś bulwersującego.

W numerze pierwszym tygodnika na stronach 6., 7. i 8. ukazały się dwie ilustracje: na s., 6. – ilustracja ruchliwej miejskiej ulicy z zakonnicami (il. 1., Ka) oraz na stronie 7. umieszczono ilustrację, głównej bohaterki. Laura błagała siostrę Klarę o zawiadomienie męża o jej chorobie (il. 2., Ka). Ostatnia strona - 8. - to kolumny z tekstem noweli.

Newralgiczny, drugi numer „Tygodnika Ilustrowanego” z 1901 r. zawiera scenę przybycia sióstr miłosierdzia do domu męża umierającej w ich hospicjum kobiety (il. 3, Ka).

¹⁴⁶ Rkps. 800, AEO IBL PAN. Korespondencja niepublikowana: A. K a m i e ń s k i do E. Orzeszkowej, list z dn. 15 I 1901 r.

Laura niegdyś uciekła z kochankiem od męża – filistra. Gdy romans zakończył się, została porzucona wraz z dzieckiem. W obliczu śmierci żona nie śmie prosić męża o przebaczenie i opiekę nad jej dzieckiem.

Z fragmentu tekstu noweli zamieszczonego pod ilustracją, z którego czytelnik dowiaduje się, co siostra Klara mówi Zaniemirskiemu (że musi się spieszyć, bo żona jest bardzo chora), można wnioskować, że nic nie wskazuje na fałsz lub pomyłkę w dopasowaniu tekstu do obrazu.

Dla czytelnika i drukarzy może i nic, ale dla Antoniego Kamieńskiego, który w geście młodopolskiego artysty stawiał sztukę ponad wszystko, była to katastrofa! Można tylko domyślać się, ile zadał sobie trudu, aby oddać napięcie, psychologię postaci oraz dramatyzm sceny przebaczenia.

Artysta słynął z trudnego charakteru i niepohamowanych reakcji, więc zapewne dlatego numer 3. „Tygodnika Ilustrowanego” ukazał się bez pomyłkowej sceny (powitania), za to z nadzwyczajnie piękną alegorią dziecięcego cierpienia.

Doskonale rozumiała Eliza Orzeszkowa sytuację artysty i z ironią 22. I 1901 r. odpisała rysownikowi, że z w r z o s a m i to zakonnice powinny wyjść, a nie witać Niemirskiego:

Tak dziwnie się złożyło, że w chwili kiedy przybył list Pana, trzymałam w ręku Tygodnik Ilustr[owany] i podziwiałam prześliczne rozplakane, rozczochrane, takie blade, że aż płakać chce się – dzieciątko w zwojach cierniowych. Ilustracje, z tą salą szpitalną, pełną groźnych widziadeł, z ruchliwą ulicą i z tym dzieciątkiem, są prześliczne i moja drobna nowelka nie jest ich warta. Tylko to pomieszenie powitania z pożegnaniem – **dzieło redakcji** – zdziwiło mnie istotnie. Zakonnica przybywa tam jak na bal, z bukietem w ręku. Rozumiem dobrze, jakie to musi być dla Pana przykre; tak jak dla nas, pisarzy, **omyłki drukarskie**, które **bywają** czasem **ohydne**¹⁴⁷ [pogr. MIJ].

Dekadent

Kamieński słynął z artystycznego kompulsywnego pedantyzmu. Wymagał od siebie niewiarygodnie dużo, ciągle przeżywając ambicjonalną porażkę. W modernistycznym geście dekadenta niszczył swe dzieła, gdyż w jego odczuciu były niedoskonałe. Sztukę traktował jako posłannictwo artysty stojącego ponad filisterskim społeczeństwem. Dążył do ideału „czystej sztuki” i stąd między innymi ciągle wynikała pesymistyczna ocena własnych rysunków. W liście z 8 IV 1901 r. pisał:

¹⁴⁷ List E. Orzeszkowej do A. Kamieńskiego z dn. 22 I 1901. Lz, IX, s. 325.

(...) to są rzeczy „puszczone” – z nurtem, bo nie mogłem tak zrobić jak należało. – są to właściwie szkice do obrazów które dopiero po ukończeniu do nich szeregu studiów, muszę wykończyć [...] sama myśl że szereg takich obrazów „upiększa” jakąś ścianę byłaby dla mnie bardzo bardzo bolesną!.. wyjątek zrobię dla „Anastazji” i dla dzieciątka z „Z różnych dróg” które jako luźne szkice i studia są **niezłe** i godne miejsca - „przy kominku”; wyjątek zrobię jeszcze nawet dla swego „nurtu Paryskiego” który **chciał nie chciał nie mógłbym jednak go poprawić ani nie ująć, ani – dodać!** ale tamte i inne krzyczą gwałtu, wołają o pomstę do nieba i ratunku i unieszczęśliwienia ich na ścianie, w ramach; równa się wypuszczeniem dzieci na miasto, wśród ludzi, nago, lub w łachmanach ... Niech Pani w niezmiernej dobroci swego serca dzieci, póki są biedne i w łachmanach w szufladzie jakiej ukryje!!¹⁴⁸ [pogr. MIJ].

Dwa portrety psychologiczne Kamińskiego - dziewczynki pt. „Anastazja” i dziecka do noweli *Z różnych dróg* - bardzo się podobały i zdobyły popularność zupełnie filisterską, funkcjonując w obiegu jako pocztówki.

Czy „nurt paryski” ma jakikolwiek związek z treścią noweli, którą rysownik określił jako „rzecz którą tak sam byłem zachwycony!”?

Okres, w którym powstały ilustracje, wiąże się ze studiami Kamińskiego w prywatnej Académie Julian (1891-1893) i licznymi powrotami do stolicy artystycznego *fin de siècle`u*. Przyjeżdżał do Warszawy tylko z powodów zarobkowych, współpracując jako rysownik z „Tygodnikiem Ilustrowanym”.

Choć cieszył się uznaniem utalentowanego rysownika, sam nie cenił tego zajęcia – marzył o wielkiej rzeźbiarskiej sławie na miarę Augusta Rodina. Uciekał od przyziemności. Uważał się „przede wszystkim za literata, poetę, który zamiast słowa posługuje się linią”¹⁴⁹.

Janina Wiercińska, badając biografię artysty, doszła do wniosku, że w środowisku literacko – artystycznym stolicy był odbierany jako „świetny rysownik [...] dziwak i alkoholik”¹⁵⁰, który najczęściej „grobowo milczał”¹⁵¹, lubował się w żałobnych strojach, epatował predylekcją do makabry. Ponoć czarnych rękawiczek miał nigdy nie zdejmować, nawet na wytwornych salonach¹⁵². „Zawsze czarno ubrany, w czarnym krawacie

¹⁴⁸ Rkps. 800, AEO IBL PAN. List A. K a m i e ń s k i e g o do E. O r z e s z k o w e j z dn. 8 IV 1901.

¹⁴⁹ I. M a t u s z e w s k i, *Antoni Kamiński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 9, s. 163-164.

¹⁵⁰ Opinię rzeźbiarza Stanisława Jagmina. Zob. S. J a g m i n, *Pamiętnik z lat 1875-1959*. Biblioteka Zakładu Ossolińskich, Wrocław, sygn. 13165/II, s. 72. Cyt. za: J. W i e r c i ń s k a, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 147.

¹⁵¹ Tamże, s. 74.

¹⁵² Recenzent „Kurier Warszawskiego” - Władysław R a b s k i - tak zapamiętał Kamińskiego: „spotkałem przed kilku dniami człowieka, którego ręce okryte były w [!] czarnych rękawiczkach. Tych

i rękawiczkach, z głową jakby wydobytą z trumny sprawiał swoim wyglądem makabryczne wrażenie, które potęgował jeszcze timbrem głosu i wrażeniami też grobowymi (...) W towarzystwie do którego wchodził, jeśli było wesołe, owiewał je chłód z grobu i zapadało przykre milczenie”¹⁵³ - relacjonował wówczas młody rzeźbiarz, Stanisław Jagmin. Władysław Stanisław Reymont (słynący w latach 90-tych z umiejętności mediumicznych) należał do „Warszawskiego Towarzystwa Psychologicznego”¹⁵⁴ i razem z Kamińskim uczestniczył w seansach spirytystyczno – okultystycznych w domu Józefa Holewińskiego, kierownika artystycznego „Tygodnika Ilustrowanego. Pisarz poświęcił Kamińskiemu (zilustrowany przez plastyka) utwór *Spotkanie* (1895)¹⁵⁵.

Modernizm

Costume rysownika w środowisku literacko – artystycznym było odbierane jako celowo kreowana poza dekadenta. Inspiracja demonicznego wizerunku oczywiście przyszła znaną z Sekwany, gdzie artyści z kręgu Baudelaire`a lubowali się w motywach naturalistycznych. Antoni Kamiński odwiedzał w Paryżu kostnice, cmentarze, domy dla psychicznie chorych, noclegownie dla bezdomnych, przyglądał się dziewczynom ulicznym, szukając interesujących motywów dla swej wyobraźni, mieszczących się w trzech **opozycyjnych** parach artystycznego *credo*: **los artysty – filisterstwo, Eros - Tanatos, dziewczynka – femme fatale**.

W „nurcie paryskim” powstały kartony alegoryczno – makabryczne m.in.: „Pieśń o trzydziestym roku życia”, „Pieśń o miłości” z cyklu „Pieśń o życiu” z 1896-97 r. (Il.2.-3., KA), „Hipnotyzer” (1896), „Figlarze” z 1896 r. (Il.1., KA) „Dziewczyna uliczna” (b.d.), „Morga paryska” (ok. roku 1898) - inspirowany obrazem „Bezdomni czekający na nocleg w przytułku” (1874) Sir Lucke`a Fildesa, „Motyw cmentarza w Montmartre” (1912), „Paryż poza wystawą. Wyspa św. Ludwika” (1900), „Morfinistka” (b.d.), „Trup samobójcy” (b.d.), „Niedokończone dzieło” (1894) - rysunek węglem poświęcony przedwcześnie zmarłemu przyjacielowi jeszcze z czasów studiów w Petersburgu - Władysławowi Podkowińskiemu.

rękawiczek żałobnych nie zdejmował ani na chwilę. Widywałem je, gestykulujące żywo i nerwowo, jak welony krepowe, którymi rzuca wiatr. (...) żałobne ręce wśród girlandy kobiet na tle wytworzonego salonu, wśród mnóstwa świateł jasnych toalet damskich”. Zob. W. R a b s k i, *Z salonów artystycznych*. „Kurier Warszawski” 1897, nr 343. Cyt. za: *Idem*, s. 148.

¹⁵³ S. J a g m i n, *op.cit.*, s. 74.

¹⁵⁴ Zob. B. K o c ó w n a, *Reymont*, Warszawa 1973, s. 85 - 87.

¹⁵⁵ Por. J. W i e r c i ń s k a, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 151.

Pod tym względem Kamiński znalazł się w licznym gronie modernistów, zarówno Polaków, jak Holendrów Austriaków, Francuzów, Czechów - „uwiedzionych” przez naturalistyczną konwencję¹⁵⁶.

Do tego okresu należy zaliczyć znakomite semi - erotyczne szkice rysunkowe dziewczynek zatytułowane m.in.: „Anastazja” (1901), „Nadzieja”. Motyw dojrzewania, nieświadomionej przemiany niewinnego dziecka w kobietę destruktywną, fatalną, mieści się w zjawiskach artystycznych *fin de siècle`u* – zgodnie z przesłaniem dekadentów, że Miłość i Sztuka ulegają zgubnemu wpływowi filisterstwa. Taki sam motyw przemiany Laury opisała Orzeszkowa w noweli.

Kamiński jako modernistyczny ilustrator Orzeszkowej

Z perspektywy biografii artystycznej, nowela Elizy Orzeszkowej rzeczywiście znakomicie oscylowała wokół zainteresowań Kamińskiego.

Szczególnie w pierwszej fazie posługiwania się terminem „modernizm” (ok. 1890-1900 r.) był on używany wymiennie z pojęciem „dekadentyzm”. Moderniści odrzucali optymizm poznawczy pozytywistów na korzyść nieskrępowanego społecznymi zobowiązaniami indywidualizmu.

Tematyka noweli zainspirowała artystę, była zachętą do pokazania idei buntu, sprzeciwu wobec akademickiej sztuki i filistersko - mieszczańskiego zakłamania, szczególnie w obrębie małżeństwa. Szukanie przez bohaterkę utworu remedium na ból istnienia w „rozpaczliwym hedonizmie” erotyki (określenie Kazimierza Wyki¹⁵⁷), nastrój unicestwienia, śmierci na pewno wpisywały się w poglądy Kamińskiego, jego apoteozę sztuki i artysty stojącego ponad społeczeństwem filistrów.

Z różnych dróg to krótka historia dziewczynki o imieniu Laura, która wyszła za mąż za dużo starszego od siebie, poczciwego filistra, konesera sztuki - Czesława Zanimirskiego. Młodziutka kobieta, zaniedbywana przez męża, zajętego interesami, zostaje uwiedziona

¹⁵⁶ Podobną tematykę podejmowali urodzony w Poznaniu Władysław Motty (1851-1894), w późnym okresie twórczości (symbolizm) Władysław Podkowiński, w okresie paryskim Stanisław Wyspiański i Jan Toorop (studia dziewczynek), a także Alfons Mucha, Gustaw Klimt, Edward Mucha, Gustav Moreau. Na ukształtowanie się osobowości artystycznej Kamińskiego duży wpływ miała także twórczość Iwana Turgieniewa (motyw destruktywnej istoty miłości). Zob. Rkps. 7725, Biblioteka Jagiellońska: List Antoniego Kamińskiego do K. M. Górskiego z dn. 25 III 1897. Cyt. za: J. Wiercińska..., s. 190.

¹⁵⁷ Cyt. za: A. Z. Makowiecki, *Modernizm* [hasło]. W: *Słownik literatury polskiej XX w.* Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 665.

i porzucona przez innego mężczyznę. Wyniszczona nędzą i chorobą, z ogromnym poczuciem winy, umierając w szpitalu, prosi opiekującą się nią siostrę Klarę o pomoc, gdyż martwi się o to, co stanie się z malutką córeczką. Laura wie, że Zanimirski jest człowiekiem zamożnym, wpływowym i może zapewnić jej córce opiekę. Mąż poruszony wizytą sióstr, Klary i Benigny, przybywających z wieścią o żonie, jako symbol miłości przekazuje Laurze bukiet w r z o s ó w.

Kompozycyjnie utwór nawiązuje do „noweli z sokołem” Boccaccia, a funkcję symbolu pełnią liliowe wrzosa hodowane przez porzuconego męża przez pięć lat nieobecności żony, jako wspomnienie bezinteresownej, niewinnej miłości, kiedy to w narzeczeństwie zbierali je podczas wycieczek do lasu.

Orzeszkowa właściwie odczytała *fin de siècle`ową* interpretację rysunków Kamińskiego. W cytowanym liście do ilustratora napisała z pozoru nic nie znaczące słowa: „ Ilustracje, z tą salą szpitalną, pełną g r o ż n y c h w i d z i a d e ł, z ruchliwą u l i c ą i z tym d z i e c i ą t k i e m, są prześliczne”¹⁵⁸. Nie chodzi tu o jakieś nagłe, szczególne upodobanie pisarki do m o d e r n i z m u, ale o r o z p o z n a n i e zastosowanej przez Kamińskiego k o n w e n c j i w celu wyrażenia treści realistycznej noweli. W konwencji naturalizmu utrzymana jest il. 2. (choroba, umieranie Laury), symbolizmu - il. 4. (dziecko w cierniach), nie ma natomiast alegorii, które lubił Kamiński.

Wyobraźnia artysty, zaskakujące skojarzenia zestawione z symbolem i alegorią, specyficzny rodzaj sensualności, semi-erotyki połączonych z mistrzostwem technicznym dają rysunkom właśnie tę przenikliwość w ukazywaniu ludzkich losów. „Groźne widziadła” – rysowane charakterystyczną dla stylu plastyka, nerwową szybką kreską, podkreślone kontrastem białej gwaszowej plamy oddają atmosferę grozy miejsca i sytuacji, jakby dla malowanych kobiet jedyną drogą wyjścia z nędzy i upodlenia była śmierć.

Aniołami miłosierdzia tego ponurego miejsca są zakonnice, stąd została umieszczona na pierwszym planie dominująca postać siostry Klary z różańcem (2., Ka¹⁵⁹). Symbolicznie taki układ postaci nawiązuje do malarstwa religijnego. Klara dźwiga ciężar powierzonej tajemnicy: „Był to krzyż” (Zdr, 9¹⁶⁰) – czytamy w noweli Orzeszkowej – bo siostrę Klarę na samą myśl przekroczenia progu bogatego pyszałka ogarniała „trwoga, zawstydzenie nade wszystko zaś odraza” (Zdr, 9). Dalej myślała, że „Rozum! talent! (...) Bywają też często –

¹⁵⁸ Lz, IX, s. 325-326.

¹⁵⁹ Stosuję skróty: Ka – oznacza Antoniego Kamińskiego, cyfra - kolejny rysunek wg kolejności w „Tygodniku Ilustrowanym” 1901, nr 1, s. 6 i 7; nr 2, s. 27; nr 3, s. 46.

¹⁶⁰ Skróty oznaczają: Zdr - *Z różnych dróg*, cyfra – numer strony w „Tygodniku Ilustrowanym” 1901.

w jego [Boga] rękę są może również żuźlami, wzniecającymi w duszach pożary zwątpienia i buntu” (Zdr,9).

Niezwykła to aluzja do obrazu Kamińskiego „Pieśń o trzydziestym roku życia” z cyklu „Pieśń o życiu”, o którym w opisie Janiny Wiercińskiej czytamy:

Skrzydlaty Eros dzierży w podniesionej dłoni **płonącą żagiew** - *flambeau de l'amour* – symbolizujący płomień, oświetlający **przejście przez piekło**; Bellerofont na Pegazie przypomina **o karze, jaką płaci się za pychę w momentach chwilowego powodzenia**; Muza z wieńcami, zwieszającymi się z cokołu, ustawiona została na osi kompozycyjnej jako *dolor et gaudium iuventutis*. Tajemnicza maska uśmiechniętej kobiety sugeruje kuszący, lecz grożący stratą urok miłości, akt dziewczęcia wskazuje na zmysłowy czar niewinności. Wszystkie te alegorie uzupełniają główną ideę¹⁶¹ [wyróżnienie moje- MIJ].

Z kolei w powystawowej recenzji z 1897 r. znajdujemy alegorezę tego obrazu autorstwa Tadeusza Jaroszyńskiego, recenzenta „Głosu”:

Trzydziestoletni [...] mężczyzna **pogrzebał ideały młodości**, pojął niewiastę za żonę i oto teraz na cmentarzysku owych ideałów [...] liczy pieniądze – ona karmi dziecię. **Goryczy założenie dopełniają szeregi symbolicznych pomników** z łacińskimi napisami; które ów pan **wystawił najpiękniejszym uczuciom, zmarłym w jego duszy** z chwilą przyjęcia na siebie obowiązków rodzinnych (**obowiązek figuruje tu w postaci psa** na łańcuchu), więc miłości, przyjaźni, poświęceniu itd.¹⁶² [wyróżnienie moje - MIJ].

Nieodparcie ma się wrażenie asocjacji pomiędzy profuzjami alegorii w obrazach Kamińskiego a treścią noweli i jej transpozycją na kod sztuki.

W centralnym punkcie drugiej ilustracji (il. 1., Ka), na ruchliwej ulicy, alegorycznie umieścił Kamiński właśnie dziewczynkę z psem na smyczy, wokół tłum kobiet, kilku mężczyzn i dwa psy biegające swobodnie. Pies jest dychotomicznym symbolem - wierności, przyjaźni ale i płodności, sprytu, ciekawości pochlebstwa, zepsucia¹⁶³. Scena ta powstała w wyobraźni artysty – nie ma jej w noweli. Jest autorską wizją przemyśleń siostry Klary nad pychą, zepsuciem i archetypowym kołem ludzkiego życia.

¹⁶¹ Cyt. za: J. W i e r c i ń s k a, Warszawa 1986, s. 160.

¹⁶² T. J[aroszyński], *Wystawa Antoniego Kamińskiego*, „Głos” 1897, nr 52, s. 1265-1268. Cyt. za: Janina Wiercińska, *Sztuka książki*, dz. cyt., s. 160-161; 188 i 190.

¹⁶³ W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 317.

Dopełnieniem portretu Zanimirskiego jako filistra jest wierna treści noweli plastyczna deskrypcja gabinetu bohatera (il. 3., Ka). Pełno w nim dzieł sztuki, dwa popiersia wieszcy i przedmiotów z młodości - romantycznej młodości – symbolu zaprzepaszczonych ideałów. Siostra Klara rozpoznaje obraz, którego miniatura wisiała w jej rodzinnym dworku, od razu domyśla się także przyczyny tragedii „pychą i niewiarą swoją zatrął jej życie” (Zdr,7). Zanimirski przyznaje się siostrze do poczucia winy za zmarnowane życie młodzieńczej żony.

Poznał Laurę, jak to określa: „dziewczynką czystą, promienną... pękiem kwiatu przedziwnie świeżym”(Zdr,27) ma świadomość, że w pogoni za interesami, prestiżem „zaniedbał duszę tej kobiety (...) właściwie nie myślał o niej nigdy” (Zdr,27).

Kamieński namalował równie pesymistyczną wizję śmierci uczucia. „Pieśń o miłości” przedstawia amora przykutego łańcuchami do ołtarza prawa i obowiązku, a wokół tegoż tłoczącą się ciżbę trzody chlewnej i pactwa domowego. Wymowna to przecież aluzja do „szczepu Filistrów, nie żywiących innych dążeń, jak stadne, i nie znającego wyższych celów, jak użyteczność”¹⁶⁴. Czyste, niewinne uczucie przemieniło się w destruktywną figurę *femme fatale*.

„Sztuka i Miłość uległa zgubnemu wpływowi filisterstwa” - zapewne brzmiałaby inskrypcja, którą zamieściłby Kamieński pod rysunkiem (il. 2., Ka), obrazującym śmierć kobiety o romantycznym imieniu - Laura. Rysunek jako jedyny z cyklu obok podpisu autora nosi napis „Paryż”, zapewne sugerujący analogię do prac z paryskiego okresu twórczości. Analogie między nowelą a cyklem wystawowym („Figlarzami”, „Pieśnią o miłości”, „Pieśnią o trzydziestym roku życia”) nieodparcie znów nasuwają się same (il.: 1.; 2.; 3., AK).

Ignacy Matuszewski w recenzji cyklu „Pieśń o życiu” napisał: w „Roku trzydziestym para małżonków, stanowiąca punkt centralny obrazu, to para ludzi z krwi i kości, żywych, współczesnych, wyrwanych z bliskiego nam i znanego doskonale otoczenia i przeniesionych na alegoryczny »cmentarz ideałów« Młodości”¹⁶⁵.

Czy jest możliwe, aby Eliza Orzeszkowa mogła znać cykl Kamieńskiego, pisząc ten fragment noweli? Ciekawy opinii pisarki rysownik przekazał jej fotografie swoich prac z „nurtu paryskiego”, przez „studenta wracającego przez Grodno do domu”¹⁶⁶ w styczniu 1901 roku, a więc już po publikacji utworu w „Tygodniku Ilustrowanym”. Niezwłocznie

¹⁶⁴ J. Wiercińska, *op. cit.*, s. 160.

¹⁶⁵ T. Jaroszyński, cyt. za: J. Wiercińska, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 161-162.

¹⁶⁶ Rkps. 800, AEO IBL PAN: Korespondencja A. Kamieńskiego do E. Orzeszkowej z dn. 1 IV 1901. Por. Lz, IX, s. 599.

i wnikliwie zinterpretowała je, snując bardzo osobiste refleksje na temat prywatnego życia w kontekście własnej artystycznej misji¹⁶⁷.

Ten fakt jednak nie przesądza sprawy, przecież pisarka była stałą prenumeratorką „Tygodnika Ilustrowanego”, a w 1897 roku zamieszczono recenzję z wernisażu kartonów Antoniego Kamieńskiego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych¹⁶⁸. Wystawiono wówczas: „Figlarzy” (1896) „Pieśń o trzydziestym roku życia” i „Pieśń o miłości” z cyklu „Pieśń o życiu” (1896-97). Obraz „Figlarze” święcił triumf w Berlinie a kompozycja rysunkowa zyskała uznanie prestiżowego czasopisma „Moderne Kunst”.

W recenzji dotyczącej „Figlarzy” czytamy:

Wielka, głęboka, **prawdziwa miłość** silną jest **jak śmierć**, a groty jej sięgają jeszcze **poza grób** i zadają niekiedy rany boleśniejsze, niż owa kosa, podcinająca jednym zamachem żywoty ludzkie [...] Władza śmierci kończy się u wrót cmentarza, ale **miłość** i **pośród mogił** jeszcze **panuje**, jako **nieśmiertelna** władczyni a tak **okrutna często serc dręczycielka**¹⁶⁹ [pogr. moje MIJ].

Z korespondencji pisarki można wnioskować, że interesowała się modernizmem i nowymi kierunkami w sztuce. W liście do Antoniego Wodzińskiego z roku 1896 Orzeszkowa pisała:

Nie byłam i **nie jestem zwolenniczką teorii** estetycznej wyrażanej w słowach: **sztuka dla sztuki**. Zdaniem moim posługiwać ona może tylko artystom zbyt małym dla wielkich krosien. Na wielkich krosnach sztuka taka bogate wzory nie tylko z piękna, lecz z **dobra i prawdy**. Gdzie dwa ostatnie pierwiastki zmieścić się nie mogą, tam powstają cacka artystyczne, drobne i kruche. Mogą być w swoim rodzaju, ale jest to rodzaj mały¹⁷⁰ [pogr. MIJ].

Zachował się też rękopis noweli Orzeszkowej *Z różnych dróg*, z którego dowiadujemy się, że utwór powstał w roku 1898, a został ukończony w lutym 1899¹⁷¹. Czyżby zatem autorka odchodziła od przyjętego jeszcze w początkach lat 80-tych greckiego kanonu etycznego *kalos agathos* i dała się jednak „uwieść” *fin de siècle`owym* inspiracjom, a może podjęła literacką p o l e m i k ę z modernizmem i wizją artysty?

¹⁶⁷ List E. Orzeszkowej do A. Kamieńskiego z dn. 29 III 1901. Lz, IX, s. 329 – 332.

¹⁶⁸ Wystawa ku rozpaczcy Kamieńskiego, bez powiadomienia go została zamknięta po dziesięciu dniach, mimo zainteresowania pracami krytyków i mecenasa rysownika hr. Michała Tyszkiewicza.

¹⁶⁹ *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 44, s. 872–873.

¹⁷⁰ List E. Orzeszkowej do Antoniego Wodzińskiego z dn. 10 X 1896. Lz, IX, s. 264.

¹⁷¹ Rkps. 43, AEO IBL PAN. Autograf noweli *Z różnych dróg*.

Możliwe, że inspiracją były zjawiska artystyczne zachodzące u schyłku wieków, ale zainteresowanie autorki Antonim Kamieńskim wiodło nie przez „czarny nurt” rodzącej się sztuki modernizmu, lecz pewnie przez nazwisko autora „Figlarzy”. Matka pisarki była z Kamieńskich (h. Leliwa), a i sama Orzeszkowa kilka lat później wyznała rysownikowi w liście: mam „już od dawna usposobienie dość skryte, ale z Panem zbiera mi się na szczerłość tak jakoś... może to czyni wspólność naszego herbu szlacheckiego czy artystycznego pokładu”¹⁷². Pewnie tak mogłaby wyglądać historia „zejścia się” dwu indywidualności z artystycznie „różnych dróg”¹⁷³.

Z różnych dróg

Kamieński poszukiwał nowych środków wyrazu, sztuki obojętnej na wpływy filisterskie. Jednak w tym przypadku myliła się pisarka, zarzucając kierunkom przełomu XIX i XX wieku „tkanie na małych krosnach” i brak dążenia do prawdy i dobra. Światopoglądowe i artystyczne *decorum* Antoniego Kamieńskiego wskazuje na postawę zaangażowaną, a nawet destruktywnie nonkonformistyczną, nie wyrażającą zgody na małostkowość, ograniczoność formy i poglądów, wreszcie obojętność na dobro ogółu.

Symboliczny portret dziecka (il. 4., Ka) dowodzi postawy niezgody na *status quo*, obojga artystów, zarówno Kamieńskiego jak i Orzeszkowej. Rysunek ten zapowiada ostatni okres twórczości artysty, w którym dotknięty chorobą umysłową zaczął malować nostalgiczne, monochromatyczne pejzaże.

Jest i zaskakujący epilog tej krótkiej znajomości. Nagle 3 V 1901 roku Antoni Kamieński porzucił współpracę z „Tygodnikiem Ilustrowanym”¹⁷⁴ i ... W roku 1904 ukazało się jego debiutanckie opowiadanie *Wiosenny poranek. Z notatek lekarza wariatów*, w którym rozprawia się ze stereotypem *fin de siècle* owego artysty, a w 1910 r. następane - zatytułowane *Aferzysta Steern* - na temat miejsca artysty w społeczeństwie. Niezwykły przykład wzajemnego oświeclania się sztuk, wydawałoby się że z tak odległych estetyk.

¹⁷² List E. Orzeszkowej..., *op. cit.* Zob. Lz, IX, s. 331, 599.

¹⁷³ Por. Lz, t. IX, s. 599. Podczas swego pobytu w Grodnie, z powodu śmierci siostry, w dniach 13–19 III 1901 r. był częstym gościem w domu pisarki. Podarował wówczas Elizie Orzeszkowej „Anastazję” i wykonał jej niezwykle sugestywny portret, szkic węglem.

¹⁷⁴ Rkps. 800, AEO: Z listu A. Kamieńskiego do E. Orzeszkowej z dn. 3 V 1901 rysownik napisał pismem „spadającym” pod kątem 90. stopni, w grafologii świadczącym o bardzo negatywnym nastroju: z Warszawy zerwałem zupełnie z Tygodnikiem także Wolff koniecznie chciał bym ilustrować „Anastazję” ale nie mógł zrozumieć że tego, ani niczego innego, ilustrować nie mogę”.



Wielkie miasto kipiło dokoła ruchem i gwarem...

Z RÓŻNYCH DRÓG.

NOWELA ELIZY ORZESZKOWEJ—ILLUSTRACJE ANTONIEGO KAMIĘNSKIEGO.

O wiele już lat upłynęło, jak siostra Klara zamknęła życie w dwu wyrazach: modlitwa i miłosierdzie, do szczętu wyrzuciła z siebie pojęcia: ja i szczęście, a zastąpiła je innemi: Bóg i poświęcenie.

Wiele lat upłynęło, jak z niwy życia nie zrywała kwiatów innych, nad te uśmiechy ulgi, które pod jej ręką i wejściem rozkwitały na łóżkach sal szpitalnych, i te mistyczne wonie niebia, które splywały w nią niekiedy z wielkich i rozmodlonych cisy kaplicy i celi klasztornej. Już od trudów i bezsenności tak zszereżone jej rysy okryły się bladocią tak przezroczywą, że w głębokim cieniu kornetu podobne były do delikatnie rzeźbionego oplatka; już pamięć jej po brzeżgi wypełniła się wspomnieniami nędz ludzkich i ofiar z własnych sił ducha i ciała czynionych, a nigdy jeszcze tak, jak dnia tego, dusza jej wstrząśnięta i wola silnie wytężona nie była. Kiedy obok towarzyszącej jej siostry Benigny szła po gładkim chodniku ulicy, wielkie miasto kipiło dokoła ruchem i gwarem pogodnej godziny przedwieczornej. W turkocie kół niezliczonych, w migotaniu ubiorów różnobarwnych, oczu błyszczących, ust śmiejących się i rozgadanych, siostra Klara szła krokiem cichym, prędkim, z sercem ściśniętym i strwożonym, z bezustanną myślą o tem, co przeżyła nocy ubiegłej, i o tem, co wnet przeżyć będzie musiała.

Przez całą noc ubiegłą, głowa kobieca,

młoda jeszcze, wynędzniała strasznie, w gęstwinie włosów czarnych, jak w ponurej chmurze, rzuciła się przed jej oczyma na poduszce szpitalnego łóżka; ręce bezkrwiste, z palcami wyschłymi jak piszczele, wyciągały się ku niej, a głos wychodzący z piersi dyszącej ciężko, z ust, których pięknej linii nawet męki przedśmierthane zetrzeć nie zdołały, mówił, szeptał, chrząkał:

— Pójdź, siostrze, do niego! pójdź, proszę, aby przebaczył, aby powiedział ci, że przebacza, bo musiał cierpieć wiele... teraz rozumiem, ile cierpiał, gdy sama... O, Boże, ale ja nienawidzę o przebaczenie chcę go błagać... Ty, siostrze, może zleknieś się, gdy powiem, jaką proszę... To rzecz niesłychana, potworna, aby ktoś, co tak zawinił, śmiał jeszcze taką proszę... ale ja innej ucieczki nie mam... ja z tym straszonym niepokojem o nią umrzeć nie mogę... spróbuję... może przez miłosierdzie... Idź, siostrze, proszę, powiedz, że ona niczem niewinna, taka mała, śliczna, opuszczona... Widziałas ją wczoraj! Prawda, że anioł? Robak maleńki, po którym wszyscy deptać będą... Ale ty, siostrze, nie wiesz. Nie możesz zrozumieć, czego chcę od ciebie... od niego! Nachyl się, posłuchaj... Wypowiadałam się już, ksiądz rozgrzeszył... teraz ty, siostrze, posłuchaj, abyś wiedziała, jak Pan Bóg karze...

Plączem zaniosła się, a potem dokończyła:

— I co jemu powiedzieć... jak go prosić...

Ręce prawie trupie tak ją za habit pociągły, że musiała przy łóżku ukłęknąć. Musiała też często pochylać ucho ku twarzy chorej, aby dosłyszeć, co mówiła. W sali szpitalnej lampa nocna dogasała, sen zamykał powieki tym nawet, którzy najgorzej cierpieli, świt zaglądał do okien, krople potu występowały na czole siostry Klary, a chora mówiła jeszcze, opowiadała, skarżyła się na los swój, na ludzi, na samą siebie, coraz mniej przytomna, z coraz więcej wikłającymi się na ustach wyrazami, czasem rozrzewniona aż do płaczków głębokich i długich, czasem rozjątrzona aż do przekleństw miotanych na bieg życia, na serce własne, na człowieka, który zniósł ją widmem szczęścia niezmiernego, a potem rzucił w otchłań niedoli bezdennej. Ale cokolwiek i jakkolwiek mówiła, jak kolec ciągnęły kłóćcem przypominający się sercu, na usta jej powracał wyraz: ona! I zaraz potem prosba, pełna oddechów, buchających zarem i spojrzeń zalanych łzami:

— Pójdź do niego! prosi! służebnicą Chrystusa jesteś, Chrystus rozkazał ratować ginących... powiedz mu, że Chrystus rozkazał przebaczać... że jawno grzesznicy przebaczyli... że dzieci lubił... Niech zlituje się nad małym robakiem, podejmie z ziemi... aby dzieckim nie był... Może to uczynić... gdyby chciał tylko! Bogaty! Widziałam go... ale

Il. 1, Ka: Ilustracja Antoniego Kamińskiego do *Z różnych dróg* Elizy Orzeszkowej

„Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 1, s. 6.



Pójdź do niego! proś! powiedz mu, że Chrystus rozkazał przebaczać...

ka... silny taki, zdrowy, ludzie kłaniają się mu... ze wszystkich stron kłaniają się... ani znać po nim jakiegokolwiek nieszczęścia... A ja! O, Boże! Co tam ja! mniejsza już o mnie! Już dla mnie wszystko minęło... minęło...

Zapłakała znowu.

— Ale ona! ona! ta moja gwiazdka złota! Pójdź, siostró, do niego. O niej mów... za nią proś! Opowiedz, jakom ja biedna, i jaka ona mała, słiczna, niczemu niewinna... Więc u schyłku dnia majowego, w ki-

piątku wielkiego miasta, w woniach rozkwitających po ogrodach akacy, w światłach zachodu, które kiedy niekiedy kładły różane smugi na śnieżną białość jej kornetu, szła— do niego. Obok niej, barczystsza i czerstwiejsza siostra Benigna dreptała milcząc

Il. 2, Ka: Ilustracja Antoniego Kamińskiego do *Z różnych dróg* E. Orzeszkowej,

„Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 1, s. 7.



— Słucham, siostrze! Czem służyć mogę?

Z RÓŻNYCH DRÓG.

NOVELA ELIZY ORZESZKOWEJ—ILLUSTRACJE ANTONIEGO KAMIEŃSKIEGO.

2)

Cicho. Do mieszkania, umieszczonego pomiędzy dużym dziedzińcem a rozległym ogrodem, gwar miasta dochodzi z oddali, słabo, przez prawo kontrastu pogłębiając jeszcze panującą tu ciszę. W zamian, miesza się z nią odgłos rozmowy, prowadzonej za kilku zamkniętymi drzwiami przez kilka głosów męskich. Z brzmienia tych głosów odgadnąć można, że jest to narada, w której zdania krzyżują się i czasem z sobą walczą. Raz, jeden z rozmawiających podniósł nieco głos, i wtedy z za ścian, dźwiękiem stłumionym w ciszę gabinetu wpadły wyrazy:

— Jeżeli chcemy celu dościsnąć...

Dalsze słowa utonęły w oddalonym szmerze głosów.

Wzrok siostry Klary tkwił w przedmocie, przyozdabiającym róg wielkiego biura. Był nim krzak wrzosa, w majolikowym wazonie kwitnący, produkt hodowli cieplarni-

nej, w tem mieszkaniu wielkomięskim przypominający ustronia leśne i żółte piaski, ścielące się brzegami lasów.

Z za ścian, z głębi mieszkania, w zielony półcień, rzucany przez rosnące za oknami drzewa, wpadają znowu głośno wymówione słowa:

— To prawie niepodobieństwo...

I natychmiast przez inny głos wymówione:

— To obowiązek!

Potem, ktoś tam głośno czytać zaczyna, a przy dochodzącym z za ścian szmerze czytającego głosu, popiersia wieszczów patrzą w przestrzeń z zadumą w martwych oczach. Po kilku minutach, szmer czytającego głosu milknie, natomiast kilka głosów razem wymawia:

— Bravo! bravo! To prawda! prawda!
Ktoś tam, za ścianami, świeci tryumf

podbicia dla myśli swej kilku unysłów innych. W zielonym półcieniu gabinetu rozlewa się liliowy uśmiech leśnego kwiatu, stary gobelin mający w rogu pokoju, jak znikające marzenie sennie, z za drzwi zamkniętych dochodzi stapanie po kobiercach i posadzce kilku par stóp męskich. Głosy rozmawiających stają się coraz bliższe i słowa, które wymawiają, wyraźniejsze.

— Przekonał pan nas zupełnie...

— Przedewszystkiem fundusze...

— I odpowiednie siły!

— Na kiedy posiedzenie?

— Zwlekać nie trzeba!

— Co się odwlecze, to uciecze.

Stanęli w pokoju przyległym; w zmieszanych głosach rozróżnić można czasem wymówione daty, cyfry, nazwiska. Idą znowu, drzwi otwierają się, i przez gabinet przechodzi kilku ludzi różnych wzrostów i różnego

Il. 3, Ka: Ilustracja Antoniego Kamińskiego do *Z różnych dróg* Elizy Orzeszkowej,

„Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 2, s. 27.

— Może zbyt długo zatrzymuję cię, siostrze... może czasu masz mało... Nie skłonny do zwierzeń... serce mam milczące. Dla pracy rąk i głowy towarzyszyć jest wielu, ale dla tej która odbywa się w głębi, nikogo. W świecie, pomiędzy ludźmi, mówię wiele... tu, w tej ciszy—nie prawdą, że prawie klasztornej?—była ze mną tylko ona, ta cisza... Jednak pragnęłam czasem jakiejś duszy dobrej, anielskiej... takiej jak ty, siostrze... ach! jak czasem pragnę dobrej siostry... Lecz to jest zawsze...

Wskazał spojrzeniem stary gobelin w rogu pokoju.

— Takie uciekające marzenie... Nikogo swego! Bo, siostrze, ludzie sobie duszą w duszę nie patrzą nigdy... Zawsze tylko powierzchwnia... powierzchwnia...

Pochylił nieco, z twarzą na dłoni, podnosił ku błędnemu wzrokowi i spuszczonej powiekom zakonnicy wzrok prawie dziecinny, tak pokorny i ufny.

— Rzecz prosta—mówił.—Na krzywych i ciasnych podstawach, my, marni ludzie, wznosimy gmachy nasze, więc też i marnie dachy ich spadają nam na głowy. Byłem jak inni. Kochałem żar jej źrenic, purpurę ust, słodycz obejścia się, dowcip rozmowy, powierzchwnia, powierzchwnia, z której, jak pszczoła z kwiatu, zbierając miód, mniemałem, że płacę sownicie, gdy nawzajem powierzchwnia swoją jej do kochania oddaję. To bardzo powszechne. Rzecz sprowadza się do używania, tylko! To bardzo elementarne, bardzo materialne, a poezja na tę nagość zarzuca zasłonę, czyniącą złudzenie, że tam jest coś więcej, wyżej... tak leciuchną, że gdy orkan namietności zamiecie...

Uczył ręką gest lekceważący:

— Albo zefirek nudy powieje...

Nizko pochylił głowę.

— Gdy się to stało, spostrzegłem, że zamiełł duszę tej kobiety, że właściwie nie myślał o niej nigdy. Jakie tony wywoływały z niej dotknięcia świata? Jakie czaiły się i czyhały potrzeby, pokusy? Gdzie były utajone źródła jej słabości i siły? Któż kiedykolwiek rzeczy takich ciekaw? Życie, jak strumień wartki, z korytem po brzegi pełnem, kipi, pedzi! Zajęcia, zabawy, nadzieje, niepokój! Godziny i dni topnieją, jak mgła w upalnym słońcu. Czasu niema. Na zstępowanie w głębie istoty kochanej czasu niema! Jądro rzeczy, samo jądro kochania niewidzialnem pozostaje za osłoną z ponętnej przędzy. Przędzę też przebiega robak i jądro przegrza... a człowiek kochają-

cy... cha, cha, cha!... kochający!... nie spostrzeżga, nie zapobiega, nie ratuje! a przecież—kocha! Lecz ślepyśmy! Gdy zaś „ślepy ślepego prowadzi, aż obadwa w dół nie wpadają?” Moja wina! moja wina!

Wyprostował się i śpiesznie pytał zaczął:

— Więc bardzo chora? Czy wiele cierpi? Jaka to choroba? Możeby ratunek...

Wzrok mu zabłysnął. Zrywał się do czynu—prędzej, prędzej do czynu!

— Lekarzy? pieniędzy? Może zmiana klimatu...

Siostra Klara przecząco wstrząsała głową.

— Nie. Nic już... nic. Kwesytia... kilku dni...

W oczach uczuła mgłę wilgotną na widok głowy tego człowieka, która nisko na dłonie opadała, szepcąc:

— Biedna! biedna! biedna!

Po chwili zapytał:

— Mówiłaś, siostrze, że ma jakieś żądanie...

— Jedno tylko, ale tak ważne i... śmiacie...

Zawahała się. Teraz dopiero uczuła, że to śmiałe żądanie może być także i okrutnem. Okrutnym był gwałt, który samej sobie zadać miała, aby dziewiczymi ustami poruszyć te myśli życia. Ale on go jej oszczędził.

Patrzył na błąd rumieniec, który opłynął jej policzki, na drżenie wstrząsające wargami, myślał chwilę i zapytał:

— Czy kogo osierca?

Jakim sposobem, jakim sposobem odgadł pomysł tak dziwny i zuchwały, że powstać mógł tylko w gorączce, w rozpaczce, w zgrzyocie sumienia, oko w oko ze śmiecią? Odgadł jednak. Siostra Klara szepnęła:

— Małeństwo biedne... dziewczątka matulkie... zagrożone nędzą i zgubą!

Była chwila milczenia. Zanimirski, patrząc na zakonnice, przemówił.

— Nic więcej nie mów, siostrze. Wiem...

Ruchem porywczym wstał z fotelu; siostrze Klarze wydało się, że rysy jego zastrzyły się i stwardniały. Odwrócił się, przeszedł pokój i stanął zwrócony do okna w sposób taki, że profil jego uwypuklił się na tle szyby i zielonej za nią zasłony, ostry i twardy, jakby kamienny.

Minuty płynęły. Zakonnica z pochyloną głową myślała, że Bóg kazał jej dziś być świadkiem walki ciężkiej, toczącej się w duszy człowieczej. W myśli jej nie wiedzieć skąd powstały dwa wyrazy:

— W pięknej duszy!

Zaczęła modlić się:

— Boże! wesprzyj twój szlachetny i cierpiący!

Już pomiędzy nędzarką ze szpitalnego łóżka a człowiekiem, który pedził życie w tem pięknem mieszkaniu i w gwarze światowym, nie spostrzegła kontrastu burzającego.

Nieprzebraniem w rozmaitości swej są, o Panie, te drogi, któremi stworzenia swe prowadzisz wśród nędz i smutków ziem!

Minuty płynęły. W przyległym pokoju zegar zaczął uderzać godzinę. Z pod sufitu, od starego oblicza, zwieczonego zbladłymi różami, płynęły zwolna dźwięki basowe i przewlekłe. Fala melancholii przepływała to mieszkanie, w którego ciszy, z za zielonej firanki liści, wpływać zaczęły różne światła zachodzącego słońca.

Siostra Klara pomyślała:

— Jak w klasztorze!

A potem jeszcze:

— Duch, kędy chce, tchnie.

Zanimirski odwrócił się od okna, postąpił parę kroków i, stając przed zakonnice, wielkiem biurem z nią rozdzieleny, zapytał:

— Gdzie się znajduję?

Podniosła oczy niepewne, czy trwożył się mają, albo radować, ale nie spotkała się z jego wejrzeniem. Powieki miał spuszczone, był bardzo błąd, w palcach trochę drżących trzymał ołówek.

— Adres?—zapytał jeszcze.

Wymieniła nazwę uliczki nędznej i gminne nazwisko ludzi, które on szybko zapisał na kartce, a potem mówić zaczął:

— Powiedz jej, siostrze, że uczynię czego żąda, że uczynię wszystko, cokolwiek jest w mocy mojej. Niech będzie spokojna... Niechaj tej nocy spokojnie usnie. Jutro... O której godzinie, siostrze, chorych waszych odwiedzać można? Jutro przyjdę do niej, powiem co obmyślię, jak ze



— Małeństwo biedne... zagrożone nędzą i zgubą!

Il. 4, Ka: Antoni Kamiński il. do *Z różnych dróg* Elizy Orzeszkowej,

„Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 3, s. 47.



Il. 1, AK: Antoni Kamiński, „Figlarze” (1896), Muzeum Narodowe w Warszawie.

„Na błękitnych ślach
[plafonu
W lwim zaprzęgu Eros
[pedzi,
A dokoła drobne putt
Sieją różę po krawędzi.”

Nie, magrabina nie jest *abbatessa* opactwa San Paolo i nie z Correggiem ma do czynienia. To poprostu wdowa, której się chce wyjść za mąż i która jeżeli marzy o Erosie, to bynajmniej nie o malowanym, sztuką zaś interesuje się tylko, ile, dzięki jej swatom, może do obrazu Silvia „tody w Kanie Gallejskiej” pozować w stroju narzeczonej.

Cóż więc w tym utworze Schönthana występuje najwymowniej jako dusza „renesansu”?

Może to młodzieńcze chłopię, rwać się do życia indywidualnego z wiewiór scholastycznych nudnego pedagoga, z mniszych objęć zakweśloną matką, z gotyckiej w domu pustelni? Zapewne — ale co go wiaściwie bystrzej do lotu uskazydliło: czy tyrała o sztuce malarza Silvia, czy pocalunek modelki Mirry? Tęgiż nam nikt nie powie! daliśmy się jednak łatwo, że jeżeli Renesansowi przybył istotnie jeden więcej artysta, to nie przysporzył go sentymentalny twórca „Godów w Kanie Gallejskiej” — Mirra wyrzuciła w Vittorinie temperament; duch Renesansu wymancytuje się w chłopcu tam, dokąd uciekł, zostawiając w domu dwoje gruchających czule illistrów; tam, gdzie racya sztuki panowała nawet nad racya stanu; gdzie bogów Olimpu fetowano świetniej niż świętych chrześcijańskich, i gdzie ze świe-

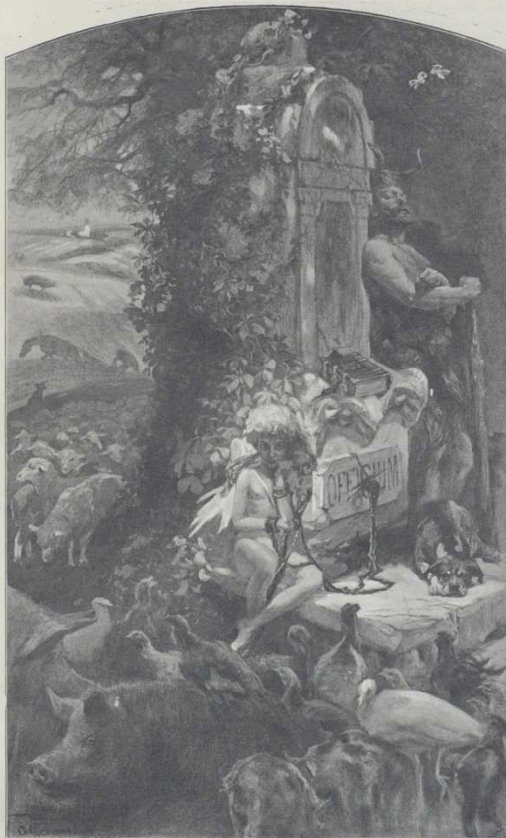
żo odkopana grupa Laokona odbywały się po ulicach procesje, jak gdyby to były relikwie męczenników z katakumb wydobyte, — w atmosferze słowem przeciągającej nad światem nawalającą twórczości, którą poczuł w sobie piękny efeb w dreszczu męskiej sily, a której piorunowe nawoływania rozbrzmiewały dla widza w sztuce Schönthana... chyba za kulisaami, w międzyaktach.

Podobała się jednak ta sztuka — i dziwić się temu niema powodu. Jeżeli bowiem Renesansu na sercy tam brać nie można, to jest w niej „odrodzenie” inne, takie, od którego zawsze wieją tuchnienia poezyi, odrodzenie przez młodość

i miłość. O źródło tej poezyi nikt nigdy pytać nie będzie; dość, żeby było, a odświeżyć się w niem każdy, zwłaszcza widz dzisiejszy, który tak ma dosyć mroków, kirów, śmiertelnych w literaturze i sztuce całunów, że byle mdły promyk słońca już mu daje rozkoszne złudzenie pogody. Kosmopolityczny dekadentyzm potrafił mu w swoich „naśludziach” zmierzić prawdziwy Renesans, i doszło do tego, że publiczność dzisiejsza gotowa jest poprzestać na Schönthanzmizm, byle jej dano pokój z Nitscheanizmem. Wprowadzona na repertuar w „momencie psychologicznym” komedia berlińskiej spółki ma zapew-

nić przedstawiły reżyserką działalność się już niezapomnieć w „Złotem runie.”

Jeżeli w sztuce Schönthana nie przemówiła do widzów dusza Odrodzenia, to odezwała się jednocześnie prawie do słuchaczy z estrady Filharmonii w „Symfonii fantastycznej.” Nie narpędno Hektor Berlioz jest twórcą „Benvenuto Celliniego.” Legenda opowiada o genialnym rzemieślniku, że kiedy miał pięć lat, dostał potężny policzek od ojca, który grając pewnego zimowego wieczora na wioli i dostrzegłszy w płomieniach kominka płaszącą, dotąd przez nikogo na



Pieśń o miłości (z cyklu: Pieśń o życiu)

Antoni Kamiński

nione powodzenie; patrzy się z upodobaniem na barwną jej scenę; słucha się przyjemnie dobrego przekładu Zofii Wojcieckiej, a przedewszystkiem odbiera się artystycznie wrażenie gry wspaniałej, w doskonałym utrzymanej zestroju.

Pani Lidowa lubi przedstawiać rolę koscianowce ze strony malowniczej, wiadomo zaś, jaki w tem ma gust wyrobiony i wytworne poczucie artysty. Pani Trąpczo Chodowiecka jest śliczną, pełną zapału i pacholeję fantazyi Vittoriną; pan Frenkiel jako Benedyktyn, budziwnoś podał nad rosnącą w każdej roli skalą swego talentu i nad kunsztem, a jakim kojarzyć potrafi drobne rysy skomplikowanej psychologii w charakterystyce, pełnej wyrazistych, plastycznych szczegółów; pan Rapacki tenaj nadszyceją na silę komizma w wyborną postać magistra, jeżeli zaś ten komizn traci nieco ze swej szlachetności w trzecim akcie komedyi, to już nie artysta temu winien, lecz autor, który nie odmówił sobie przyjemności wplecenia do motywu renesansowych — efektów pospolitej niemieckiej posy. Sposób traktowania roli Colety przez panią Teklę Trąpczo wykażal, że szczerą była niekiedy w grze przeszkoda. W perfidję chytrej dziewczyny nikt nie chciał uwierzyć. Czy artystka ma się tem trapić? Bynajmniej — tylko zapewne nie spróbuje więcej takiej roli. Pan Lądowski ratował, jak mógł, deklamacyjną godność renesansową malarza Silvia. Wystawa i inencinacja „Odrodzenia” w dołrem

II. 2., AK: A. Kamiński „Pieśń o miłości” (1896-97)

Reprodukcja „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 9, s. 173.



Il. 3., KA: A. Kamiński, „Pieśń o trzydziestym roku życia” (1896-97),

Reprodukcja - „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 9, s. 172-173.

3. *Bene nati* w interpretacji plastycznej Piotra Stachiewicza

Publikacja *Bene nati* przypadła na rok 1891, czyli w 25. rocznicę debiutu literackiego Elizy Orzeszkowej na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”. Obchody jubileuszu nabrały patriotycznego charakteru i trwały przez kilka lat¹⁷⁵. Między innymi z tej okazji, w pięknej oprawie typograficznej Piotra Stachiewicza¹⁷⁶, ukazała się powieść jubilatki *Bene nati* (1901 r.). Czy książkę można zaliczyć do XIX-wiecznego nurtu „pięknej książki”? Elementy zdobnictwa książkowego sytuują powieść w tej niezwykle popularnej na przełomie wieków gałęzi sztuki.

Dla historyka literatury problem relacji tekstu i obrazu jest bardziej skomplikowany, książka ilustrowana jako seria znaczących konkretyzacji malarskich podsuwa czytelnikowi określoną interpretację tekstu literackiego, **ilustracje przekazują filozofię swojego czasu; nie są „ideologicznie obojętne”** - pisała Seweryna Wyślouch -

W przypadku książki ilustrowanej z reguły mamy do czynienia nie z jakąś jedną przypadkową konkretyzacją plastyczną, ale z serią konkretyzacji. Ta seria staje się znacząca, podsuwa czytelnikowi określoną interpretację dzieła.

Interpretacja, jak pisał Ricoeur, to „praca myśli, która polega na odszyfrowywaniu sensu ukrytego w sensie widocznym, na rozwinięciu poziomów znaczeniowych, zawartych w znaczeniu dosłownym”.

Ilustrator postępuje jak interpretator – zmierza do wykrycia sensu dzieła, podkreślenia tego, co ważne. Rozszyfrowuje tekst, dookreśla go, tworząc całe cykle rysunków, które – w przypadku dzieła powszechnie znanego – często pełnią żywot niezależny od utworu¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Por. E. Janowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973, s. 352 – 386.

¹⁷⁶ Piotr Stachiewicz ur. 29 X 1858 r. w Nowosiólkach Gościnnych na Podolu, zm. 14 IV 1938 r. w Krakowie - malarz, ilustrator związany z krakowskim środowiskiem artystycznym, wiceprezes tamtejszego TPSP (1912-1918). Kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki (1877-1883), studia kontynuował w akademii monachijskiej w pracowni Otto Seitzza (lata 1883-1885). Podróżował po Włoszech i Palestynie (1886 r.), po powrocie osiadł w Krakowie. Uczył malarstwa na Wyższych Kursach dla Kobiet im. A. Baranieckiego. Najbardziej znany z cykli religijnych i kompozycji alegorycznych, malował również pejzaże i portrety młodych kobiet w stroju krakowskim, do których pozowała mu "Piękna Zośka"- Zofia Paluchowa. Posługiwał się techniką olejną i pastelami. Autor mozaiki OO Jezuitów, ilustracji do bajek Józefa Ignacego Kraszewskiego, H. Sienkiewicza (*Trylogia*, *Quo vadis*), A. Mickiewicza, M. Konopnickiej.

¹⁷⁷ S. Wyślouch, *Tekst i ilustracja W: Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 102.

Dlatego ważne jest, co plastyk konkretyzował i czy jego przekład plastyczny wiernie odzwierciedla założenia pisarskie?

Ewa Ihnatowicz za Waldemarem Okoniem zwróciła uwagę na to, że „dziewiętnastowieczna alegoryzacja języka polskiej kultury, przy której wzajemnie obraz i słowo się wspierają, towarzyszyła powszechnemu wówczas używaniu m o w y e z o p o – w e j”¹⁷⁸ Funkcję taką pełniły ilustracje Andriollego do Mickiewiczowskiej epopei, które ukształtowały wyobraźnię Polaków, gdyż „cykl obrazów ujawnia tendencję mitotwórczą i jako dzieło, i jako hasło, wywołuje świat polskości”¹⁷⁹. XIX-wieczne cykle ilustracyjne literatury narodowej stanowiły wzór dla żywych obrazów i spełniały funkcję szlachetnej gry towarzyskiej, mając cel poznawczy, patriotyczny, moralistyczny. Znakomitą okazją do publikacji albumów w czasopismach były jubileusze. Cykle poddawano publicznej patriotycznej lekturze poprzez wystawę w teatrze, czy jubileuszowe „uscenizowanie” utworu – pisze Ihnatowicz¹⁸⁰. Również *Bene nati* adaptowano na scenę. Premiera sztuki w pięciu aktach, „podług powieści E. Orzeszkowej, ułożona na scenę przez Zygmunta Sarneckiego”¹⁸¹ pt. *Harde dusze* odbyła się w Krakowie w 9. lutego 1895 r. w Teatrze Miejskim w doborowej obsadzie aktorskiej (Siemaszko, Trapszówna, Wolska, Solski, Stępowski). Inscenizacja cieszyła się ogromnym powodzeniem i wystawiano ją na scenach teatrów w Poznaniu, Lwowie, Warszawie, Lublinie, Grodnie, Wilnie. Nasuwa się pytanie, jak do ezopowego kodu odniósł się w swoim cyklu ilustracji do *Bene nati* Piotr Stachiewicz?

Geneza jubileuszowej powieści

Dzieło *Bene nati* Elizy Orzeszkowej z ilustracjami Piotra Stachiewicza należało do popularnych pod koniec XIX wieku masowych fotomechanicznych produkcji drukarskich, czy było starannie wydany dziełem wybitnego pisarza, dziełem, spełniającym wymogi, jakie stawiano książce o walorach artystycznych? Aby odpowiedzieć na tak postawione

¹⁷⁸ E. I h n a t o w i c z, *Ilustracja cyklu, cykl ilustracji*. W zbiorze: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005, s. 51.

¹⁷⁹ Tamże, s. 50-51.

¹⁸⁰ *Eadem*, s. 53.

¹⁸¹ Cyt za: Afisz premierowy nr 400/133, Teatr Miejski w Krakowie 1895 r. Premiera, *Harde dusze*, reż. Z. Sarnecki.

pytanie, trzeba by zbadać wzajemne relacje zachodzące pomiędzy tekstem i obrazem oraz grafikę całej książki, która składa się na harmonijną całość plastycznej interpretacji.

Za tym przedsięwzięciem wydawniczym kryje się historia pewnej wieloletniej przyjaźni, którą sama autorka *Bene nati* określiła jako „nieocenioną”¹⁸². Już w pierwszym liście z 19 III 1981 roku, znakomity warszawski bankier, słynący z działalności filantropijnej, Hipolit Wawelberg¹⁸³, złożył Orzeszkowej niezwykle propozycję wydania własnym nakładem jakiegoś nowego utworu, ozdobionego portretem autorki. Jednocześnie wyraził uznanie dla głoszonych przez pisarkę ideałów humanitaryzmu w słowach: „Zbliża się dzień dwudziestopięcioletniej rocznicy działalności literackiej Szanownej Pani. Gdybyśmy żyli w innych warunkach, naród cały obchodziłby tę uroczystość. Dzisiaj jednak uważać należy ten dzień za święto rodzinne, które zjednoczy ludzi jeszcze wrażliwych na słowa prawdy i miłości bliźniego, które Czcigodna Pani przez cały czas swej działalności głosiła”¹⁸⁴. Propozycja finansisty była podwójnie kusząca, autorka z góry miała otrzymać wysokie honorarium, w kwocie tysiąca pięciuset rubli¹⁸⁵, a oprócz tego niemały dochód ze sprzedaży Wawelberg deklarował przeznaczyć „na cele publiczne wedle uznania”¹⁸⁶ adresatki listu.

¹⁸² Zob. E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*. Opracowanie: E. Jankowski. Red. J. Baculewski, Wrocław 1971, s. 204-205. Dalej będą stosowane skróty: Lz – *Listy zebrane*, cyfrą rzymską – tom i nr strony.

¹⁸³ Hipolit Wawelberg ur. 5 V 1843r. zm. 20 X 1901r. - polski Żyd; uczestnik powstania styczniowego (przedstawiciel obozu ugodowego „realistów”); utalentowany finansista, który hojnie subsydiował osoby i instytucje bez względu na narodowość i stan społeczny, wcielając szczytne ideały pozytywistów tworzył miejsca pracy, dawał możliwość kształcenia i opieki socjalnej m.in. był inicjatorem i sfinansował: chór synagogałny; polską kuchnię studencką dla młodzieńców przebywających w Petersburgu na nauce; koszerne kuchnie dla ubogich Żydów w Wilnie, dwa warszawskie szpitale, szkoły rolnicze - w Częstochowie i Częstoniewie oraz Wyższą Szkołę Techniczną - dziś część Politechniki Warszawskiej. Utworzył fundację stypendialną dla 50. studentów z Polski bez różnicy wyznania; założył stowarzyszenie „Kolonie Letnie” dla dzieci, Muzeum Rzemiosła i Sztuki Stosowanej oraz Muzeum Przemysłu i Handlu; subsydiował „Kurier Warszawski”, inicjował powstanie petersburskiego „Kraju”; jako pierwszy wspierał rozpowszechnianie tanich wydań dzieł literackich znaczących pisarzy polskich - H. Sienkiewicza, E. Orzeszkowej, B. Prusa; przyczynił się znacząco do popularnego wydania dzieł narodowego wieszcza A. Mickiewicza, a później do budowy jego pomnika; w 1897 utworzył fundację o nazwie „Tanie mieszkania w Warszawie” im. Hipolita i Ludwiki Małżeństwa Wawelbergów - domy te stoją do dziś; w 1881 r. współfinansował powstanie instytucji naukowej im. J. Mianowskiego - rektora Szkoły Głównej Warszawskiej w latach 1862-1869. Zaciekle krytykowany przez Narodową Demokrację (publicystów *Przeglądu Wszechpolskiego*) za poglądy polityczne i ugodową postawę wobec carskiej Rosji. Por. Lz, VII, s. 404 – 405.

¹⁸⁴ List H. Wawelberga do E. Orzeszkowej z dn. 19 III 1891 r., Kop. LBŚ. W: Lz, VII, s. 539.

¹⁸⁵ Zob. Lz, VII, s. 212.

¹⁸⁶ Tamże.

Edmund Jankowski uważał, że bankier i „filantrop” stosunkowo chętnie wypłacał stypendia i zasiłki na rzecz podopiecznych pisarki, bo Orzeszkowa nie pozostawała „dłużniczką niewypłacalną [...] urabiała mu bardzo pozytywną opinię, umacniając swym autorytetem zaufanie do jego obywatelskiej postawy”¹⁸⁷.

Ale z tej początkowo niepozornej, interesownej czy też nie, oferty zrodziły się nie tylko wieloletnia przyjaźń między pisarką a wpływowym finansistą, ale i zupełnie nieoczekiwane, pięknie ilustrowane wydanie powieści *Bene nati*, które w dorobku dzieł ilustrowanych pisarki, bez wątpienia w opinii autorki znalazło miejsce szczególnie cenione¹⁸⁸. Wydawca książki - Hipolit Wawelberg - był znakomicie zorientowany w rynku księgarskim, dlatego zamiast powieści z portretem autorki zdecydował się w 1891 r. na wydanie komercyjne *Bene nati* Elizy Orzeszkowej z ilustracjami Piotra Stachiewicza. Ta książka, która dziś może kojarzyć się z masowymi wówczas fotochemicznymi produkcjami drukarskimi, zyskała niezwykłą popularność wśród czytelników. W świetle korespondencji z Hipolitem Wawelbergiem wiadomo, że pisarka pierwotnie zamiast jeszcze nienapisanej *Bene nati* wybrała kilka wcześniej publikowanych nowel z cyklu *Melancholicy*¹⁸⁹. Jednak na życzenie subsydenta, ostatecznie Orzeszkowa przeznaczyła na ten cel właśnie pisaną dla *Biblioteki Warszawskiej*, nową powieść o życiu kresowej szlachty¹⁹⁰. Inspiracją do napisania utworu była prawdziwa historia miłości służącej pisarki, szlachcianki Maryli Bohatyrowiczówny, do „ucywilizowanego”¹⁹¹ chłopca (jak to określiła pisarka). Rodzina panny młodej sprzeciwiała się zamążpójściu córki. Na prośbę pisarki Stanisław Nahorski protegował Gulmontowicza (narzeczonego) na intratną posadę nadleśniczego w dużych dobrach¹⁹². Interwencja swatki - Orzeszkowej zapobiegła dramatycznym wydarzeniom, ślub odbył się, weselnicy bawili się w dworku pisarki¹⁹³, a przezabawne „kolizje pomiędzy światkiem szlacheckim a chłopskim”¹⁹⁴ stały się fabułą powieści. Autorka *Bene nati* pisała Leopoldowi Méyetaowi o nagłej inspiracji:

¹⁸⁷ Cyt. za: E. J a n k o w s k i, *Komentarze*. W: Lz, VII, s. 405 – 404.

¹⁸⁸ Zob. Lz, VII, s. 213.

¹⁸⁹ Nowele: *Jedna setna*, *Zrozpaczony*, *Z pomroku*, *Ascetka*. Zob. List E. Orzeszkowej do L. Méyeta z dn. 23 III 1891r., LBS; Cyt. za: E. Jankowski; Lz, VII, s. 539.

¹⁹⁰ Zob. List E. O r z e s z k o w e j do H. W a w e l b e r g a z dn. 3 IV 1891 r.; Lz, VII, s. 212.

¹⁹¹ List E. O r z e s z k o w e j do L. Méyeta, z dn. 8 III 1891 r.; *Eadem*, *Listy zebrane*. Opracowanie: E. Jankowski, t. II, Wrocław 1955, s. 44.

¹⁹² *Eadem*, list do L. Méyeta, z dn. 18 III 1891 r.; Lz, II, s. 45.

¹⁹³ List E. O r z e s z k o w e j do L. Méyeta, z dn. 8 III 1891 r.; Lz, II, s. 45.

¹⁹⁴ *Eadem*, 8 III 1891r.; Lz, VII, s. 212.

Otóż to dramatyczne rozwiązanie dam tej historii i zrobię z niej powieść ludową, szlachecko chłopską. Parę charakterów jest tu wybornych, a jeden nawet głęboki i prześliczny. Typy niektóre nieocenione. Tło z natury zimowej i zimowego sposobu życia ludu. Słowem, powieść jednotomowa gotowiuteńka w głowie¹⁹⁵.

Orzeszkowa od początku miała koncepcję *Bene nati* jako powieści ilustrowanej - pisała o tym Méyętowi:

[Powieść] **do ilustracji nadaje się wybornie**, ale ja wcale nie wiem, czy Wawelberg zamierza przyozdabiać ją ilustracjami. Waham się jeszcze co do tytułu. Może być *Na zagrodzie* albo *Szlachcianka*, albo *Bene nati*. To ostatnie byłoby najodpowiedniejsze, ale nie wiem, wątpię czy dawać tytuł łaciński¹⁹⁶ [podkr. MIJ].

W innym liście czytamy:

Myślałam przy tym, że lepiej będzie jeżeli [...] napiszę coś typowo cechującego mój rodzaj i moje dążenia – więc zaczęłam pisać powieść ludową. Dużo ludu, dużo natury, w jednej postaci apoteoza skromności i prawdziwej dobroci, typów i krajobrazów, scenek charakterystycznych **dla ilustratora obfitość**¹⁹⁷ [podkreślenie moje - MIJ].

Ze względu na warstwę językową – szlachecki, archaiczny język bohaterów - powieść znakomicie nadawała się na uświetnienie antycarskich uroczystości jubileuszowych. Orzeszkowa nie bez satysfakcji napisała 9 V 1891 r. Wawelbergowi, że przesyła ukończoną powieść¹⁹⁸. W kolejnym liście z 12 V 1891 r., autorka wspominała ubiegłoroczne kłopoty z cenzurą, które zaszły podczas trzeciego wydania *Nad Niemnem* i *Chama*, kiedy to cenzor odrzucił kilkadziesiąt stron. Zapewniała jednocześnie, że obecna jej książka „ma temacik drobny i wielce niewinny”¹⁹⁹. Czy rzeczywiście, biegła w języku ezopowym, Orzeszkowa tym razem mogła poddać się presji cenzury i na swój jubileusz nie przygotowała dla czytelników żadnej niespodzianki?

Fabula *Bene nati* rzeczywiście mogła nie zainteresować cenzorów, bo pokazuje konflikt na tle majątkowym. Szczególna wartość powieści tkwi – jak sama Orzeszkowa

¹⁹⁵ LZ, II, s. 45.

¹⁹⁶ List pisarki do L. Méyeta, z dn. 8 V 1891r.; LZ, II, s. 45-46.

¹⁹⁷ *Eadem*, list do L. Méyeta, z dn. 4 IV 1891 r.; LZ, II, s. 45.

¹⁹⁸ LZ, VII, s. 212-213.

¹⁹⁹ LZ, VII, s. 213.

określiła, używając w korespondencji mowy ezopowej - w „**szczegółach etnograficznych, z przyrody i życia ludowego zaczerpniętych**”²⁰⁰. Jak wielką wagę pisarka przywiązywała do owych „szczegółów” można zrozumieć, poznając obawy autorki – z listu do Méyeta:

W ogólności lękam się, abyście mi w korekcie nie zepsuli szlacheckiego języka, którego nie znacie ale który jest piękną i oryginalną polszczyzną [...] Są to rzeczy nie tylko do **etnografii**, ale poniekąd i do **historii** należące, a które z powieściopisarzy ja jedna, jak się zdaje, znam i **przyszłości przekazuję**²⁰¹ [podkreślenie moje - MIJ].

Czy ilustracje Stachiewicza, zgodnie z intencją autorki, ten charakter zachowały? Korespondencyjnie Orzeszkowa prosiła Hipolita Wawelberga, by osobiście zadbał o to, aby nie wprowadzono zmian w rękopisie. Tłumaczyła, że bohaterowie – zagrodowa szlachta litewska - posługują się językiem pełnym archaizmów językowych, piękną polszczyzną znaną już czytelnikom z *Nad Niemnem*. Autorka *Bene nati* dołączyła spis oryginalnych wyrażeń, które korektorowi mogłyby wydawać się nieprawidłowe. Objasniała dalej że: „Jest to język pilnie z natury podsłuchiwany, notowany, którym mówi jeszcze cała dość liczna warstwa ludności polskiej na Litwie, który jednak wraz z tą warstwą zagrożony jest zniknięciem rychłym i może jedyny po sobie ślad w moich powieściach pozostawi”²⁰².

Choć powieść, która ma „temacik drobny i wielce niewinny”, nie doczekała się takiej popularności jak *Nad Niemnem*, to podobała się czytelnikom, przynosząc autorce niemały zysk. Książka nie tylko była wydarzeniem edytorskim, ale również sukcesem finansowym pisarki. Tylko ze sprzedaży ilustrowanego wydania dzieła dochód pisarki powiększył się o kolejne 7 000 rubli (23 000 uzyskała autorka ze sprzedaży wszystkich książek z okazji jubileuszu)²⁰³. Hipolit Wawelberg okazał się znakomitym mecenasem Elizy Orzeszkowej, bo cykl ilustracyjny Piotra Stachiewicza do tego sukcesu znacząco się przyczynił. Powstała piękna książka jako miła pamiątka jubileuszowych uroczystości.

Grafika książki

Ostatnie dwudziestolecie dziewiętnastego wieku było okresem dominacji technik fotomechanicznych, głównie litografii. Masowe pojawienie się ilustrowanych, popularnych

²⁰⁰ Lz., VII, s. 213.

²⁰¹ List E. Orzeszkowej do L. Méyeta, z dn. 20 XI 1891. W: Lz, II, s. 48.

²⁰² *Ibidem*, korespondencja z dn. 9 V 1891 r.; Lz, VII, s. 213.

²⁰³ Zob. Lz, VII, s.217.

książek o mniejszej wartości artystycznej obniżyło jakość ilustratorstwa książkowego w całej Europie. Powrót do artystycznego wymiaru sztuki książki rozpoczął się w Anglii z inicjatywy II Bractwa Prerafaeliów²⁰⁴. W Niemczech nowatorscy byli Max Klinger oraz artyści skupieni wokół pism „Jugend”, „Pan”²⁰⁵. Prawdziwy renesans w ilustratorstwie następuje pod koniec XIX wieku. Edouard Pelletan w 1896 r. wystąpił z inicjatywą podniesienia poziomu artystycznego książki poprzez wybór wybitnych dzieł, doskonałych ilustratorów o orientacji akademickiej.

Powieść *Bene nati* wyprzedza postulaty Pelletana, co do wartości dzieła i profesji ilustratora, chociaż została zilustrowana nową techniką. Oprawiono książkę bez przepychu, w płótno z nadrukami: imienia i nazwiska autorki, tytułu oraz gustownym ozdobnikiem graficznym. Na frontysepisie widnieje portret pisarki z jej autografem. Obok wydawcy umieścili starannie zaprojektowaną kartę tytułową: tzw. nagłówek ilustracyjny symbolicznie zapowiada problematykę utworu - herb (z portretami głównych bohaterów – il. 1., Be) zwieńczony koroną oraz radło znakomicie charakteryzują środowisko szlachty zaściankowej. Litografie nie są autorstwa Piotra Stachewicza. Jak można wnioskować z zamieszczonych w języku rosyjskim podpisów artystów („Podkowyj”; „Da” – il.1.) zostały zapewne zlecone w Petersburgu przez Księgarnię Polską. Nieco niżej, w subtelnym ozdobniku, umieszczono: imię i nazwisko autorki, wyrazisty tytuł powieści *Bene nati. Powieść wiejska* - drukowany antykwa - czcionką, która w dziewiętnastowiecznej typografii była synonimem biedermeieru (sugestia pobożnego i pracowitego życia bohaterów- il.2., Be). Pod spodem znalazły się dwie adnotacje o przedmowie do powieści dra Piotra Chmielowskiego i oprawie plastycznej Piotra Stachewicza. U dołu umieszczono tzw. finalik w formie kwiatowego motywu ludowego oraz informację o wydawcach: G. Gebethner - Kraków oraz BR. Rymowicz – Petersburg. Na końcu znajduje się adnotacja dotycząca roku wydania powieści: 1891.

Pomimo takiego nagromadzenia elementów graficznych czytelnik nie odnosi wrażenia natłoku. Liternictwo, ilustracje plastyczne tworzą harmonijną całość. Frontysepis z portretem i autografem autorki, wszystkie ozdobniki na starannie zaprojektowanej karcie tytułowej znakomicie zapowiadają tematykę *Bene nati* Elizy Orzeszkowej, a rytm plastycznych

²⁰⁴ Do tzw. II Bractwa Prerafaelitów należeli: William Morris, Edward Burne-Jones, Walter Crane, Kate Greenaway, John Ruskin.

²⁰⁵ Byli to: Olaf Gulbransson, Heinrich Vogeler, Otto Eckmann, a w Belgii Felicien Rops i Gustav Courbet.

elementów zdobniczych niezauważalnie wpisuje się w strukturę estetyczną całości książki opracowanej przez Piotra Stachiewicza.

Między tekstem a obrazem. O interpretacji plastycznej Stachiewicza

I Etnograficzne obrazy

Z pierwszego rozdziału *Bene nati* Stachiewicz zilustrował fragment, wprowadzający postać Jerzego Chutki i rodzinę Floriana Kuleszy, których pisarka w powieści nobilituje. Artysta w tym celu posłużył się ciekawym chwytem kompozycyjnym, czyli kompozycją otwartą z trzema planami: pierwszy to plan tekstu, z ozdobnym inicjałem litery P, drugi plan – młody nadleśniczy, trzeci plan (w tle) obrazuje gospodarstwo Kuleszy. Wyobraźnię czytelnika pobudza nastrojowy, wiejski, pejzaż zimowy z drewnianą zabudową.

Ten nagłówek plastyczny jest dosłowną ilustracją pierwszego zdania powieści: „Pomimo mrozu, Floryan Kulesza, dzierżawca Laskowa, stał na ganku długiego, niskiego domu i bardzo życzliwym wzrokiem ścigał przebywającego dziedziniec młodzieńca w obcisłym ubraniu, w zgrabnej czapce i z fuzyą na plecach”²⁰⁶.

Zgodnie z intencją pisarki Stachiewicz przedstawia Kuleszów jako wzór polskiej rodziny. Taką koncepcję potwierdza pierwsza ilustracja. Nagłówek ilustracyjny, przedstawia spowity śniegiem dwór Kuleszów w Laskowie oraz znajdujące poza ramą obrazu dwa drzewa z centralnie zarysowaną pomiędzy nimi postacią leśniczego, Chutki. Dach domu przełamuje ramę obrazu, narysowane poza nią dwie topole przynależą już do przestrzeni czytelnika, psychologicznie sprawiając wrażenie quasi-realnego bytu. Takim chwytem artystycznym Piotr Stachiewicz znosi granicę między fikcyjną fabułą a powieściowym konfliktem na tle majątkowym, odsyła widza-czytelnika do świata rzeczywistego i jego doświadczeń. Pierwsza grafika Stachiewicza wprowadza tematykę powieści, dowodzi etnograficznej wierności artysty, który zilustrował fikcyjne perypetie bohaterów na realnym tle polskiego zaścianka.

Czy zamierzony cel osiągnął artysta, ilustrując *Bene nati* Elizy Orzeszkowej? Na pewno tak, ale przede wszystkim, trzeba zapytać o to, w jaki sposób plastyk zaakcentował wartości ideowe epoki, czy zachował te szczegóły etnograficzne, historyczne, o których pisała wydawcy Orzeszkowa?

²⁰⁶ E. O r z e s z k o w a, *Bene nati*. W: *Tejże, Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXIV, Warszawa 1948. Wszystkie cytaty z tego wydania.

Trudne zadanie stało przed Stachiewiczem, bo jak przełożyć piękno historycznej polszczyzny, swojskość, obyczajowość szlachty zaściankowej na język obrazu. Dominantą kompozycyjną cyklu ilustracyjnego Stachiewicza jest właśnie s w o j s k o ś ć.

W nagłówkach, ilustracjach śródtekstowych i całostronicowych przedstawione zostały poszczególne miejsca akcji powieści. W ten sposób „maluje” się w wyobraźni czytelnika *genius loci* małej kresowej ojczyzny: wieś Lasków, gdzie żyją zaci Kuleszowie (il.3., Be)²⁰⁷; las księcia Tyszkiewicza zarządzany przez nadleśniczego Chutkę; kościół i płonące domy w miasteczku położonym nieopodal ich rodzinnej wsi (il. 6.); rozłogi pól urodzajnych, kresowe drogi i bezdroża (il. 8.; 18.; 27.); Tołłoczki, rodzinny dom Osipowiczów (il. 18.); zagroda Gabriela Osipowicza (il. 12.; 19.). Stachiewicz pokazał więc bohatera pozytywnego z przyrodą i zaściankiem. Dramatyczna rozmowa Salusi z Gabrysiem (il. 12.) nie została przedstawiona, postacie widziane są z daleka, **uwagę absorbuje otoczenie**. Na pierwszym planie widać siedlisko Gabrysia: spoza ramy obrazu wychodzi na plan pierwszy ławka i fragment domu, widać spowite śniegiem obejście, dopiero w tle umieszczone zostały postacie, które odgradza prosty wiejski płot.

Zamieszczone w nagłówkach zimowe, swojskie pejzaże (il.: 8.; 12.; 14.; 18.; 27.; 28.; 29.) budują nastrój. Czytelnik *Bene nati* od razu widzi spowite śniegiem wsie Lasków i Tołłoczki, podziwia piękno kresowej przyrody.

Finezyjnym dopełnieniem cyklu ilustracji Stachiewicza są ozdobne inicjały oraz finaliki zwieńczające poszczególne rozdziały. Są to charakterystyczne motywy ludowe np. myszołów, motyl kołyszący się na trawie, czy polne kwiaty (il. 4., Be).

Artysta czytał zatem *Bene nati* zgodnie z konwencją realistyczną i stylem pisarstwa autorki.

II Fabuła

Tytuł książki dookreśla problematykę utworu - nawiązuje do łacińskiej maksymy *Bene natus et possessionatus* - czyli dobrze urodzeni i posiadający ziemię. Tematem powieści jest konflikt między obowiązkiem chronienia szlacheckiego dziedzictwa pod zaborami, a postawą etyczną bohaterów. Orzeszkowa za wzór postępowania stawia szlachecką rodzinę pracowitego Floriana Kuleszy. Ten dzierżawca Laskowa społeczne konwenanse, dotyczące małżeństw szlachcianek z chłopami, traktuje jako głupotę i „babskie bzdurstwa” (Bn,7). Przeciwnieństwem dobrodusznego „prostaka, zdrowego na duszy i ciele, z losu swego

²⁰⁷ Skróty oznaczają Bn - Eliza Orzeszkowa, *Bene nati*, Kraków - Petersburg, 1891; il. – ilustracja; nr strony, na której ona się znajduje. Wszystkie ilustracje z tego wydania.

zadowolonego, życzliwego ludziom, ziemi i niebu” (Bn,1) są Konstany i rodzina Osipowiczów. Autorka pokazuje przede wszystkim konflikt na tle majątkowym, społeczne wyobrażenia o małżeństwie szlachcianki z chłopem, bezwzględne przywiązanie do tytułu oraz własności ziemskich, podporządkowanie szlacheckiemu dziedzictwu szczęścia osobistego rodziny i wartości duchowych. W powieści pisarka nobilitowała ludzi szlachetnych, są nimi również zubożały szlachcic zagrodowy Gabriel Osipowicz i leśniczy, Jerzy Chutko.

Drobne ilustracje na marginesach książki w rozdziale piątym *Bene nati* dynamizują akcję, unaocniają emocje bohaterów, pokazują fabułę oraz konflikt w powieści. Poszczególne figury w ruchu ilustrują kolejne epizody i należy taki szereg przedstawień odczytywać jak tekst pisany od lewej do prawej strony, nawet jeśli odbiorcy narzucają się jako symultaniczne całości. Tym ciekawym artystycznie chwytem Stachiewicz zilustrował epizodyczne scenki np.: dziewczęta, radośnie niosące wyhodowane przez Gabrysia na ślub Salusi drzewka mirtowe (il. 21.); Władysław z drużbantami (il. 20.), rozmowy bohaterów w domu Osipowiczów po ucieczce niedoszłej panny młodej; rozmowa Jaśmonta z Konstany, rozpacz sióstr - Zaniewskiej i Końcowej (il. 25.); poszukiwania Salusi przez Gabrysia i Pancewiczową (il.26), potęgują wrażenie zamieszania wywołanego zerwaniem zaręczyn. Trzy ilustracje to pojedyncze figury w dynamicznych pozach: Jerzy ratujący kufer z płonącego domu (il.6.); Władysław Cydzik uwięziony pod łóżkiem w poszukiwaniu rzuconego przez Salusię pierścienia zaręczynowego (il. 23.); Salusia wyrzucająca rzeczy z kufra (il.24.). Nie zostały pokazane twarze bohaterów, ale – poprzez ruch - ich emocje, towarzyszące dramatycznym wydarzeniom. Taką formę oprawy plastycznej książki cechuje tzw. światło w tekście, czyli centralnie niezadrukowane miejsce, w którym umieszcza się ilustrację. Pełnią one funkcję podobną jak akapity w tekście pisanym - ułatwiają czytelnikowi odbiór tekstu, wskazują na perypetię i zwrot akcji.

III Postacie

Bohaterką powieści jest szlachcianka zaściankowa, Salomea Osipowiczówna, która pod presją rodziny zrywa zaręczyny z nadleśniczym, chłopem z pochodzenia, Jerzym Chutką i godzi się na małżeństwo z bogatym Władysławem Cydzikiem. Salusia ulega presji brata (Konstantego Osipowicza) i sióstr (Anny Końcowej, Kazimierzy Pancewicz, Marii Zaniewskiej), gdyż boi się wydziedziczenia i ostracyzmu ze strony społeczności szlacheckiej. To znany już wątek w pisarstwie autorki (podobnie postąpiła Marta Korczyńska z powieści *Nad Niemnem*), ale *Bene nati* kończy się dramatycznie – ucieczką i próbą samobójczą.

Wyobraźnię pobudzają kreacje bohaterów pokazane w kolejnych scenkach rodzajowych. Stachiewicz stworzył wygląd zewnętrzny i nadał postaciom indywidualne cechy charakteru. Swat, Kazimierz Jaśmont, (il. 11.) to dostojny gawędziarz, wytrawny znawca przymiotów niewieścich, wg których dobra kandydatka na żonę winna być „jak owe sześć p”: pobożna, piękna, pracowita, pokorna (to znaczy: poddana mężowi i rodzicom), przystojna (czyli grzeczna, skromna) oraz posażna. Celem negocjacji Konstantego Osipowicza z Jaśmontem (pełnomocnik Cydzika) jest wysokość posagu.

Orzeszkowa krytycznie odnosi się do prawa, wg którego wysokość posagu zależała od „woli i łaski” sukcesora. Całkowicie zależne spadkobierczynie mogły podporządkować się decyzji rodziny lub zostać wydziedziczone. Może dlatego Jaśmont „jak dąb silny i rosły”, w interpretacji Stachiewicza został umniejszony, niewiele różni się od chudej postury Władysia (il. 11.). Z kolei żeniący się dla majątku młodzietki Cydzik przedstawiony został z komizmem. Upokorzona i nieszczęśliwa Salusia nie odwzajemnia uczuć narzeczonego (il. 22.) i zrywa zaręczyny rzucając we Władzia obrączką, on zaś nieporadnie gramoli się pod łóżko w poszukiwaniu cennego przedmiotu. (il. 23.). Taka prezentacja bohatera zgodna jest z intencją pisarki.

Siostry Salusi - Zaniewska, Pancewiczowa i Końcowa - wcale nie przypominają grubiańskimi rysami twarzy dobrze urodzonych panien (il. 9.). Dla nich bogate zamążpójście gwarantuje bezpieczeństwo i pozycję w lokalnej społeczności. Mezaliany siostry to powód do wstydu i zerwania więzi. Natomiast Salusia została ujęta przez Stachiewicza w scenach *d r a m a t y - c z n y c h*, w których wyraziste są ruch, gest.

Z wyraźną sympatią przedstawił artysta dobrego Gabryśa Osipowicza. Bohater *Bene nati* gra na skrzypcach, otoczony królikami. Jest to bardzo ciekawa ilustracja, ponieważ wykracza poza tekst utworu (il. 19.). Od razu konotuje skojarzenia z zaściankiem Macieja Dobrzyńskiego i znaną ilustracją Michała Elwiro Andriollego do epopei Adama Mickiewicza (il. 1., PT) .

W powieści, Gabryś mieszkał wraz ze schorowaną matką w ubogiej, ale ładnej chłopskiej chałupie, którą sam wybudował, hodował nie króliki, ale białe gołębie, znał się na ziołolecznictwie, grał na skrzypcach, czytał książki. Podobnie jak Witold Korczyński miał psa o imieniu Sargas, co wskazywało na zainteresowanie astronomią. Jego majątek podstępnie przejął brat, a resztę zarobionych pieniędzy Osipowicz oddał siostrze, uważając, że bardziej ich potrzebuje. Z tego powodu mieszkańcy zaścianka nazwali go „głupim Gabryśiem”. Bohater wpisuje się w pisarskie *credo* Elizy Orzeszkowej, reprezentuje typ bohatera

biblijnego z Kazania na Górze – wzór człowieka żyjącego zgodnie z naturą, przedkładającego zgodę w rodzinie, szacunek do drugiego człowieka i szczęście ogółu nad własne korzyści.

V Symbolika

Trudniejszym zadaniem dla Piotra Stachewicza było przełożenie symbolu i języka ezopowego na znaki wizualne. Orzeszkowa sugeruje patriotyzm rodziny Chutków za pomocą figury ukrzyżowanego Chrystusa, wyrazów nacechowanych emocjonalnie, mowy pozornie zależnej, przemilczeń i niedopowiedzeń.

Gdy młody nadleśniczy po raz pierwszy odbywa spacer po haliźnie, doświadcza wrażenia, jakby wrócił do domu, gdzie wszystko jest znane, swoje, ukochane, a wiewiórka jest zawsze u siebie [...], patrzy i zdaje się, że mówi do niego: „moja szyszka moja gałąź, mój las” (Bn,18). Spacer poprzedzony jest rozmową z księciem Tyszkiewiczem, który wspominał ojca i stryja Jerzego. Zastosowane przemilczenie (znane czytelnikowi z *Nad Niemnem*) konotuje powstanie styczniowe zachowane w pamięci Tyszkiewicza:

- Czy ty jesteś synem Mikołaja Chutki?

A usłyszawszy twierdzącą odpowiedź mruknął: „**Hm, hm**” i wydawał się trochę zdziwionym. Jerzy nie wiedział na pewno, ale domyślał się, iż ksiądz dlatego przypatruje mu się tak długo i ze zdziwieniem, że znajduje go do ojca i stryja jego wcale nie podobnym (Bn, 10), [podkreślenie moje MIJ].

Podobny chwyt językowy zastosowała pisarka w *Nad Niemnem*. Benedykt Korczyński, wspominając wydarzenia z lat 1863 - 64 również zwykł mawiać: „to... tamto... tego...”²⁰⁸ (NN, 142).

W dalszej części tej sceny, podczas spaceru po nadleśnictwie Jerzy Chutka imaginuje wspomnienie, obraz z dzieciństwa: w kościele, gdy śpiewano pieśń *Święty Boże, święty Mocny* dostrzegł podobieństwo między twarzą ojca a rzeźbą ukrzyżowanego Chrystusa. Jako dziecko zrozumiał wówczas, że jakies „rany bardzo, bardzo bolą” ojca (Bn, 22) . W *Nad Niemnem* historię powstania także opowiada bohater dziecięcy, niespełna ośmioletni Jan Bohatyrowicz.

Wprowadzenie przez Elizę Orzeszkową symboliki Chrystusa do prozy fabularnej Zofia Mocarska-Tycowa objaśnia, jako konsekwencję poetyki realistycznej; potrzebę

²⁰⁸ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, dz. cyt., s. 142.

ukazania obyczaju religijnego (środowiska) i świadomości religijnej (postaci) lub rezultat założonej intencji ideowo – dydaktycznej w kreacji postawy Polaka – katolika²⁰⁹. W tym kontekście Mikołaj Chutko (ojciec Jerzego) byłby wzorem etycznym. Potwierdzenie tezy znajdujemy w korespondencji pisarki. Orzeszkowa, pisząc Méyętowi o pierwowzorach bohaterów jubileuszowej powieści (Maryli Bohatyrowiczównie i Gulmontowiczu) nie omieszkła wspomnieć, że oboje to „katolicy, Polacy”²¹⁰.

Ze względu na cenzurę autorka *Bene nati* scenę spaceru i imaginacji Jerzego Chutki po „swoim” lesie napisała językiem ezopowym. Skojarzenia z powstaniem styczniowym konotują: stuk toporów, który słyhać jak „wystrzały kilu oręży”, drzewa z „rozpostartymi ramiony [które] zdawały się ich słyhać” oraz ich sugerowana smutna opowieść: „wierzchołki dwu wysokopiennych sosen przechyliły się ku sobie i zaszeptały smutnym, przyciszonym szmerem...” (Bn, 23). Taką technikę narracji w celu przypomnienia legendy powstania styczniowego zastosowała Orzeszkowa w *Gloria victis* (1907). Stachiewicz, ilustrując ten fragment, pominął symboliczną warstwę tekstu, w jego interpretacji podkreślone są wartości etyczne, wrażliwość bohatera. Dlatego, realistycznie ukazał wspomnienie - w chmurze, nad głową nadleśniczego Chutki widać zarys kościoła, ludzi przed bramą wejściową, przejętą postać chłopca stojącego z ojcem (il. 7.). Podobnie pokazuje bohatera kolejna ilustracja (ostatnia z rozdziału pierwszego) - epizodyczna scena pożaru, podczas którego Jerzy uratował pozostawione przez pogorzalców cenne rzeczy („skrzynkę biednych ludzi”; Bn, 14).

Symbolika powieści nie została na ilustracji zinterpretowana alegorią, czy symbolem. Miejsca niedopowiedziane, przemilczenia, emocje bohaterów towarzyszące wspomnieniom wydarzeń historycznych plastyk pominął lub oddał je realistycznie, przez co ilustracja podpowiada czytelnikowi zupełnie inne znaczenia. Problematyka narodowo-wyzwoleńcza stanowiła trudne zadanie zarówno dla ilustratora jak i pisarki. Dlatego Eliza Orzeszkowa z obawą pisała Méyętowi o ograniczeniach cenzury podczas pracy nad *Bene nati*: „będą zarzucać naszemu pokoleniu, że było ciasne, małe...”²¹¹.

²⁰⁹ Por. Z. M o c a r s k a – T y c o w a, *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005, s. 53.

²¹⁰ Korespondencja pisarki do Leopolda Méyeta, z dn. 8 III 1891 r.; Lz, II, s. 45.

²¹¹ List E. O r z e s z k o w e j do L. Méyeta, z dn. 27 V 1891 r., Lz, II, s. 46.

V Rama

Piotr Stachiewicz, interpretując *Bene nati*, celowo nawiązał do tradycji Andriollego, dobrze znanej polskiemu czytelnikowi. Inspiracja ta dała niezwykle efekt. Ilustrator pokazał różnorodne typy zagrodowej szlachty z okolic Tołłoczków i Laskowa; urodę zaścianków, chałup, wnętrz, obejść oraz zimową scenerię puszczy. Aby cykl ilustracyjny jak najwierniej oddawał realia etnograficzno-historyczne, plastyk konsekwentnie stosował ciekawy chwyt artystyczny: manipulował ramą. Można zauważyć, że ilustrator zachowuje **ramę obrazu**, bądź z niej rezygnuje i tym samym **zaznacza granicę między fikcją literacką a rzeczywistością**. Jak udowodnił Meyer Schapiro rama obrazu może nabierać **wartości semantycznej**²¹².

Stachiewicz wykorzystał semantykę ramy, by np. dowartościować postać szlachetnego Gabrysia Osipowicza. Portret bohatera *Bene nati* stanowi aluzję plastyczną, od razu przypomina czytelnikowi dobrze znaną ilustrację Macieja Dobrzyńskiego z cyklu grafik Michała Elwiro Andriollego do *Pana Tadeusza* z 1882. Uwagę czytelnika zwraca rozpoznawalna kompozycja oraz przerwanie ramy obrazu. Króliki na ilustracji Stachiewicza uciekają, dynamicznie naruszają r a m ę tak, jakby przekraczały granicę fikcji. Aluzja plastyczna stanowi element j ę z y k a e z o p o w e g o i wpisuje *Bene nati* w szerszy kontekst, powszechnie znany kod kultury, sposobu obrazowania polskość w sztuce II poł. XIX w. W wyobraźni czytelnika Gabriel Osipowicz jest kontynuatorem tradycji i wartości, które sygnuje Maciej Dobrzyński.

Andriolli - pisał Jerzy Sienkiewicz - specjalizujący się w rysunku gawędziarskim, drzeworytem opowiadał dawne polskie życie, typy, obyczaje, wnętrza dworów, chałup i zamków, urok pejzażu puszczy, wsi, ogrodów, bo tak rozumiał służbę ojczyźnie²¹³.

Innym przykładem wykorzystania przez Stachiewicza semantyki ramy obrazu do portretowania bohatera pozytywnego jest ilustracja (il. 15.) przedstawiająca zaniepokojonego płaczem córki Floriana Kuleszę. Trzymane w ręku krzesło przecina ramę, jakby ta była tylko częścią tła ilustracji, istniejącą w przestrzeni pozornej poza przedmiotami. Figura nabiera

²¹² Problematykę semiotyki nośników znaków obrazowych oraz wartości semantycznej ramy i pola obrazu opisał: M. S c h a p i r o, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*. Przekład E. K ö n i g –K r a s i ń s k a. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Wstęp, wybór tekstów, przekład: J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 280-301.

²¹³ Por. J. S i e n k i e w i c z, *Rysunek polski od Oświecenia do Młodej Polski*, Warszawa 1970, s. 31.

jeszcze większej dynamiki, jej ruch wydają się nieograniczony. W ten sposób Stachiewicz akcentuje poczciwość Kuleszy, który jest nie tylko dobrym gospodarzem, ale i troskliwym rodzicem. Na innej ilustracji (il. 17., Be) rama nieregularną formą naśladuje zarysy kształtu twarzy dziewczyny. Niezamalowane tło (brak ramy) dynamizuje postać. W odbiorze wizualnym przestrzeń, która ją otacza (wraz z tekstem) jest nie tylko tłem w sensie psychologii, ale także częścią jej ciała, jest współtwórcą jej cech. Znaczenie ma także forma portretu i jego rozmiar, bo miniaturę cechuje to co cenne, intymne, delikatne – pisał Schapiro²¹⁴.

Subtelny portrecik Aurelki pokazany został z preferowanego w odbiorze kierunku (z lewego profilu głowy, po prawej stronie ilustracji) dla podkreślenia pozytywnych cech bohaterki (dobro, prawość, pracowitość). Stachiewicz inaczej niż Orzeszkowa scharakteryzował jej postać. W powieści to zacna dziewczyna z białozłotymi włosami, która miała kibić nieco przysadzistą, nosiła różowy kaftanik owinięty czerwonym chłopskim pasem, miała włosy upięte w koronę, szeroką i „niezbyt ładną twarz” (Bn, 24). Nosek za gruby, niskie czoło, ale kształtne usta i po ojcu duże, wesołe, szafirowe oczy. Ilustrator przedstawił Aurelkę na trzech kolejnych ilustracjach (il. 15.; 16.; 17., Be) jako drobną blondynkę. Subtelną urodą dowartościował postawę bohaterki, jej szlachetne cechy charakteru. Ilustrator dowartościował portret bohaterki, mając podstawy w powieści. Obraz kieruje uwagę czytelnika-widza na wrażliwość Aurelki np. wtedy, gdy zrozpaczona opowiada ojcu o desperackich myślach Jerzego (il. 15.) oraz jej dobre wychowanie - gest całowania ręki matki Jerzego Chutki (il. 16.). Rama obrazu pozwala wyeksponować subtelne cechy psychologii postaci. Meyer Schapiro podkreślał, że znaczenie ma odległość między postaciami, która kompozycyjnie, tworząc rytm miejsc pustych i wypełnionych, daje wrażenie intymności, zespolenia lub odosobnienia. Dookreśla bohatera także kierunek np. góra – dół; prawo- lub lewostronność. Na przykład bohater umieszczony z boku w pustej przestrzeni sugeruje wizualne napięcie i skłócenie wewnętrzne²¹⁵.

Swobodne operowanie polem obrazu, jego ramą, kierunkiem umieszczenia postaci w tekście umożliwiło ilustratorowi na wskazanie wartości etycznych i narodowych w powieści Elizy Orzeszkowej. Artysta podkreślił w ten sposób jubileuszowy charakter *Bene nati*. Rama obrazu zatem stanowi w tym przypadku element języka ezopowego, bo odsyła czytelnika do realnej przestrzeni geograficznej i kulturowej.

²¹⁴ Por. M. S c h a p i r o, dz. cyt., s. 286-287 i 293.

²¹⁵ *Ibidem*, s. 287.

VI Zakończenie otwarte czy zamknięte?

Stachiewicz zobrazował fabułę utworu, oddał emocje i charakter bohaterów, udramatyzował akcję, podkreślając konflikt. Piękno szlacheckiej okolicy widać na obrazkach rodzajowych, w pejzażu zimowym i tle. Pominął rozbudowane opisy przedmiotów, wnętrz, przez które pisarka charakteryzuje bohaterów. Ograniczona przestrzeń do niezbędnego minimum tworzy przejrzystą, harmonijną całość. Znakomicie artysta zbudował nastrój (zimowe pejzaże), pokazując na tym tle burzliwe losy bohaterów.

Litografie Stachiewicza współgrają z tekstem Elizy Orzeszkowej, dopełniają obrazu swojskości, pokazują poszczególne postawy, charaktery mieszkańców Laskowa i Tołłoczków. Artyście udało się stworzyć nie tylko ładną książkę (z ang. *book beautiful*), ale także ciekawą interpretację plastyczną. Słabiej wypadła interpretacja symboliki utworu i wydarzeń historycznych - objętych cenzurą.

Zastanawiające jest pesymistyczne zakończenie cyklu ilustracyjnego. Orzeszkowa ocala swą bohaterkę, obdarzając ją miłością Gabrysia Osipowicza. Czyżby Stachiewicz sugerował czytelnikowi inne – własne zakończenie powieści? Czy sugeruje czytelnikowi, że pomimo „ocalenia” Salusi przez pisarkę, bohaterka nie byłaby tak naprawdę szczęśliwa? Ostatnia dwie ilustracje pokazują rozpacz Salusi. Pierwsza (z przerwana ramą), na której Salusia klęczy pod przydrożnym krzyżem, symbolicznie pokazuje cierpienie człowieka (il. 28.). Natomiast finałowa ilustracja (il. 29.), jako jedyna w całym cyklu, ma zamkniętą ramę obrazu. Ilustrator podkreślił fikcję - koniec fabuły powieści i zarazem uniwersalizm ludzkiego cierpienia.

Może Stachiewicz dezaprobował postępowanie bohaterki, np. gdy w duchu szydziła z bratowej albo była cyniczna wobec uczuć młodej pary. Możliwe, że zwracał uwagę czytelnika na krzywdę kobiet i surowe zasady kierujące postępowaniem *bene natus et possessionatus*?

Zadziwia różnorodność ilustracji Piotra Stachiewicza. Grafiki pokazują fabułę powieści, scenki dramatyczne i rodzajowe, postacie, ale także pejzaż, zimowy krajobraz i zagrody. Różnią się formatem (ilustracje całostronicowe, ale i miniatury portretowe), sposobem wkomponowania w tekst (zajmują całą stronę, część strony, margines, nagłówek, finalik) i sposobem potraktowania ramy, która pełni funkcję interpretacyjną. Taka różnorodna oprawa plastyczna wskazuje na wielostronną interpretację utworu (relacja rzeczywistość-dzieło, mimetyzm krajobrazu, obrazowanie fabuły, dramatyzm sytuacji). Jedno jest pewne

– Stachiewicz czytał Orzeszkową nie tylko w konwencji realistycznej, przekładał tekst na piękną i przemyślaną oprawę plastyczną, ale przede wszystkim był czytelnikiem krytycznym.

Choć nie zachowały się żadne zapiski dotyczące współpracy pisarki z ilustratorem, możemy założyć, że wyboru scen dokonała zapewne sama autorka. Z zachowanej korespondencji wiemy, że artyści oczekiwali od pisarki takich wskazówek np. Miłosz Kotarbiński ilustrator *Mirtali*, czy Antoni Kamiński ilustrator *Z różnych dróg*, a może i Michał Elwiro Andriolli (*Meir Ezofowicz*).

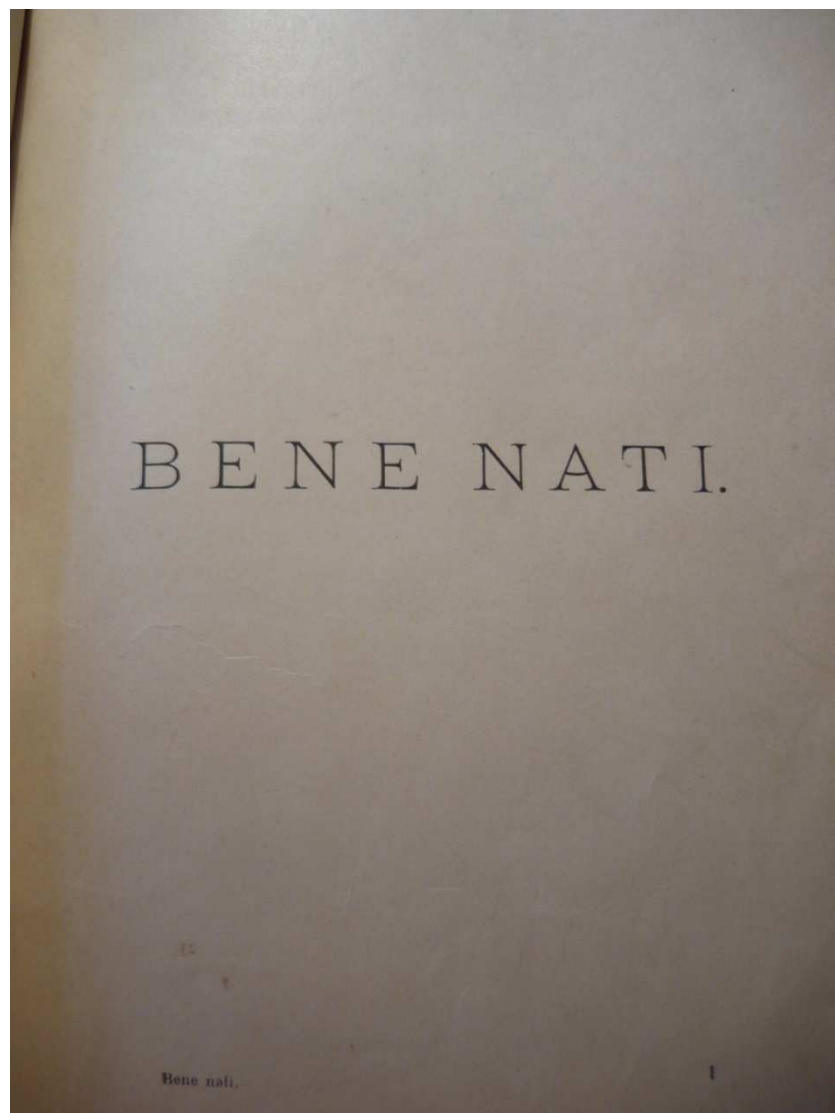
Zaścianek i wzorowa rodzina jako ostoja wartości etycznych i narodowych, to w pisarstwie Elizy Orzeszkowej temat nie nowy (*Rodzina Brochwiczów*, *Korczyńscy z Nad Niemnem*). Ilustracje i oprawa plastyczna *Bene nati* Piotra Stachiewicza pozwoliły na podkreślenie tych wartości, które były pisarce szczególnie bliskie - pokazują bohatera pozytywnego, patriotę, dla którego ważne są rodzina, praca, zgoda społeczna. W swym cyklu ilustracji plastyk odwołał się do utrwalonej w wyobraźni polskiego czytelnika tradycji obrazowania polskości, który zaproponował Andriolli. Etnograficzną wierność, historyczną rolę zaścianka podkreśla przyjęta przez artystę dominanta kompozycyjna cyklu, czyli zasada stosowania pola obrazu, ramiy przecinającej postacie, przedmioty, fragmenty pejzażu.

Taka oprawa plastyczna książki koresponduje – by zacytować Meyera Schapiro - „z koncepcją świata, w którym stosunki zachodzące między prostymi elementarnymi składnikami są podporządkowane ścisłym prawom, ale który jednak w całości jest otwarty, nieograniczony i nieprzewidywalny”²¹⁶. Równie niejednoznaczne wydaje się zakończenie dzieła. Czy jest ono otwarte u Orzeszkowej, natomiast u Stachiewicza zamknięte? A może odwrotnie, to plastyka pokazuje różnorodność odczytań literatury, nieograniczone możliwości sztuki?

²¹⁶ M. S c h a p i r o, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych...*, dz. cyt., s. 301.



Il. 1., Be: Frontysepis z autografem, karta tytułowa *Bene nati* (1891 r.) Elizy Orzeszkowej.



Il. 2., Be: Karta tytułowa, liternictwo – antykwa,
Bene nati (1891 r.) E. Orzeszkowej.



I.

Pomimo mrozu, Floryan Kulesza, dzierżawca Laskowa, stał na ganku długiego, niskiego domu i bardzo życzliwym wzrokiem ścigał przebywającego dziedziniec młodzieńca w obcisłym ubraniu, w zgrabnej czapeczce i z fuzją na plecach. Ścigał go wzrokiem jeszcze i wtedy, gdy za bramą, wśród pól śniegiem zasłanych, szedł on drogą wysadzoną wierzby ku lasowi, który zblizka otaczał dwór ogromnym, ciemnym wieńcem. Co mu tam mróz mógł szkodzić, temu krepemu, silnemu człowiekowi, z dobrze wypasioną, ogorzałą twarzą, śród której, jak dwa bławatki w piwonie wetknięte, jaśniały śliczne, szafirowe oczy! Były to dobre, szczere, błyszczące oczy prostaka, zdrowego na duszy i ciele, z losu swego zadowolonego, a życzliwego ludziom, niebu i ziemi. Czy skwar letni palił, czy wichry szalały, czy mróz piekł, albo siekły szrony i ulewy, zgoda jego z niebem i ziemią nigdy mąconą nie bywała. One robiły swoje, on swoje: żyli się i godzili z sobą jak najlepiej. Jeżeli jakikolwiek kaprys



Il. Be, s. 29.



Il. Be, s.59.



Il. Be, s. 176.

Il. 4., Be: Piotr Stachiewicz ozdobne finaliki do *Bene nati* (1891 r.) Elizy Orzeszkowej.

zamieszkiwanych rozległo się sapanie i chrapanie dwóch śpiących osób; w drugiej on sam stał przed oknem i, patrząc na dziedziniec pełnią księżyca oświecony, myślał długo, aż ręką tryumfujący gest uczynił i z cicha zawołał:

— Otóż i pokażę wam, że dbam o was równo tak, jak o starą podeszwę!

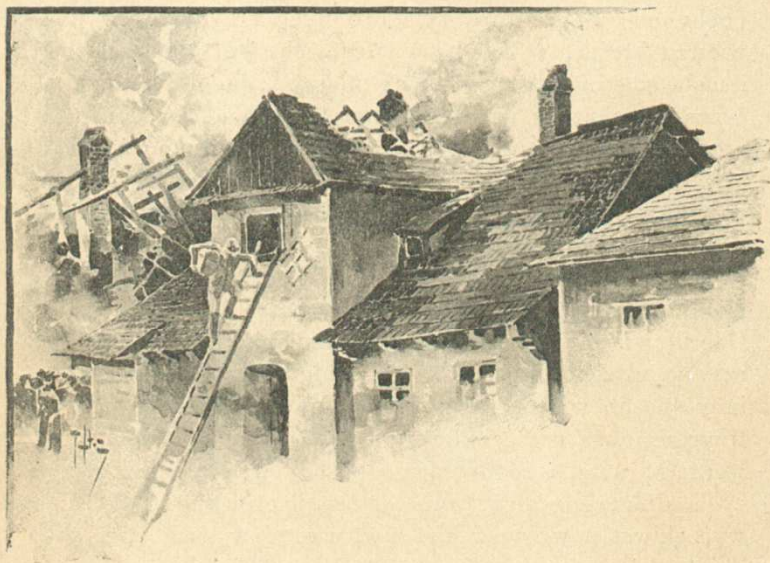
Potem jednak smutek spadł mu na twarz:

— A z tobą, Salusiu, tak jak żądaliśmy i zamierzali, jednego dnia przed ślubnym ołtarzem staniemy... jednego dnia... tylko w oddaleniu i rozłączeniu wiecznym...

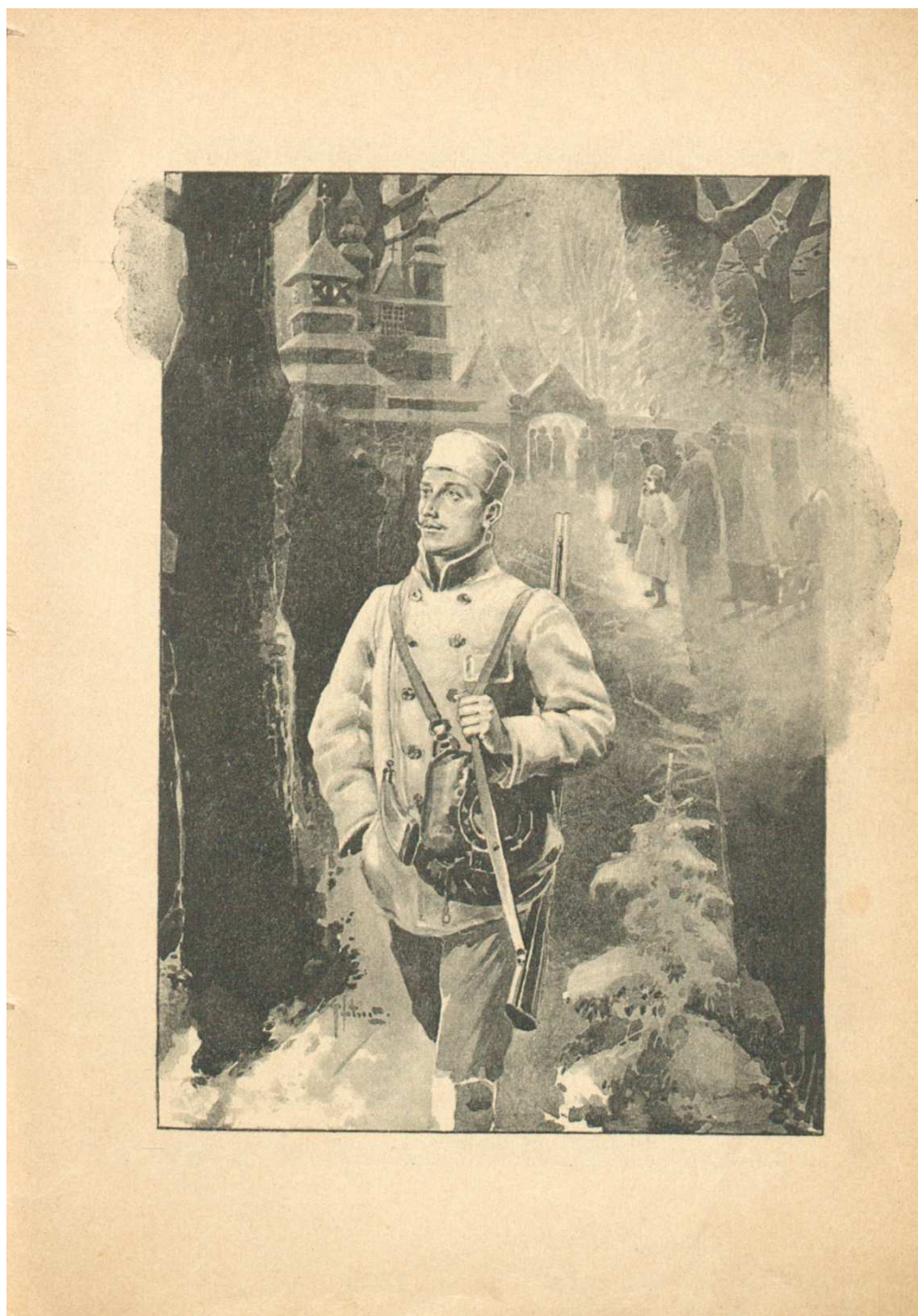
Ręką otarł mokre powieki, na stołku usiadł i ze spuszczoną głową długo siedział, bardzo smutny.



kropki krwi i w każdym muskule czuł on młodość, zdrowie, ochotę i siłę do życia. Szumiały mu nawet w mózgu jakieś ponętne, choć nieokreślone, nadzieje i ambicje, majaczyły w myśli wysokie w dobrach książęcych posady, własny folwark, znaczenie pośród ludzi, ładne domy, śliczne konie, drogie strzelby. Nad żadnym jednak z tych szczegółów nie zatrzymywał długo myśli, dwóch rzeczy



tymczasem będąc zupełnie pewnym: że musi zejść daleko i że za kilka tygodni Salusia będzie już jego żoną. Strach, jak on mocno przywiązał się do tej dziewczyny! Od tej zaraz chwili, kiedy to, dopomagając w gaszeniu pożaru, ze skrzynką biednych ludzi, wyrwaną z płomieni, zstępował z wysokiej drabiny i zobaczył ją w dole stojącą z tak dziwnie błyszczącymi oczyma i w górę, jemu jakby na ratunek, wyciągniętymi ramionami, od tej chwili, kiedy



Il. 7., Be: P. Stachiewicz, *Ben enati* (1891 r.) E. Orzeszkowej, s. 21.



II.

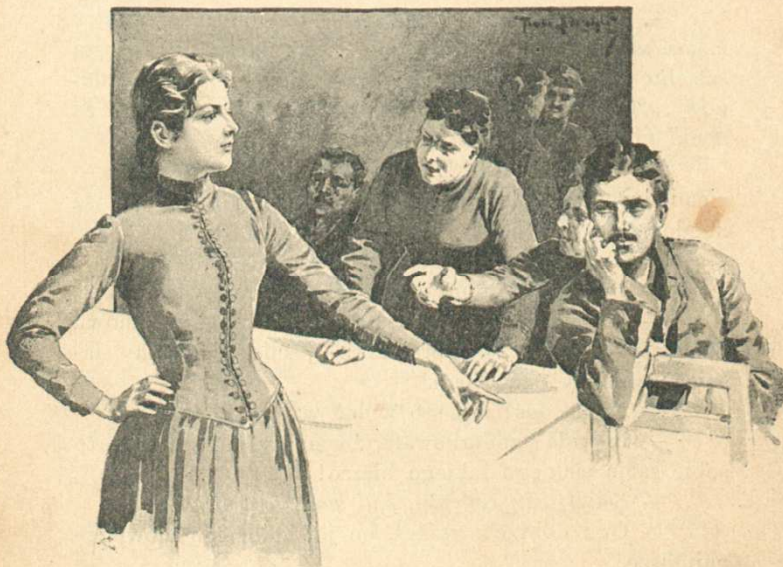
Białymi obłokami pokryte, szarzyzną omglone, niebo niskie i zadymione sklepienie wznosiło nad rozłogiem gładkim, monotonnym, powlęczonym nieskazitelną białością. Był to rozłóg pól urodzajnych, pszennych i łąk w innej porze wznastających kwiecisto i bujnie; teraz przecież te, kiedyindziej złote, zielone, różnobarwne pola i łąki nawet uschłemi badyłami nie przebijały grubej warstwy śniegu. Panowała nad niemi cisza, niekiedy tylko chrapowatemi głosami wron przerywana, i monotonia, w którą zrzadka rozsypane wierzby i grusze wlewały tu i owdzie samotne i smutne nuty.

Nawet rozrzucone po wielkiej równinie wioski, z dachami i drzewami pokrytymi śniegiem, zlewały się w jedno z otaczającym je gładkim bezmiarem białości; nawet drogi, tu i owdzie rzędami drzew odznaczone, najczęściej puste, kiedy niekiedy tylko migotały ciemnym z oddali, szybko pomykającym punktem chłopskich sanek, lub roz-

Ach, jaka ja nieszczęśliwa! I już lzy do oczu nabiegać jej zaczynały, gdy Zaniewska, z tonu szyderskiego w gniewny wpadając i na stolku aż podskakując, krzyknęła:

— Chyba nas wszystkich do grobu położą, wprzód nim ty za tego oberwańca pójdziesz!

— Co to oberwaniec! — przywodziła, kołysząc się, Pancewiczowa — to jest łotr, wisielec, powroźnik, łańcusznik...

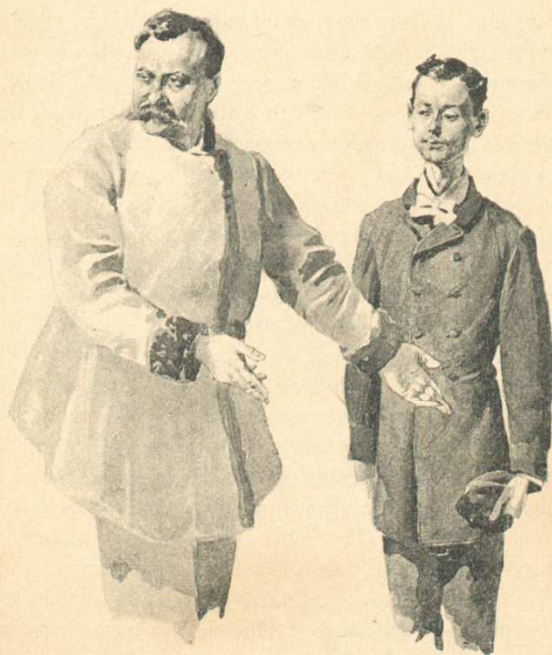


Salusia wtedy nagle głowę podniosła, wyprostowała się, błyskawicami z oczu sypnęła i, cała trzęsąc się z oburzenia, ku siostrom skoczyła:

— A wy jakim prawem takie przezwiska jemu dajecie? Chwytajcie się za swój nos, a cudzych nie ty-

progu, nie odsłonił stojącej za nim, wcale nie podobnej do niego figury.

Ręką na stojącego za nim młodzieńczego, cienkiego chłopca wskazując, przemówił:



— Mam honor rekomendować! Oto jest pan Władysław Cydzik, jedyny i najmilszy syn pana Onufrego Cydzika, z okolicy Cydziki Mniejszej...

— Znamy! Od dziecka znamy! — zawołały Panciewiczowa i Zaniewska, wstając i na spotkanie przybyłych idąc; Salusia zaś bardzo pobladła i jak złękniiony cień eicha usunęła się daleko od kanapy i stołu, pod sam ko-

białych głów słynącym, i że ta panna jest tak zaletną, iż jej równej trudno byłoby na całym świecie znaleźć.

I jak przed tem zalety kawalera, tak teraz te, które pannę przyozdabiały, wyliczać począł. Czynił to zaś w dość osobliwy sposób, bo, powiedziawszy naprzód, że przedziady w doskonałej pannie sześć przymiotów na *p* rozpoczynających się upatrywali, z twarzą, niby w wysiłku pamięci ku sufitowi podniesioną, na szeroko rozstawionych palcach rąk owe sześć *p* wyliczał. Pierwsze tedy:



pobożna, Boga obrazić jakimkolwiek grzechem albo przestępstwem bojąca się; drugie: piękna, co tłumaczenia nie wymaga, bo wszelkiemu oku jest widzialnem; trzecie: pracowita, czyli rączek na krzyż nie zakładająca i wszelkiej roboty potrzebnej i pożytecznej imająca się chętnie i umiejętnie; czwarte: pokorna, mężowi, jakoteż rodzicom jego i wszelkim dobrym przykazaniom ludzkim ulegać lubiąca; piąte: przystojna, co znaczy, że skromną, grzeczną, wszystkim przypodobującą się być potrafi; szóste: posażna, ale to choćby i przekreślić można, bo gdzie

czyny, majątku się wyrzecz. — Ot, jak na świecie jest: Boże mój, Boże, czemu to tak jest na świecie?

Pograżona w tych myślach, które oplątywały zagadkę własnego jej losu, nie słyszała cichych stąpań człowieka, który wyszedł z chałupy i, spostrzegłszy ją za płotkiem stojącą, ku niej zmierzał. — Cicho po śniegu szedł, bo na nogach nie miał butów, tylko grube, płóciennie szmaty. — W kapocie, poniżej kolan sięgającej, bez czapki, stanął przy niej i zeicha wymówił: — Dobry wieczór Salusi!..

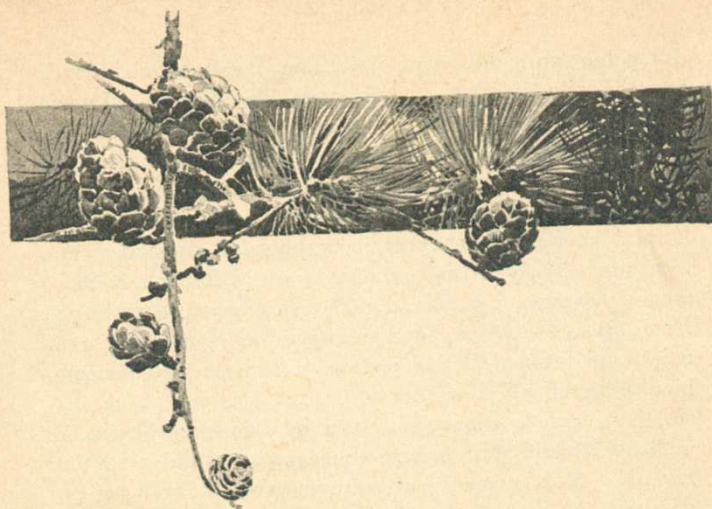


Podniosła głowę, uśmiechnęła się do niego. Tak potrzebowała wygadać się przed kimś, wyskarżyć się przed jaką duszą przyjazną, a nieswarliwą, że ogromnie ucieszył ją jego widok.

— Jak to dobrze, że Gabrys tu przyszedł! — zawołała — może Gabrys mnie co powie, może co poradzi. Ja taka biedna, biedna, biedna!

Z załamanemi rękoma, cicho i prędko szeptać zaczęła:

— Co mnie tu czynić? co mnie tu robić? Tak mnie oni męczą, tak straszą, takim wstydem karmią! Czy ich posłuchać, czy jemu słowa dotrzymać? Czy familii i majątku wyrzec się? czy jego opuścić? Oj, nie mogę ani jednego, ani drugiego zrobić! Niech Gabrys mnie poradzi! Mój drogi, mój złotny Gabrysiu, poradź ty mnie co-



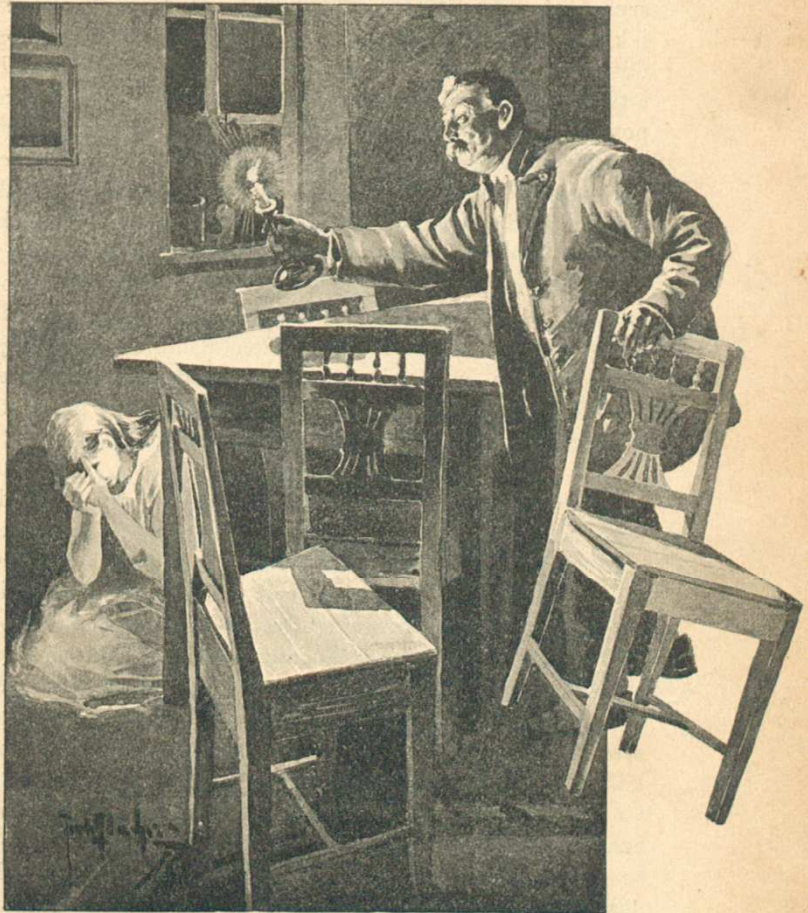
IV.



Laskowskim dworze obszerny dziedziniec napelniony był ruchem ludzi i zwierząt, mnóstwem zmieszanych głosów ludzi i rzeczy. Przedewszystkiem toczył się tam i aż na sąsiednie pola zataczał turkot mlócarni, potężny, basowy, do nieustającego ani na chwilę i tylko słabnącego czasem, a czasem wzmagającego się, grzmotu podobny. Przez bramę wjeżdżały i przez dziedziniec ze skrzypami ciągnęły szeregi sań przywożących drzewa przy leśnej trzebieży ścięte, długie pnie sosnowe z szeroko na wsze strony sterzcąciami i w szyszki ustrojonymi gałęzmi. Stuki tych pni na ziemię zwalanych rozlegały się razem ze zgrzytaniem piły i stukaniem siekier, które w pobliżu wnoszonych stosów opałowego drzewa, przy każdym podnoszeniu się i opadaniu rzucały ostre, zimne połyski. Wielkie koło studni obracało się często, wyciągając z głębokości wia-



Il. 14., Be: P. Stachiewicz, *Bene nati* (1891 r.) E. Orzeszkowej, s. 93.

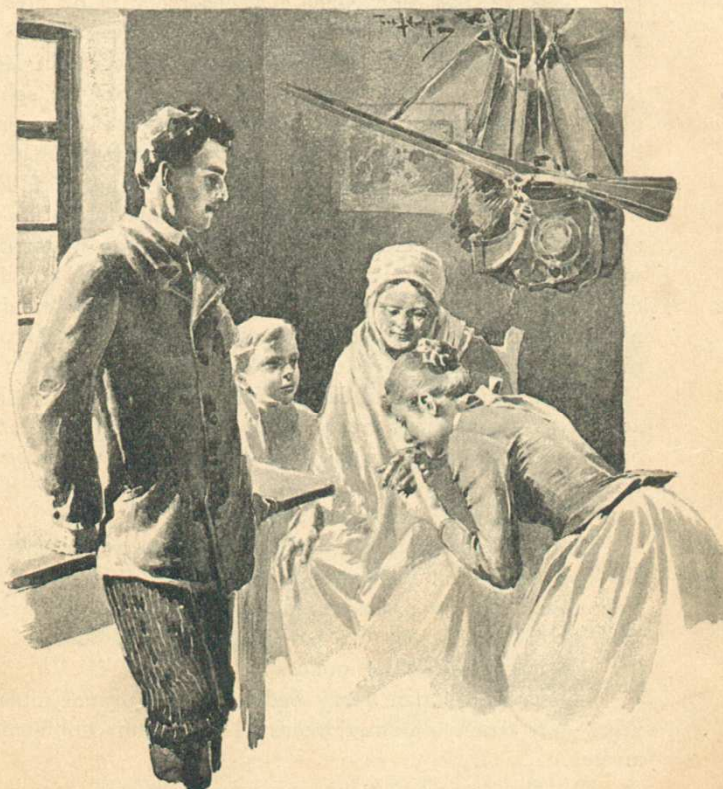


— Co za dyabel! — mruknał, ktośś płacze, czy co? A tak jest! płacze!

Płacz w tym domu był rzeczą tak niezwykłą, że Kulesza zadziwił się, a nawet zląkł się trochę; śpie-

opowiadali, aż usłyszawszy otwieranie się drzwi, obejrzał się i wprost oczyma spotkał jej oczy.

Ona przez króciutką chwilę zatrzymała się u drzwi, na sufit, na podłogę, w prawo, w lewo okiem rzuciła, i gdy



uspokoila się zupełnie, zamyślona, poważna, zwolna przez izbę przeszedłszy, przed starą chłopką pochylila się i milcząc w pomarszczoną, ciemną rękę ją pocałowała, potem z uśmiechem rzekła:

złotych brwi oczy jej, tak jak u ojca, pogodne i szczerze, świeciły jak szafiry najczystszej wody.

On stał jeszcze chwilę zamyślony i milczący, aż odezwał się znowu:

— Panno Aurelio!

— A co?

— Pani więcej wie o tej rzeczy odemnie. Czy ten posłaniec mówił pani: na który dzień naznaczony jest ślub tej osoby?

— A jakże! — mówił — na zapustną niedzielę!

— To jeszcze do tej niedzieli trzy tygodnie.

— A trzy.

Znowu zamyślił się i znowu odezwał się po chwili.

— Panno Aurelio!

— A co?

— Niech mnie pani rączkę swoją poda!

Bez chwili wahania wyciągnęła do niego rękę.

On, schylony, kilka razy ją pocałował, za każdym razem mówiąc:

— Za ten pocałunek, który pani na rękę mego biednego matczyńska złożyła... za pani przychylność i dobroć dla mnie... za te śliczne oczy, które na mnie tak mile teraz patrzą... na wieczną przyjaźń... na dozwonną zgodę...

Kuleszyna i Mikołajowa sprzeczały się jeszcze: czy len przed rozesłaniem lepiej moczyć, czy nie moczyć, a Kulesza, pykając z fajki, ku oknu zerknął, zerknął, aż się zdrzemnął.

Okolo północy w jednej z izdebek przez Jerzego

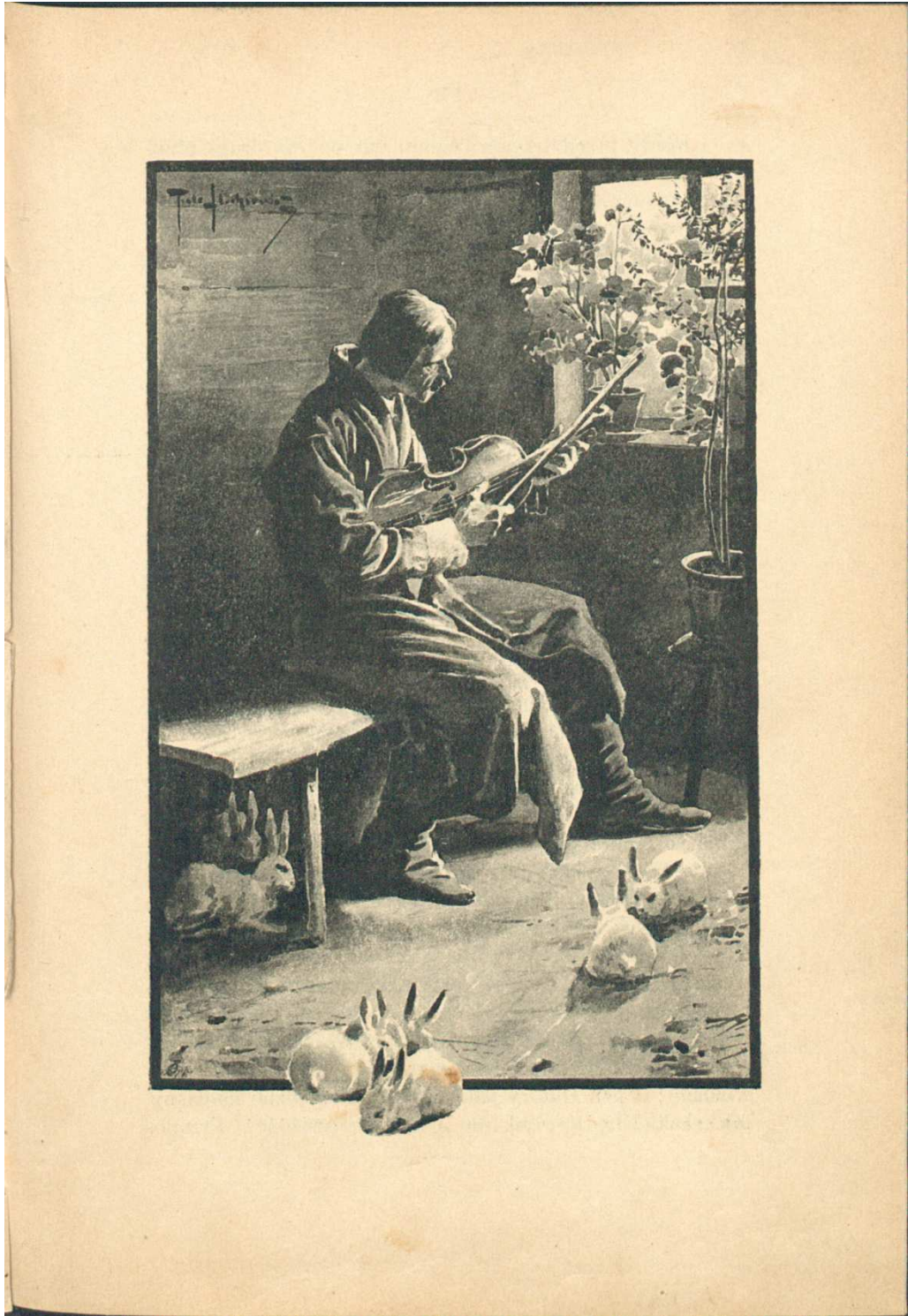




V.

Konstanty Osipowicz w swojej nowej, wielkiej stodole młócił owies, który dobrze obrodził w tym roku i którego ani części jeszcze nie sprzedał. To powstrzymywanie się ze sprzedażą głośno i otwarcie przypisywał swojemu rozumowi. „Bo do wszystkiego — mówił — trza mieć rozum. Ja czego nie wiem i wiedzieć nie mogę, bo w boskich ręku jeszcze pozostaje, to odgadnę, albo i przeczuję. Drugi dawno polakomiłby się na ceny i pozbył się owsa, a ja odgadłem potrzebę, w jakiej się najdę! Tak jakby mnie coś do ucha szeptało: niech to ziarno poleży jeszcze sobie! A cóż to szeptało? rozum i kwita! fiu! fiu!“

Potrzeba zaś była taka, że weselników zjechać się miało wielu, a on był zbyt ambitnym, aby mógł nie zasypać każdemu „gościowemu“ koniowi choćby małego i choćby z sieczką zmieszanego garncyka owsa. W innym czasie ta ujma w dochodach martwiłaby go ogromnie, ale teraz pomyslny obrót małżeńskiej sprawy siostry taką mu sprawiał uciechę i dumę, że czasem tylko i trochę jedynie markotniał, starając się w dodatku tego po sobie nie pokazywać.



Il. 19., Be: P. Stachiewicz, *Bene nati* (1891 r.) E. Orzeszkowej, s. 139.



*... cała trzódka białopucha
Bieży do starca, liśćmi kapusty znęcona
Do nóg mu, na kolana skacze, na ramiona.*

Il. 1., PT: Michał Elwiro Andriolli, ilustracja do *Pana Tadeusza, Księga VI*, rys. 3 (Maciej Dobrzyński)
- cykl gwaszy znajduje się w zbiorach Muzeum im. A. Mickiewicza i J. Słowackiego w Warszawie.

— Ot, ruszył konceptem, jak cielę ogonem! Widać dlatego, że sam tak dobrze na świecie wykierował się; to i drugim rady dawać chętny. Tylko że nie każdy lubi w dziurawych butach, czy też trzewikach, chodzić...

— Wiadomo, głupi Gabrys! Co taki rozumnego wymyślić zdoła.

Odwróciły się; on, powoli i ciężko stąpając, odszedł, a w tejże chwili przed gankiem rozległ się odgłos zajeżdżających sanek, brzęk dzwonek na odświętnej uprzęży, gwar powitalnych okrzyków, klaskanie pocałunków. Pan młody ze swatem i družbantami przyjechał.

W wigilię ślubu śmielszy nieco, niż zwykle, może towarzystwem družbantów rozochocony, Władysław Cydzik wszedł do sieni dość raźnie, w szubie czarnymi barankami podbitej i zlekką tylko na ramiona narzuconej, widząc więc było z pod niej dokładnie cienką i prostą jego figurę, w czarnym tużurku i kwiecistej kamizelce, polyskującej srebrną, szeroką dewizką. Na szyi miał biały krawat z dużą kokardą, a na głowie czarną barankową czapkę, którą w progu zdjął mu z głowy jeden z družbantów, bo on sam uczynić tego nie mógł, w obu rękach trzymając coś dużego, okrągłego i osłoniętego białym płótnem.

— Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus! Dobry wieczór państwu! — huknęły u proga cztery naraz męskie głosy, a swat obok pana młodego, znowu jak silny dąb obok smukłej latorośli stając, mówił dalej:

— Oto przyjeżdżamy po klejnot nam przyobiecany, wielkiej drogocенności, o gościnę prosimy, a wprędce od-



pliment, którym wymowny swat jej podziękował? Czy widziała jak Cydzik, kręcąc się wciąż za nią, pożerał ją błyszczącymi oczyma? Czy czuła pocałunki, które na białych i mokrych policzkach co moment składały jej drużki? Niktby na pewno powiedzieć nie mógł, tak wysmukła kibić jej była sztywną a rysy nieruchomemi. Raz tylko za-

szła w niej mała i przez nikogo zresztą nie spostrzeżona zmiana. Stryjeczny, z pierwszym družbantem rozmawiając, z czegoś tak głośno się zaśmiał, że śmiech jego, młoda, silna, dźwięczną gamą, jak dzwonek potoku nad szmerem rzeki, wzbil się nad gwarem. Salusia drgnęła i czarne brwi, nakształt posępnej chmury, ściągnęły się i zjeżyły nad spuszczonej jej powiekami. Wkrótce też z opróżnionym koszem ze świetlicy wychodziła, a za nią rozległo się wołanie pierwszej drużki:

— Mirt! mirt! gdzie mirt? Proszę nam dać mirtu! wczas trzeba wianuszek spleść i bukietów nawiązać hurbę! hurbę!

Kończowa, niespokojna jakaś i często na młodszą siostrę oczyma rzucająca, wyręczając ją, poprowadziła drużki na przeciwek, z kąd wkrótce dziewczęta zabrały dwa mirtowe drzewka i tryumfalnie niosły je do świetlicy. Salusia stała w sieni, z pustym koszem w ręku, do ściany przyciśnięta

i niesione przez drużki Gabrysiowe mirty wzrokiem przeprowadzała; poczem rzuciła kosz i, z sieni na podwórze wybiegłszy; ku zagrodzie Gabrysia pobiegła. Ale nie biegła długo. Gabryś stał za niskim swoim płotkiem i, policzek na dłoń opierając, patrzył na dom Konstantego, oświetlonemi oknami błyszczący i jak wichrem, szumiący gwarem. Za ledwie spostrzegł w grubym mroku biegnącą



żnych gospodarskich, sąsiedzkich sprawach rozprawiali, perorowali; drużki przy innym, mniejszym i zielonością okrytym stoliku gałązki mirtu białymi wstążeczkami związywały, która to zresztą robota szła im powoli, bo przeszkadzało jej rozmowami i psotami kilku kawalerów. Nagle parę cieniowych dziewczęcych głosów z nad zielonej powodzi mirtu zawołało:

— Salusia, daj wstążeczek! już ani kawaleczka nie ma, a jeszcze bukietów trza nawiązać hurbę! hurbę!



Przed paru godzinami Salusia pęk białych wstążeczek na komodę w bokówce rzuciła; teraz więc tam wbiegła, a za nią, na pięty prawie jej następując, wsunął się Cydzik. W izdebce, oświetlonej małą lampką, nikogo nie było; wstążeczek też Salusia nie zobaczyła na komodzie: ktoś widać w zawierusze zrzucić je lub gdzieindziej położyć musiał. Schylona nieco, wzrokiem szukała ich na ziemi, aż nagle uczuła, że ramię jakieś kibić jej opasuje. Jak oparzona skoczyła, obejrzała się i tuż prawie przy swojej twarzy zobaczyła młodocianą, podługowatą, rozżarzonemi oczami świecąca twarz narzeczonego. Gwałtownym ruchem wyrwała się z jego

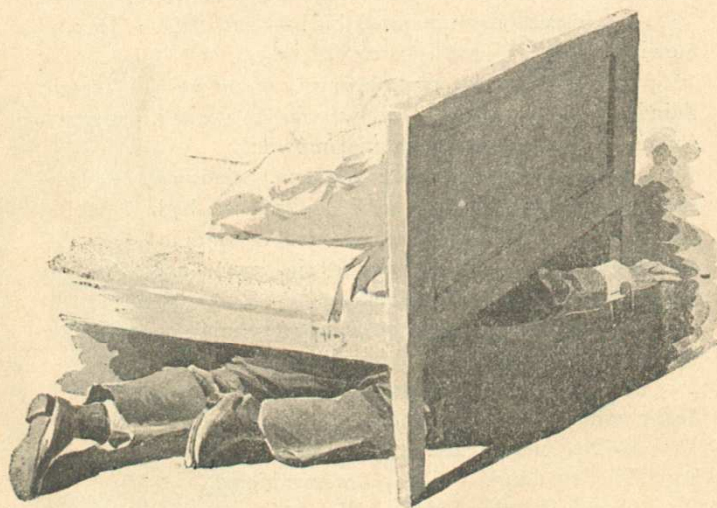
objęcia i, pod ścianę usuwając się, z rozbłysłymi także oczyma, krzyknęła:

— A toż co? Czy to pięknie takie napaści czynić?

Ale on nie mógł już dłużej powściągnąć tej przemożnej siły, która ogniem grała w jego żyłach i ciągnęła go do dziewczyny, jutro mającej mu być poślubioną. Rozzuchwalała go ta siła i z dzieciństwa prędko w świadomo-

czem, z bokówki wybiegłszy, jak strzala przebiegła świetlicę, sień i znalazła się na przeciwku.

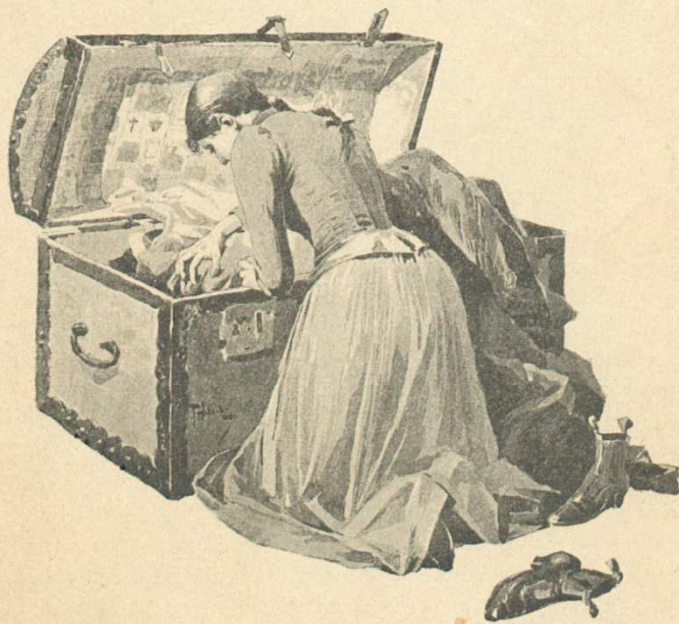
Tu było pusto i ciemnowo; na stole u okna palił się kawałek żółtej świeczki, krzywo w mosiężny lichtarz wsadzony. Gwar ze świetlicy glucho przez dwoje zamkniętych drzwi dochodził, w kuchni, za nawpół zamkniętymi drzwiczkami, słychać było tylko sapanie Pancewiczowej,



która, śmiertelnie zmęczona, przyłożyła się tam na twardej ławce i usnęła.

Salusia wielką skrzynię otworzyła, na ziemi przed nią ukłękła i przy mętnej świetle stojącej na stole świeczki prędko, gwałtownie, różne przedmioty wydobywać z niej zaczęła. Skrzynia była wielka, na zielono pomalowana, kilku żelaznymi sztabami okuta, z bombiastem wiekiem, które, całe świętymi obrazkami od wnętrza wyklejone, ledwie zamykać się mogło nad mnóstwem odzieży, szczelnie i piętrząco skrzynię wypełniającej. Była to jej

skrzynia i jej wyprawa odzież, suta, rozmaita. Ale ona nie brała żadnej z rzeczy starannie i na wierzchu ułożonych, lecz z samego prawie dna wyciągała stary, znoszony paltot i również znoszone, choć całe jeszcze, trzewiki. Przedmioty te na ziemi przy sobie położywszy, wyjęła jeszcze i za stanik wsunęła parę złożonych we



czworo arkuszy, które były dokumentami do jutrzejszego ślubu przygotowanymi, a które do przechowania dał jej Konstanty. Następnie w głębokim kątku skrzyni znalazła jeszcze malutki skórzany pugilaresik (dar, który uczynił jej szwagier Koniec, z wdzięczności za pracowite pielęgnowanie jego chorych dzieci) i trochę znajdującą się w nim drobnej monety przeliczywszy, włożyła go do kieszeni. Nakoniec jeszcze chwilę czegoś szukała, aż

tajemniczo wciąż szeptał chłopak, a Jaśmont, zobaczywszy, że chłopakowi na płacz się zbiera z za stołu wstał i wyszedł z nim do sieni. Tam słychać było jak z sobą żywo, choć z cicha, szeptali, poczem Jaśmont, mocno zaszępiiony, do świetlicy zajrzał i zawołał:

— Panie Kostanty, proszę na sekret!

Teraz już we trzech w sieni szeptali, ale krótko, bo wnet dało się słyszeć donośne wołanie Konstantego, w którym gniew brzmiał:

— Salusia! Salusia! Salusia!

Drużki popodnosiły się ze stołków. Pancewiczowa w kuchni zerwała się z ławki, Zaniewska, Końcowa, swania do sieni wybiegły. Z tych szeptów i z brzmienia głosu Konstantego, wszyscy coś niedobrego przeczuli. Wnet też po całym domu zrazu, potem po podwórku i całej zagrodzie rozległy się kobiece i męskie wołania, na różne tony wywołujące jedno imię:

— Salusia! Salusia! Salka!

Parę latarek, pomiędzy drzewami i dokoła budynków obnoszonych, błysnęło w ciemnościach, wśród przyciszonych rozmów, które nie gwar już, ale jakby tajemnicą nabrzmiały szum sprawiały, aż wreszcie ozwały się łkania. To Końcowa i jedna z drużek — wielka przyjaciółka Salusi — płakać zaczęły. Jaśmont, nadrabiając rezonem i awanturę z obrączką w tajemnicy jeszcze przed szerszym ogółem zachować pragnąc, śmiało się głośnie i wołał:

— Figielki panieńskie! figielki! Skryła się gdzieś filutka, ażeby większej jeszcze ceny u oblubieńca nabyć!

Konstanty, z latarnią po wszystkich kątach zagrody chodząc, przez zaciśnięte zęby mruczał:



— Zabiję! jak Boga kocham zabiję, na umierających rodziców nie uważając...

Pancewiczowa jak wicher w różne strony latała i głośniej nad wszystkich, przeraźliwie darła się:

— Salusia! Salusia! wariatka! głupia! smarkata! Salusia! Salusia!

Jednak i w tem darciu się przeraźliwym, złością zrazu nabrzmiałem, drżał już zaczynający się płacz.

Nikt nie widział Gabrysia, który, gdy tylko w zagrodzie Konstantego ruch powstał i rozbrzmiały głosy, jedno imię

wywołujące, z chaty swojej wyszedł i, płótek przestąpiwszy, nieco na uboczu stanął. Zrazu, stał z rękoma przy głowie, jak człowiek, w którego uderzył grom przerażenia, potem, ze zwieszoną głową, głęboko myśleć się zdawał, aż do stojącej na podwórku gromadki mężczyzn i kobiet, pomiędzy którymi znajdował się Konstanty, przystąpiwszy, cichym, jakby zdławionym głosem wymówił:

— Salusia do ciotki Steckiewiczowej pobiegła!

Słowa te wszystkich zrazu wprawiły w osłupienie, ale uspokoiły też i pocieszyły.

— Zkąd Gabrys o tem wie? — porywając go obu rękoma za kapotę zawołała Końcowa.

— A bo widziałem jak szła — odpowiedział — i pytałem dokąd idzie? Powiedziała, że do Steckiewiczowej.





VI.

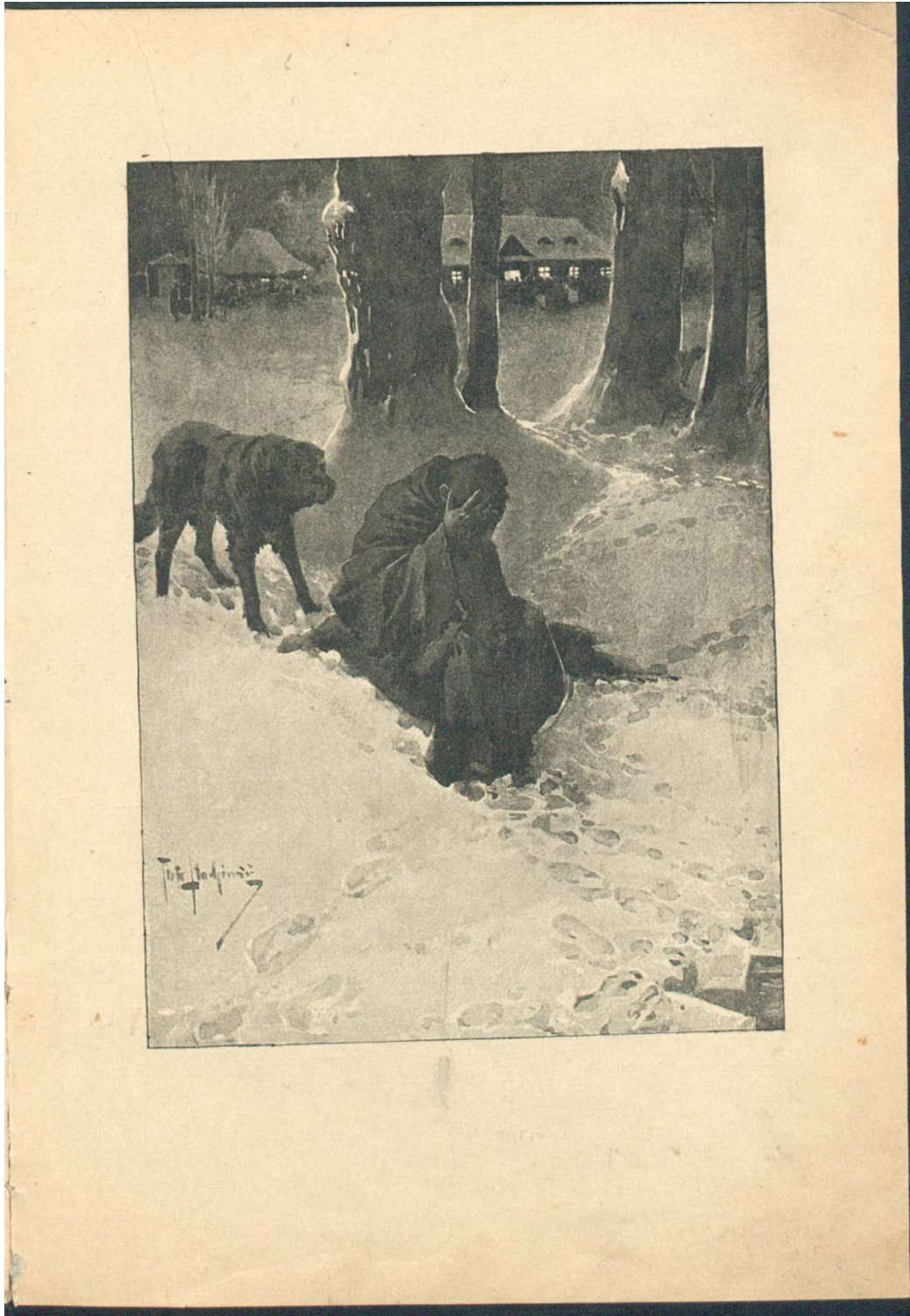
Switanie dnia znalazło ją więcej niż o milę od Tołłoczek oddaloną, wspinającą się po szerokiej drodze na dość wysoką górę. Nie była jeszcze ani trochę zmęczona, szła raźnie, a gdy z rzadziejących mroków nocnych przydrożne drzewa i białe za nimi pola w dość wyraźnych już zarysach wychylać się zaczęły, przystanąła, chustkę z twarzy odgarnęła i rozejrzała się dokoła.

Jak daleko słuch i wzrok sięgnąć mogły, panowała tu ogromna cisza i pustka. Słyszeć było tylko lekki przedpo-rankowy wiatr, muskający wierzchołki drzew i zaspy pol-nych śniegów, a wychylający się z mroków świat, z zakry-temi jeszcze krańcami, podobnym był do białawego, bez-brzeżnego morza, którego najlżejsze drgnienie życia nie poruszy. Nic, tylko dwa rzędy nagich drzew przy drodze, za nimi to białawe, martwe, nieruchome morze, z cie-

Bene nati.



Il. 28., Be: P. Stachiewicz, *Bene nati* (1891 r.) E. Orzeszkowej, s. 181.



Il. 29., Be: P. Stachiewicz, *Bene nati* (1891 r.) E. Orzeszkowej, s. 199.

Część III

Rozdział V

ADAPTACJE TEATRALNE, FILMOWE I TELEWIZYJNE

Wprowadzenie. Inscenizacje i ekranizacje prozy Orzeszkowej

Wiele utworów, jeszcze za życia pisarki, było adaptowanych do wystawienia na scenie. Często, w znakomitej obsadzie i realizacji, wystawiano je w teatrach: w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Kijowie oraz na scenach Wilna, Grodna, Lwowa. Czy były to adaptacje udane? Czy podobały się widzom, autorce, recenzentom?

Scenicznego wystawienia doczekała się powieść pt. *Anastazja*, której premiera odbyła się 12 III 1904 r. w Krakowie. Napisania scenariusza i reżyserii podjął się Adolf Walewski – znany teatromanom z reżyserii i współpracy scenograficznej z Stanisławem Wyspiańskim przy realizacji *Wesela* z 1901 r. Krakowska publiczność w 1898 r. mogła obejrzeć dramat o tematyce antycznej; w Warszawie wystawiano *Pieśń przerwana* - scenariusz autorstwa Elizy Orzeszkowej i Zygmunta Przybylskiego. W 1900 r. można było obejrzeć w Warszawie premierę adaptacji *Meira Ezofowicza*. Sztukę wystawiano z muzyką i śpiewami wielokrotnie: 1901 r. w Warszawie, rok później w Krakowie w reżyserii Juliusza Piaseckiego [pseudonim Anieli Korngut], 1907 r. – Wilno 1907 r. i 1909 r., Lwów-Złoczów, 1909 r. Lwów. Inscenizacji poddano *Chama* w 1907 r. w Kijowie, Grodzie¹, Warszawie, Wilnie oraz utwór *W zimowy wieczór* do którego scenariusz napisała Eliza Orzeszkowa; sztuka była wystawiana w Grodzie 1906 – 1907, Warszawa 1908 r.

Najczęściej wystawianą adaptacją okazała się powieść *Bene nati*, w wersji teatralnej nosiła tytuł *Harde dusze* i nią chcę się tutaj zająć. Jak została przyjęta przez czytelników prozy Elizy Orzeszkowej? Z licznych recenzji oraz wspomnień pisarki można wnioskować, że podobała się publiczności, recenzentom i samej autorce.

Proza Elizy Orzeszkowej doczekała się także licznych adaptacji filmowych. Najstarszą, zachowaną we fragmencie, jest ekranizacja *Meira Ezofowicza* z 1911 roku. Realizatorzy, filmu, Aleksander Hertz i Józef Ostoja-Sunicki, podjęli się ciekawego

¹ O popularności adaptacji teatralnych prozy Elizy Orzeszkowej na terenach Grodzieńszczyzny pisali: W. Marchel i W. Czamerycki w *Historii literatury białoruskiej literatury XI-XX wieku*, Mińsk 2007, s. 348: *Гісторыя беларускай літаратуры XI—XIX*. Том 2. *Новая літаратура: другая палова XVIII—XIX стагоддз*. Рэд. Мархель У. І., Чамярыцкі В. А. Мінск 2007, s. 348.

eksperymentu, a mianowicie odwołali się do tradycji odbioru dzieł literatury polskiej przez pryzmat plastycznej interpretacji.

Dwie adaptacje *Chama* dowodzą tego, jak odmiennie można potraktować materiał literacki, czyniąc punktem wyjścia – jak słusznie stwierdziła Seweryna Wysłouch² – fabułę utworu. *Upadły Anioł* z 1931 roku w reżyserii Nowiny-Przybylskiego to swobodna przeróbka pierwowzoru, w przeciwieństwie do ekranizacji *Chama* Adamika (1979 rok), której celem było pokazanie wartości uniwersalnych.

Działania wojenne w 1939 roku uniemożliwiły dystrybucję pierwszej ekranizacji *Nad Niemnem* w reżyserii STARTOWCÓW – Wandy Jakubowskiej i Karola Szołowskiego. Kopii nie odnaleziono, ale obraz zachował się w pamięci adaptatorów, którzy zgodnie podkreślali, że atutem ekranizacji była dokumentalno – awangardowa koncepcja filmu.

Współczesna adaptacja *Nad Niemnem* zarówno w wersji kinowej, jak i serialowej stała się na tyle rozpoznawalnym znakiem kulturowym, że w świadomości odbiorców ekranizacja powieści w reżyserii Kuźmińskiego z roku 1986 wpisała prozę pisarki w nurt współczesnych rozważań nad mechanizmami historii i jej wpływu na losy jednostki.

Wszystkie adaptacje filmowe prozy Elizy Orzeszkowej wyróżnia innowacyjna forma, znakomity dobór scenarzystów, aktorów i ekipy filmowej. Przekłady prozy na język filmu wiążą się z ewolucją sztuki ruchomych obrazów.

Meir Ezofowicz to początki kina; pierwszy polski pełnometrażowy fabularny film niemy. Ekranizacja *Chama* z 1931 r. (*Upadły Anioł*) przypadła na czas udźwiękowania filmu niemego i popularności melodramatów w stylu amerykańskich produkcji. *Nad Niemnem* z 1939 roku wiemy z relacji twórców, że film zrealizowano zgodnie z zasadami eksperymentalnej „szkoły Czerwca”. *Cham* wyreżyserowany przez Adamika (w stylizacji na dramat klasyczny) zbliża adaptację do dzieła sztuki i pokazuje fenomen polskiego Teatru Telewizji. *Nad Niemnem* (1987 r.) stanowi ciekawy przykład przeróbki adaptacji na serial TV. Czy były to próby udane? Jakimi środkami sztuka filmowa wydobywa z dzieła literackiego idee? Jakich zmian w oryginałach dokonali adaptatorzy, aby dotrzeć do widza?

² Por. S. W y s ł o u c h, *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny (na przykładzie „Nocy i dni”, „Konopielki”, „Siekierzady”)*. W: *Eadem: Literatura a sztuki...*, dz. cyt., s. 158-161 oraz *Filmowe konteksty polonistycznej edukacji*. W: *Eadem, Wyprzedaż semiotyki*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, t. 62, red. M. Brzóstowicz-Klajn, B. Kaniewska, Poznań 2011, s. 245-259.

1. *Bene nati* na deskach teatrów (*Harde dusze*, 1895)

Harde dusze, czyli sceniczna adaptacja *Bene nati* (w 5. aktach i 6. odsłonach) napisana przez doskonałego dramaturga - Zygmunta Sarneckiego - odniosła sukces na wielu teatralnych scenach. Premiera sztuki odbyła się w Teatrze Miejskim w Krakowie, w sobotę 9 II 1895 r. i trwała trzy godziny; od 19:00 – 22:00. Zagrali w niej **znakomici aktorzy** (il. 1., Ha³), m.in.: Antoni Siemaszko (Florian Kulesza); Sylwia Jutkiewicz pseud. Wolska (Teofila, żona Kuleszy); Irena Trapszówna (Aurelia) – il.2., T; Józef Śliwicki (Jerzy Chutko); Ludwik Solski (Gabriel Osipowicz) – il. 1., T; Wanda Siemaszkowa (Salomea Osipowicz) – il. 3., T.

Czy inscenizacja powieści Orzeszkowej była udana? Możemy się tego dowiedzieć z wnikliwej recenzji Karola Estreichera. Zdaniem recenzenta „Czasu” odsłona pierwsza i ostania stanowiły najslabsze części przedstawienia. Pierwsza – w Laskowie raziła dłużyzną monologów i brakiem dramatyzmu: Jerzy opowiadał dosłownie (jak w powieści) o swej miłości do Salusi, Kuleszowie ubolewali nad tym, że Chutko nie dla Aurelki; ich córki biegały boso wokół zórawia - czyli spektakl zapowiadał się nudno... Ale już w drugiej odsłonie akcja nabrała dynamiki. Rodzinna dyskusja Osipowiczów w Tołłoczkach pełna zniewag, pogrózek i szyderstw została zagrana mistrzowsko – pisał Estreicher –

Co za świat, co za figury! Jaka wspaniała ta rada familijna nad Salusią zakończona pretensjami do brata i szwagra o niesprawiedliwość w wyposazenie sióstr! Każde słowo jest charakterystyczne, każda fizjonomia żywa i odmienna. Mam tylko wątpliwości co do Gabrysia, który mi zanadto przypomina pewne romantyczne figury z powieści Kraszewskiego⁴.

Krytyk nazwał arcydziełem przemowę swata Jaśmonta (w tej roli - Marceli Zboiński). Przekonująco zagrane sceny nie pozostawiały wątpliwości, że Salusia da kosza Jerzemu – pisał - „Ruch jest już w całym tym akcie, życie prawdziwe i barwne, dramatyczność naturalna i szczerza: ręce składają się do oklasków”⁵. Akt III jeszcze bardziej przekonujący niż powieść: rozpoczynał się w Laskowie listem od Salusi, z którego wypadł pierścionek, następnie („ładnie odegraną sceną przez pannę Trapszównę”) modlitwa Aurelki przed obrazem Matki Boskiej i nocna rozmowa z ojcem; przyjazd Chutkowej i symboliczny pocałunek w dłoń matki Jerzego zapowiadał zwrot akcji i zaręczyny. Akt IV: u Osipowiczów trwały

³ Afisz *Hardych dusz* w Teatrze Miejskim w Krakowie ze zbiorów Arch. E Orzeszkowej IBL PAN.

⁴ [K. E.] K. E s t r e i c h e r, *Z teatru*, „Czas” 1895, nr 37, s. 1.

⁵ Tamże, s. 1.

przygotowania do wesela z Cydzikiem, zjechali się goście: pan młody (Olszewski przesadził w karykaturze Władysia), Salusia prosi o odroczenie ślubu, radzi się Gabrysia, ostatecznie ucieka z małym zawiniątkiem na plecach do Laskowa. Skojarzenia Tołłoczek i Bohatyrowicz z Dobrzynem nasuwały się same. Widowie bawili się, wzruszali, koncentrując uwagę na każdym epizodzie. Końcowa odsłona natomiast raziała krytyka niespójnością dialogów finałowych (które zostały dopisane przez scenarzystę w związku ze zmianą zakończenia *Bene nati*) ze stylem Orzeszkowej. Salusia przybyła do Laskowa w chwili wesela Kuleszówny i Chutki. Daremnie Gabryś usiłował powstrzymać Osipowiczównę od utopienia się w pobliskim stawie. Takie zakończenie nie podobało się Estreicherowi również ze względu na szlachetną postać Gabrysia, bo z jego tragedią trudno było się widzowi pogodzić. Krakowski krytyk inscenizację ocenił bardzo wysoko:

Harde dusze należą, ogółem do najpomyślniejszych zdobyczy swojskiego repertuaru. Wartość literacką mają niepospolitą, na scenie grane są dobrze: mają zatem wszystkie warunki, aby przez długi czas nie schodzić z afisza i aby potem powracano do nich, ilekroć zajdzie potrzeba poratowania kasy lub repertuaru dobrą, szlachetną, polską sztuką⁶.

Przebieg akcji, scenografię pozy aktorów uwiecznił w **scenorysach** i zamieszczonych do nich didaskaliach Henryk Pillati⁷ (Il. 2., Ha):

„1. Jerzy Chutko (p. Roland) zwierza się Aurelce (p. Trapszowa – sic!) z miłości swej dla Salusi.

2. Oracya swata (p. Narkiewicz) zalecająca Cydzika (p. Wolski) Salusi, jej bratu Konstantemu Osipowiczowi (p. Rapacki i p. Czakówna) i jego familii (p. p. Ostrowska, Mirecka, Januszowa, p. p. Leszczyński, Wojdałowicz, Paliński).

3. Salusia snuje wróżby z przędiwa.

4. Kulesza (p. Frenkiel) i córka jego Aurela, modląca się we łzach przed obrazem Najświętszej Pani.

5. Gabryś (p. Ładnowski), nad zwłokami Salusi, wyrzuca jej bratu, który zabronił poślubić chłopskiego syna”⁸.

⁶ Tamże, s. 2.

⁷ Henryk P i l l a t i (1832-1894) – polski malarz, rysownik, ilustrator („Tygodnika Ilustrowanego”, „Biesiady Literackiej”, „Kłósów” i in.), ukończył: Szkołę Sztuk Pięknych oraz akademie w Monachium, Paryżu, Rzymie.

⁸ Sekwencje rysunków z didaskaliami - Henryk P i l l a t i, „*Harde dusze*”. *Dramat Zygmunta Sarneckiego*, „Biesiada Literacka” 1895, nr 26, s. 409.

W 1895 roku wystawiano *Harde dusze* we Lwowie⁹. W Teatrze Poznańskim (dyr. Edmund Rydgier) publiczność oczarowała gra Wandy Siemaszkowej (Salomea Osipowiczówna) w *Hardych duszach*. Artyści poznańscy pokazali sztukę Sarneckiego w Chełmży, Brodnicy, Starogardzie¹⁰. Teatromani mogli obejrzyć sztukę w warszawskim Teatrze Letnim (w 1895 i 1910 r.); na scenach: w Teatrze Krakowskim¹¹ (w 1895 i 1898 r.); Teatrze Lubelskim¹², w Grodnie (w 1907 i 1910 r.) oraz Wilnie (w 1986, 1897 i 1910 r.). *Harde dusze* wystawione w Teatrze Miejskim w Krakowie powszechnie uznano za udaną adaptację powieści Elizy Orzeszkowej. Przeróbka dramatyczna reprezentowała polski repertuar starszego pokolenia, bo decyzją dyrektora, Józefa Kotarbińskiego, inscenizowano sztuki młodych; popularność zdobywali już młodopolscy dramatopisarze, głównie Stanisław Wyspiański.

Edward Łubowski, recenzent „Tygodnika Ilustrowanego”, wyznawał ze szczerością i prawdziwym żalem, że książki Elizy Orzeszkowej nie czytał, ale po obejrzeniu dzieła scenicznego przekonał się o jej wielkiej wartości. Następnie krytyk streścił fabułę i poparł przykładami, aby pokazać wyjątkowość adaptacji *Bene nati* Zygmunta Sarneckiego.

Przede wszystkim Łubowski docenił podjętą przez pisarkę tematykę, która pokazała urok dworaków, ale i uwstecznienie światopoglądowe utrwalone w tradycji pokoleń. Recenzent podkreślał znakomite typy charakterologiczne zaścianka, pokazane na przykładzie rodziny Kuleszów, ich wzajemny szacunek oraz relacje rodzinne, tak charakterystyczne dla kultury dworaków szlacheckich. Łubowski dalej charakteryzuje mentalność schłopiałych szlachetków na przykładzie bohatera negatywnego – Konstantego Osipowicza. Hardy i butny herbowy ziemianin, w myśl hasła „szlacheć na zagrodzie równy wojewodzie”, pogardza narzeczonym siostry, chłopem z pochodzenia, ponieważ ten nie ma kawałka ziemi - tego przywileju wolnego człowieka.

Za konieczne recenzent uznał skrócenie melodramatycznego finału, dłużącego się w monologach, dialogów chłopów i sceny swatania. Na koniec pogratulował doskonałej reżyserii, ocenił kreacje aktorów, stwierdzając, że dwadzieścia prób odniosło efekt znakomity, bo:

⁹ Z okazji 100-lecia pobytu Wojciecha Bogusławskiego w Lwowie odbył się konkurs na projekt przebudowy teatru oraz wystawiono 17 IV 1895 r. *Harde dusze* wg *Bene nati* Elizy Orzeszkowej. Por. *Teatr Polski we Lwowie*. Red. L. Kuchtówna, Warszawa 1997, s. 257. Spektakl zapowiadała „Gazeta Lwowska”: *Notatki literacko-artystyczne: Z teatru. Repertuar teatralny*, „Gazeta Lwowska” 1895, nr 88 i 91, s. 4.

¹⁰ Por. *Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX w.* Red T. Sivert, Warszawa 1982, s. 345, 387

¹¹ Por. *Teatr polski w latach 1890-1918 zabór austriacki i pruski*. Red. Tadeusz Sivert, t. IV, Warszawa 1987, s. 78.

¹² *Teatr polski od 1863...*, dz. cyt., s. 409.

Wszyscy bowiem bez wyjątku, z najmniejszej i największej roli, **wyciągnęli maximum artyzmu**. Jakże **wybornym zaściankowym szlachcicem** [Mieczysław] Frenkiel (**Kulesza**), jak umiał dobrać tonów **jowialnych rubasznym i serdecznym** zarazem, i jak **rzewną i pełną szczerego uczucia** p. [Irena Trapszówna – sic!] Trapszowa (**Aurelia**)! P. [Jadwiga Czaki] Czakówna (**Salusia**) zachwycała mnie **swobodą i pełną siły grą** swoją, wykraczającą z dotychczasowego jej zakresu. W ostatnim tylko akcie, **monologowanie i tragizowanie** nie wyszło jej na korzyść, dlatego trzeba czemprędzej **scenę te obciąć** i z tego jeszcze względu p [Teodor] Roland grający po raz pierwszy zdaje mi się amanta dramatycznego (Jerzy Chutko) **wywiązał się [...]** **dobrze** z trudnego zadania. Musiałbym długo [...] chwalić [...] **doskonałą grę** pp.: [Bolesława] Leszczyńskiego, [Bolesława] Ładnowskiego, [Edwarda] Wolskiego, [Wincentego] Rapackiego, [Józefa] Narkiewicza, oraz p. [Zofii] Ostrowskiej, [Marceliny] Borkowskiej, [Marii] Mireckiej, [Antoninie] Junoszy [-Gostomskiej], [Teofili] Szymanowskiej [...] Nie mogę nie pochwalić [...] **początkującego** p. [Władysław] Palińskiego, który [...] **żonkosia odegrał z humorem** i zamaszystością **pełną prawdy**¹³ [uzupełnienie imion i wyróżnienie moje - MIJ].

Redakcja „Biesiady Literackiej” zamieściła krótką, ale równie pozytywną informację, w której zauważono troskę twórców o realizm:

Powodzenie [...] *Hardych dusz*, w teatrze Letnim, trwa nawet wówczas, gdy wielu artystów pierwszorzędnym, jak Rapacki, Frenkiel, Wolski, Nowicki korzysta z urlopów [...] W *Hardych duszach* debiutował p. **Siemaszko**, artysta krakowski. **Szlachcica prostodusznego odtworzył bardzo dobrze, lecz nie zatarł w pamięci widzów postaci wielce sympatycznej, urobionej przez p. Frenkla**. W tej **pięknej sztuce** zastępstwo, po p. Wolskim przejął p. Tatariewicz; zadanie to ciężkie i ryzykowne, a jednak **wywiązał się niego pomyślnie**, nie naśladowując wybornej gry p. Wolskiego. Za dowód talentu, uważamy **oryginalność szczegółów**, odmienną intonację głosu, inną charakterystykę twarzy i ruchów, możemy teraz powiedzieć, że z młodego artysty scena będzie miała pociechę¹⁴ [wyróżnienie moje - MIJ].

Wrażenia autorki

Cieszył ten sukces Elizę Orzeszkową. Janowi Karłowiczowi relacjonowała, pochlebnymi słowami krytyki, znakomitą grę aktorów (Frenkiel, Czaki, Trapszówna) i ironizowała z melodramatycznego zakończenia, w którym drwał w chłopskiej siermiędze, układając sąźnie „tryluje jak operzysta pierwszej wody, uczenie, długo i szeroko”¹⁵.

¹³ E. Ł u b o w s k i, *Sztuka teatralna z powieści*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 25, s. 403.

¹⁴ W. M a l e s z e w s k i, *Raptuarz powszechny: Teatr*, „Biesiada Literacka” 1895, nr 30, s. 58.

¹⁵ Cyt. za: E. J a n o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973, s. 405.

Autorka *Bene nati* ze wzruszeniem i wdzięcznością opisywała Sarneckiemu swoje przeżycia po obejrzeniu spektaklu w Warszawie; posłała słowa podziękowania również aktorom Teatru Krakowskiego¹⁶ za rozślawienie powieści i jej imienia.

W liście do dramaturga pisarka ripostowała, autoironicznie cytując opinie krytyków (i powtarzając za nimi błąd w nazwisku młodej aktorki z rodziny Trapszów):

Niektórzy artyści grali znakomicie (Frenkiel, Czaki, Trapszowa [Irena, Trapszówna – sic!]) inni są **słabsi, albo i słabi**, jednak całość składa się pysznie. **Pieśń tracza** przy składaniu sążni jest istotnie **jaskrawo sprzeczna z prostotą treści**; dziwny **brak gustu wkładać w usta chłopu pieśń operową z uczonymi trylami**. **Matka Jerzego** trochę podobna do **margrabiny**; Jerzy trochę za elegancki, miewa jednak momenty śliczne. A kłóć się! Boże, jak kłóć się znakomicie! [...] **Cydzik przepysznie włązi pod łóżko po pierścionek**; w **teatrze grzmi od śmiechu**. Swat mówi wybornie, ale źle ucharakteryzowany [...] Wysłałem z przedstawienia upojona [...] pisać długo...¹⁷ [wyróżnienie moje - MIJ].

Z licznych wypowiedzi, wspomnień, opinii wyłania się obraz udanej adaptacji, niepozbawionej niedociągnięć scenariusza, gry aktorskiej i reżyserii, które mogły drażnić jedynie surowe oko krytyka bacznie przyglądającego poglądom pisarskim i poczynaniom Elizy Orzeszkowej.

W pamięci pozostaje obraz taki, jakim go zapamiętała w roku 1895 sama autorka *Bene nati*:

Teatr był **pełniuteńki** (przedstaw[enie] siódme) i co chwilę napelniał się to **oklaskami**, to **śmiechem**. W paru miejscach **płakano**. Na parterze chustki usiewały tło czarne, jak białe motyle¹⁸ [wyróżnienie moje - MIJ].

¹⁶ 14 III 1895 r. aktorzy Teatru Krakowskiego odpowiedzieli pisarce, że praca z jej tekstem była przyjemnością i zaszczytem. Por. E. J a n k o w s k i, dz. cyt., s. 406.

¹⁷ List E. Orzeszkowej do Z. S a r n e c k i e g o z dn. 6 VII 1895 r. Cyt. za: E. J a n o w s k i, dz. cyt., s. 403-404.

¹⁸ Tamże, s. 405.

Nowość!



Nr 400/133.

W Sobotę dnia 9 Lutego 1895 r.

po raz pierwszy:

HARDE DUSZE

Sztuka w 5 aktach podług powieści E. Orzeszkowej, ułożona na scenę przez Z. Sarneckiego.

OSOBY:

Floryan Kulesza, dzierżawca Laskowa	PP. Siemaszko.	Druga družka	PP. Zawadzka.
Teofila, jego żona	Wolska.	Władysław Cydzik, syn Onufrego	Olezwski.
Aurelia	Trapszówna	Adam Stupiański	Grabowiecki.
Karolka } ich dzieci	Truskowska.	Leon W crolllo } szlachta zagrodowa	Szaniawski.
Jerzy Chutko, leśniczy w dobrach książęcych	Słwiński.	Grzegorz	Stępowski.
Konstanty Osipowicz szlachcic zagrodowy	Zawadzki	Mikołaj Chutko, ojciec Jerzego	Złoiński Z.
Oktawia Panewiczówna	Wojnowska.	Zofia Chutkowa, matka Jerzego	Wójcicka.
Barbara Zaniewska	Koźmin.	Antek	Szobertowa.
Anna Kocubowa	Heleńska.	Pietrek	Niedzielski.
Salomea Osipowiczówna	Siemaszkowa.	Poslaniec z miasteczka	Nowacki.
Bolesław Panewicz mąż Oktawii	Przybyłowicz.	Parobek Konstantego	Węgrzya.
Dominik Zaniewski, mąż Barbary	Roman.	Magda, kucharka Kuleszów	Konicka.
Gabryel Osipowicz	Solski.	Leśnik I	Senowski.
Michał Osipowicz, stryjeczny brat Konstantego.	Mielewski.	Leśnik II	Nowacki.
Emilia, jego żona	Sznaga.	Dziewka I	Milicz.
Kazimierz Jaśmont, szlachcic zagrodowy	Złoiński M.	Dziewka II	Wajdowska.
Onufy Cydzik bogaty szlachcic zagrodowy	Jejdo.	Włościanin	Szobertowa.
Pierwsza družka	Kiernicka.	Włościanin	Godlewski.

Szlachta zagrodowa, parobcy, służba żeńska i męska w Laskowie i Tolłoczkach, włościanie i włościanki.

Rzecz dzieje się w akcie I. III. V. w Laskowie, akt II. i IV. w Tolłoczkach.

Początek o godz. 7, koniec o godz. 10.

Ceny miejsc zwyczajne: Łoża parterowa 7 zlr. — Łoża I-go piętra 7 zlr. — Łoża II-go piętra 5 zlr. — Krzesło w łoży zbiorowej II-go piętra 1 zlr. 50 cent.
Fotel w pięciu pierwszych rzędach 2 zlr. — Krzesło pierwszorzędne w następnych czterech rzędach 1 zlr. 50 cent. — Krzesło drugorzędne w pięciu ostatnich rzędach 1 zlr. — Krzesło na parterze 60 ct. — Krzesło na balkonie I-go piętra w pierwszym rzędzie 2 zlr., w następnych 1 zlr. 50 cent. — Krzesła na balkonie II-go piętra w pierwszym rzędzie 1 zlr. 50 cent., w następnych czterech rzędach 1 zlr. — Galeria w pierwszym rzędzie 50 ct. — Galeria w następnych rzędach na wprost sceny grupa C i D 40 cent. — Galeria w bocznych rzędach grupa B i E 30 cent. — Galeria do sceny przylegająca grupa A i F 20 cent.

Kasa otwarta od godziny 9-ej do 1-ej i od 3-ej do 8-ej wieczorem.

Dyrekcya uprasza Szan. Publiczność o zastosowanie się do wydanych przez Władzę instrukcyj, które są we wszystkich korytarzach rozwieszono.

Il.1., Ha: Afisz premierowy *Hardych dusz* z 1895 r. w zbiorach Archiwum Elizy Orzeszkowej IBL PAN. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973, il. 50.



Il. 2., Ha: Scenorys Henryka Pillatiego; „Harde dusze”. Dramat Zygmunta Sarnieckiego, „Biesiada Literacka” 1895, nr 26, s. 409.



Il. 1., T: Ludwik Solski jako Gabryś w *Hardych duszach*.



Il. 2., T: Irena Trapszówna - Aurelia w *Hardych duszach* (ze słynnej trzypokoleniowej rodziny aktorskiej - Trapszów) .



Il. 3., T: Jadwiga Czaki - Salomea Osipowicz.

2. *Meir Ezofowicz* na ekranie (1911)

Premiera

Premiera filmowej adaptacji powieści Elizy Orzeszkowej *Meir Ezofowicz* (1878 r.), w reżyserii Józefa Ostoi-Sulnickiego¹⁹ i Aleksandra Hertza²⁰, odbyła się 22 IX 1911 roku w Warszawie. Film spotkał się z uznaniem, ale nie ominęła twórców i artystów osobliwa krytyka np. „Gazeta Warszawska” pisała: „zdjęcia wypadły bardzo udatnie, mają dużo charakteru naturalności, odbywały się bowiem w jednym z najbardziej zażydźiałych miasteczek podwarszawskich, i w akcji scenicznej wzięły udział całe tłumy współwyznawców Meira”²¹. W takiej atmosferze na ekrany kin wszedł pierwszy p e ł n o - m e t r a ż o w y polski niemy film f a b u l a r n y.

Atutem filmu była wyrazista, charakterystyczna dla kina niemego, gra aktorów. W filmie wystąpiła „gwiazdorska” obsada aktorów Teatru Małego: Maria Dulęba (Gołda), Władysław Grabowski (mełamed Mosze), Miła Kamińska, Wiktor Nałęcz-Kamiński, Józef Zieliński. Na uwagę zasługuje również mały aktor, grający Lejbla, który stworzył znakomitą kreację. Bardzo naturalnie zagrał upokorzonego ucznia w szkole chederowej oraz w scenach z Gołdą. Zdjęcia do filmu wykonali Jan Skarbek-Malczewski i Czesław Jakubowski. Nie da się nie zauważyć błędów w kadrowaniu postaci, ruchu obiektu, czy pewien schematyzm ujęć

¹⁹ Józef O s t o j a – S u l n i c k i ur. 1879 - zm. 26 V 1920 - dziennikarz, dramaturg, tłumacz, scenarzysta, pierwszy reżyser filmowy Sfinks. W latach 1911/1912 wstąpił się antysemitkami artykułami i fałszerstwem weksli. Por. W. B a n a s z k i e w i c z, W. W i t c z a k, *Historia filmu polskiego*, tom 1, 1895–1929, Warszawa 1989, s. 84.

²⁰ Aleksander H e r t z ur. 1879 – zm. 20 I 1928 – pochodził z rodziny żydowskiej, bankier, polski reżyser i dynamiczny producent z okresu kina niemego. Założył 25 II 1909 r. ze współnikami (Alfredem Silbersteinem, Niemirskim; Maurycym Zukerem; Józefem Koernem) Warszawskie Towarzystwo Udziałowe *Sfinks* (kinematograf, wytwórnia filmów, wypożyczalnia filmowców zagranicznych) przy ul. Marszałkowskiej 116 i został jego dyrektorem oraz kierownikiem artystycznym. Był teatromanem – wewnątrz kina urządził z wielkim gustem, wprowadził wiele innowacji technicznych dotąd niespotykanych (laboratorium polskich napisów na kopiach filmów zagranicznych, ciemnia do wywoływania negatywów, aparatura do kopiowania filmów). Hertz był producentem 170 filmów, wyróżniających się wysokim poziomem artystycznym i znakomitą obsadą aktorską, sam reżyserował ponad 60. Kronikarzem Warszawy (filmowe dokumenty z ważnych wydarzeń i z życia codziennego). Postrzegany w środowisku żydowskim, jako osoba kontrowersyjna, bezwzględnie broniąca swych interesów, związana z polską partią PPS. Por. W. B a n a s z k i e w i c z, W. W i t c z a k, *Historia filmu polskiego*, tom 1, 1895 – 1929, Warszawa 1989, s. 84. Zob. *Ibidem: Sfinks*, dz. cyt., s. 82–83.

²¹ „*Meir Ezofowicz*” w *kinematografie*, „Gazeta Poranna Warszawska Dwa Grosze” 1911, nr 263 , s. 2.

planu ogólnego. Film pełnometrażowy miał ponad 90 min. tymczasem w FilMOTECE Narodowej zachował się fragment 650 metrów taśmy z ok. 2400 m., to zaledwie 4:34 min. i do niedawna najstarszy zachowany zabytek filmu polskiego²².

Oprócz pełnego metrażu, nowością były także sceny łączące poszczególne miejsca akcji np. nie występująca w powieści Orzeszkowej scenka przejścia Gołdy i poganiającego kozę Lejbla. Za Eichenbaumem można powiedzieć, że taki typ zdjęcia i jego montażu „prowadzi od planu ogólnego do detali, tak by widz sam stopniowo starał się wniknąć w całość i z każdym kadrem lepiej orientował się w wypadkach zachodzących na ekranie” (tzw. fraza progresywna)²³. Taki montaż scen dynamizował akcję, konotował czas i nieuchronne zbliżanie się bohaterki ku katastrofie. W wersji filmowej Gołda zostaje utopiona przez fanatyczny tłum.

Od razu nasuwają się dwa pytania. Dlaczego twórcy filmu wybrali właśnie *Meira Ezofowicza*, a nie jak pierwotnie zamierzali *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza²⁴? Jaki typ adaptacji filmowej reprezentuje *Meir Ezofowicz* Hertza i Ostoi-Sulnickiego? Zamyśl przeniesienia na ekran niezwykle popularnej powieści, cenionej polskiej pisarki okazał się sukcesem. Jakie czynniki miały wpływ na decyzję twórców?

Przyczyn wyboru do adaptacji przez Hertza akurat tej powieści mogło być kilka. W roku 1909 powtórnie nominowano Elizę Orzeszkową do Literackiej Nagrody Nobla, ale Szwedzi przeforsowali swoją pisarkę, Selmę Lagerlöf (która od 1914 r. stała się członkiem Akademii przyznającej Nobla w dziedzinie literatury). Sfinks dokumentował również pogrzeb autorki *Meira..* w 1910 roku. Istotne mogły być także fakty światopoglądowe. Hertz, podobnie jak i Feldman byli niewątpliwie zdeklarowanymi spadkobiercami myśli społecznej Elizy Orzeszkowej, a problematyka *Meira...* znakomicie wpisywała się w dyskursy początku XX wieku - dążenia do nowoczesnego społeczeństwa i niepodległościowych aspiracji Polaków i polskich Żydów.

Małgorzata Hendrykowska dopatrywała się komercyjnego celu przedsięwzięcia. Uważała, że handlowe wyrachowanie Hertza miało zaważyć na wyborze tematyki żydowskiej, zbyt rzadko eksponowanej w kulturze polskiej. Film bowiem, przy współprodukcji Globusa, miał odnieść sukces na rynku rosyjskim, a dodatkowo można było

²² W 2000 r. Małgorzata i Marek H e n d r y k o w s c y odnaleźli oraz zidentyfikowali w Bois d' Arcy pod Paryżem najstarszy polski dokument fabularyzowany zatytułowany *Kultura pruska* z 1908 r.

²³ B. E i c h e n b a u m, *Problem stylistyki filmowej*. W: A. H e l m a n, *Estetyka i film*, Warszawa 1972, s. 56.

²⁴ Na 10-lecie niepodległości adaptacji eposu (z wielkim sukcesem) dokonał Ryszard Ordyński.

dołączyć reportaż z pogrzebu pisarki z 1910 r. (który nakręcił Jan Skarbek–Malczewski²⁵), gdyż powszechnie stosowano takie zabiegi marketingowe. Z kolei Tadeusz Lubelski zwraca uwagę na inny aspekt, podkreśla fakt, że czytelnicy *Meira Ezofowicza* byli oswojeni z wizualizacją literatury Michała Elwiro Andriollego²⁶. To „oswojenie”, a właściwie olśnienie wspominał Wilhelm Feldman, polski historyk, krytyk literatury, działacz społeczny, który za autorką *Meira...* propagował ideę asymilacji Żydów. W pośmiertnym artykule poświęconym Elizie Orzeszkowej napisał, że dla żydowskich dzieci ilustracje Andriollego i sama powieść, które poznawali w szkole, były niesłychaną nowością, zachęcały do czytania, każdy chciał być Meirem i zmieniać świat²⁷.

A zatem, czy można powiedzieć, że o wyborze tematyki filmu Hertza zdecydowały dwa czynniki: pierwszy to zakorzenienie czytelnika w pewnym typie ilustracyjności, który z sukcesem proponował Andriolli oraz drugi, dotyczący wpływu myśli prospołecznej pisarki i kontekstu biografii reżysera?

Andriolli jako wzór

Już pierwsze zachowane kadry *Meira Ezofowicza* (1911), od razu, kierują wyobraźnię widza do dobrze znanego cyklu ilustracji Andriollego. Oczywiście więc, że debiutanci filmowi Hertz i Ostoja–Sulnicki, tworząc swoiste *novum*, jakim był pierwszy polski pełnometrażowy film fabularny, inspirowali się interpretacją plastyczną.

Scenografię i kostiumy zaprojektował Józef Galewski. Właśnie w scenografii, kompozycji scenicznej, pozach, gestach aktorów nieodparcie widać wpływ wyobraźni Andriollego prezentowanej w cyklu grafik do powieści Orzeszkowej („Tygodnik Ilustrowany” 1878). Można porównać kompozycję kadru z analogicznymi ilustracjami Andriollego. Jeśli twórcy filmu dokonali swoistego zbiegu *a n i m a c j i* cyklu plastycznego, to przenieśli również jego interpretację dzieła. Wiadomo, że wyboru motywów, scen dokonywali sami pisarze. Plastycy zatrudnieni w czasopismach, przystępując do pracy ilustratorskiej, oczekiwali takiego ukierunkowania poprzez wybór stosownych fragmentów utworu. Zachowały się notatki Orzeszkowej, które zawierają tematy ilustrowane przez Andriollego, niektóre są wręcz inskrypcjami do drzeworytów: „, Rozdz. IV Wizyta Rabina, V Meir z uboga ludnością, VI Rodzina Witebskich, VII Kuzyn Witebskich z wielkiego świata, VIII Hanna i Mera, IX Meir

²⁵ Por. M. H e n d r y k o w s k a, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze 1895–1914*, Poznań 1993, s. 190–194.

²⁶ Zob. T. L u b e l s k i, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, s. 34.

²⁷ Por. E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973, s. 173.

i Mełamed i uczniowie (...), X U Eliezera czytanie Majmonidesa, XI Bet – ha Midrasz, XII Bet–ha Midrasz publiczne czytanie (...), XIII Meir i Prababka”²⁸.

W ten sposób cykl plastyczny był zgodny z intencją pisarki, ale nie przekreślał autorskiej interpretacji artysty.

Jakie zatem tematy można wyodrębnić w zachowanym fragmencie adaptacji *Meira*...? Zachowane ujęcia pokazują, że zapewne scenariusz Ostoi– Sulnickiego wiernie miał oddać fabułę powieści. Można z zachowanego fragmentu filmu wyróżnić tok akcji:

1. Karaimi, czyli obcy wśród swoich. Meir przepędza wyrostków, którzy prześladują Karaitów.
2. Meir rozmawia z Karaimami.
3. Rabin Todros zbiera zioła.
4. Wykluczeni społecznie Gołda i Lejbele.
5. Wątek miłosny – Meir i Gołda.
6. Prababka Frejda broni Meira przed atakiem starszyny żydowskiej.
7. Meir broni Lejbele przed Mełamedem w szkole chederowej.
8. Meir odkrywa proceder handlu alkoholem i plany podpalenia dworu szlachcica Kamiońskiego.
9. Meir ujawnia wujowi szalbierstwo kupców.
10. Gołda przekazuje Lejbele zakazane pisma Seniora Ezofowicza.

Mając tak przygotowany materiał twórcy filmu wykorzystali niektóre gotowe kompozycje wybitnego ilustratora. Np. ujęcie - Meir przed chatą Karaimów - w podobny sposób przytrzymuje intruza i tylko dom Karaimów nie ma już swej baśniowej niesamowitości.

Portret Todrosa zbierającego zioła to bez wątpienia inspiracja Andriollim. Rabin został pokazany nie w zbliżeniu, lecz w tzw. szerokim planie, na tle przyrody, której chce stanowić integralną część.

Scena miłosna z Meirem i Gołdą została urealniona. W filmie drobna zmiana odwrócenia ról (Meir prosi dziewczynę, aby usiadła) zmienia semantykę sceny, kieruje uwagę widza na treść rozmowy (zakazane pisma - projekty reform Seniora Ezofowicza), a nie wątek miłosny. Na ilustracji do powieści Orzeszkowej scenka zachowuje styl romantyczny. Z aprobatą autorki, Gołda Andriollego nie jest 14–letnią dziewczynką, ale pełną uroku kobietą.

W wyobraźni Andriollego powstała scenka podsłuchania przez Meira narady kupców, (Kalmana, Kamionkera, Abrahma) planujących podpalenie dworu szlachcica Kamiońskiego, aby w ten sposób ukryć niepłacenie podatku z nielegalnej sprzedaży wódki. Twórcy filmu, z korzyścią dla realiów, umiejscowili ujęcie w karczmie.

Podobnie zobrazowano interwencję Meira w szkole chederowej, nie rezygnując z karykatury postaci nauczyciela mełameda, Mosze. Identycznie jak zrobiła to Orzeszkowa w swej powieści sportretowano jidysze mame – prababkę Frejdę.

²⁸ Rękopis planu znajduje się w Archiwum Elizy Orzeszkowej IBL PAN; Rkps. 804, AEO IBL PAN.

Analiza porównawcza poszczególnych kadrów pokazuje jedną zasadniczą różnicę. Andriolli stosuje konwencję baśniową (chata Karaimów), styl romantyczny (Meir i Gołda; portret Todrosa), natomiast twórcy filmu kładą nacisk na realizm postaci, kostiumu, scenografii, prawdopodobieństwo zdarzeń oraz etnograficzną wierność.

Centralnym znakiem filmowym twórcy filmu uczynili projekt ustawy na Sejm Czteroletni Seniora Ezofowicza. Scenka wygląda następująco: do Saula przychodzą kupcy, aby wyrazić oburzenie postępowaniem Meira, który mąci młodzieży szybowskiej w głowach czytaniem zakazanych przez chasydów pism, spotyka się z wyklętymi Karaimami, złamał solidarność plemienną, ujawniając szalbierstwo kupców i zamiar podpalenia dworu, planuje odczytanie przed synagogą pism Seniora. Ujęcie pokazuje aktorów wykonujących gest pisanania, wskazując w ten sposób na treść rozmowy. Jeden z Ezofowiczów strąca dzban, a Meir go podnosi. Upadające naczynie w scenie sporu to metafora filmowa, ujęcie ma uświadomić widzowi nieuchronność klęski Meira. Bohater podniesieniem dzbana wyraża przekonanie o słuszności i randze swych poglądów etycznych. W finale powieści Meir opuszcza gminę, a za nim podąża Lejbele. Ezofowicz ściąga na siebie klątwę chasydów (zostanie pozbawiony spadku po zmarłym ojcu i prawa do pracy w gminie), bo odczytuje przed gminą żydowską projekt reform społeczno - religijnych Seniora. Ciekawe, czy takie zakończenie również powielili adaptatorzy?

Adaptacja jako ilustracja

Marek Hendrykowski o pierwszych próbach adaptacji literatury, powielających wzory z pozafilmowej ikonosfery (malarstwa, grafiki, opowiadki rysunkowej) pisał:

Debiutujący w roli adaptatora, reżyser filmowy tamtych czasów postępował analogicznie jak ilustrator. Wyszukiwał więc w utworze literackim te fragmenty, które mogły stać się tematem i pożywką dla jego własnej sztuki, nie pretendując do stworzenia czegoś innego ponad **szereg scen-
-ilustracji**. Projekt odbioru takiego widowiska zakładał jedynie najbardziej ogólną identyfikację filmu z literackim pierwowzorem (tytuł, sławni bohaterowie, zdarzenia, miejsce akcji)²⁹ [podkr. moje - MIJ].

Zatem *Meir Ezofowicz* z 1911 r. wg klasyfikacji Hendrykowskiego wpisywałby się formułę filmu jako ilustracji kina ery przedgriffithowskiej. Model adaptacji-ilustracji, czyli

²⁹ M. H e n d r y k o w s k i, *Film i literatura – horyzont metodologiczny*. W zbiorze: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1995, s. 674.

zamieniania w żywe obrazy klasycznych ilustracji Andriollego i łączenia ich z cytatami z *Pana Tadeusza* zastosował jeszcze w 1928 roku Ryszard Ordyński w adaptacji epopei³⁰.

Zachowany, niespełna pięciominutowy, fragment *Meira Ezofowicza* nie oddaje ani globalnego sensu całej powieści, ani sposobu, w jaki dokonano adaptacji utworu. Można jednak zakładać, że Hertz postępował zgodnie z praktykowaną wówczas filmową formułą „ilustracji” tekstu literackiego. O tym, jak ostatecznie zmontowano film można dowiedzieć się z recenzji zamieszczonej w „Kurierze Warszawskim”:

„cały układ filmu odznacza się głębokim poszanowaniem dla dzieła wielkiej powieściopisarki, **liczne zaś cytaty z powieści [...] jako komentarze do obrazów, niewątpliwie zachęcają do czytania wielu widzów**, którzy dotychczas nie znają *Meira Ezofowicza*. Oczywiście nowy pomysł musi w zaraniu walczyć z niezliczonymi przeszkodami, nie posiadając odpowiednich, własnych terenów do zdjęć, trudności jednak zwalczono pomyślnie i obrazy odznaczają się malowniczością oraz dobrym układem”³¹ [wyróżnienie moje - MIJ].

Cytaty z powieści najprawdopodobniej pojawiały się w filmie jako napisy międzyujęciowe. Hendrykowski podkreślił wartość słowa pisanego w filmie niemym. Substancja werbalna, która rzekomo z natury rzeczy miała być obca przekazowi filmowemu, okazała się niebłahą motywacją narracyjną, elementem scalającym całość poprzez stałą interferencję znaczeniową napisów dialogowych z niewerbalnymi szeregami znaków przypisanych postaciom i sytuacjom ekranowym³². Dlatego adaptacja-ilustracja dla widza z przełomu wieków nie była wcale czymś nieporadnym ani ograniczonym, a przeciwnie – samo ukazywanie żywych postaci i zdarzeń w ruchu stawało się dla widowni źródłem przeżyć o wiele intensywniejszych niż ilustrowane stronic książki, przezrocza czy nawet seanse panoram optycznych³³.

Aleksander Hertz

Władysław Banaszek i Witold Witczak, podkreślają fakt represjonowania Herta przez władze carskie za działalność w CK PPS. W okresie rewolucji 1905 roku w domu Hertzów, przy Placu Żelaznej Bramy 6, odbywały się tajne zebrania pepesowców i ukrywali

³⁰ Por. Tamże, s. 675.

³¹ Cyt. za: W. B a n a s z k i e w i c z, W. W i t c z a k, *Historia filmu polskiego*, t. 1, 1895–1929, Warszawa 1989, s. 85.

³² M. H e n d r y k o w s k i, *Słowo w filmie. Historia. Interpretacja. Teoria*, Warszawa 1982, s. 36-37.

³³ M. H e n d r y k o w s k i, *Film i literatura...*, dz. cyt., s. 674.

się tam grupy bojowe i przywódcy partii, m. in. Józef Piłsudski. W 1908 roku Hertz został aresztowany, ale nie został skazany, ponieważ śledztwo nie dowiodło winy i wraz z rodziną został wysiedlony za granicę (1908 r.). Do końca życia (1928 r.) pozostał wierny swym poglądom politycznym i społecznym.

Idąc tym tropem, adaptacja prozy Elizy Orzeszkowej to nie tylko udany ruchomy obraz artystyczny, panorama społeczności żydowskiej i jej wewnętrznych podziałów religijnych, konfliktu między światłem wiedzy, a mrokiem fanatyzmu religijnego, ale niemalże osobiste pytanie twórców filmu o rolę, miejsce, wzajemne relacje międzykulturowe Polaków i Żydów żyjących w kraju bez państwowości. Poruszany w filmie i jego literackim pierwowzorze problem wywołał burzliwą reakcję. Paradoxem jest fakt, że Józef Ostoję-Sulnicki był postrzegany jako radykalny antysemita – napisała Sheila Skaff w swoich studiach poświęconych polskiej kinematografii lat 1896–1939. Wielu Żydów uważało, że Hertz podjął tylko pozornie dziwną decyzję, kiedy wybrał Józefa Ostoję-Sulnickiego, aby napisał scenariusz i reżyserował film *Meir Ezofowicz*. Reżyser chciał bowiem spełnić oczekiwania wszystkich; Polakom dać polską powieść, a dla mówiących jidysz - żydowski tytuł. Chciał pokazać historię pozytywnych wielokulturowych relacji oraz aspiracje Żydów i ich dążenie do niepodległości Polski. W intencji reżysera miał to być film również dla antysemitów. W efekcie ortodoksyjni Żydzi odmówili pozwolenia na nagrywanie filmu w naturalnej scenerii gmin, a inni mieli za złe wybór polskiej powieści zamiast ekranizacji literatury jidysz³⁴.

Największą ironią życia Hertza i zapewne przyczynkiem do powstania adaptacji stał się fakt, że dla Żydów był on niczym bohater swego filmu, Meir, *Sacer*; święty–wyklęty, gdyż w trudnym czasie recesji gospodarczej, władze gmin żydowskich unikały go przede wszystkim ze względu na jego działalność i głoszone poglądy społeczno-polityczne.

Sytuację tę objaśnia próba typologii relacji „swój” - „obcy” zaproponowana przez Sewerynę Wysłouch. W powieści *Meir Ezofowicz* narrator występuje jako „swój” mówiący do „obcych”, a konflikt wartości zawiera się w opozycji racjonalizm–mistycyzm i wynika z historycznego rozwoju myśli judaistycznej, o czym pisał w swoim majstersztyku interpretacyjnym (by użyć określenia Wysłouch) Władysław Panas³⁵.

Czy intencją twórców filmu było zawieszenie powieściowej opozycji „swój” narrator - „obcy” odbiorca w celu złagodzenia moralizatorskiej wymowy dzieła? Adaptacja Hertza

³⁴ Zob. S. S k a f f, *The Emergence of a Competitive Industry; 1908–18. Film Production under the Empires*. W: *Eadem, The Law of Looking Glass. Cinema in Poland, 1896–1939*, Ohio 2008, s. 40–41.

³⁵ S. W y s ł o u c h, *Powieściowe wyobcowania (Próba typologii)*. W: *Eadem, Wyprzedaż semiotyki*, dz. cyt., s. 54–55 oraz *Władysław Panas poszukiwanie własnej drogi*, tamże, s. 349.

i Sulnickiego pokazała relatywność odbioru dzieła np. „swój” będzie dla widza „obcym”, a „obcy” swoim (jak opisała tę relację w powieści Orzeszkowej S. Wysłouch), w zależności od przyjętego przez widza kryterium hierarchii wartości: świętych; duchowych (kalokagatia); witalnych (męstwo, dzielność) oraz aprobowanych wzorów osobowych³⁶.

Adaptacja *Meira Ezofowicza* jako typ filmowej transpozycji

Adaptacja *Meira Ezofowicza* (1911) zainicjowała w Polsce kino wykorzystujące techniki narracyjne charakterystyczne dla XIX-wiecznej prozy. Jako pierwsze opowiadanie obrazami zainicjował Luis Feuillade, scenopisami dla wytwórni filmowej Gaumonta³⁷. Takie wzory umożliwiły pokazanie fabuły, czasu, przestrzeni, swobodne łączenie różnych wątków.

Meir... znakomicie wpisał się w ten nowy wzór „żywych obrazów”, pokazując jednocześnie „plastyczność” twórczości Elizy Orzeszkowej transponowaną³⁸ na język sztuki filmu poprzez cykl ilustracyjny Michała Elwiro Andriollego. Taki typ adaptacji Dudley Andrew opisał jako sposób przechodzenia materiału literackiego do filmu za pomocą *z a p o ż y c z e n i a* idei, tematu, poszczególnych scen. Jest to zabieg *t r a n s p o z y c j i* (termin Wagnera), czyli mamy do czynienia z przeniesieniem powieści wraz z jej interpretacją plastyczną na ekran³⁹. Adaptacja-ilustracja zachowała przy tym wszystkie cechy autentyczności (realizmu), co zresztą podkreślali w recenzjach nawet nieprzychylni reżyserowi krytycy. Powstał w ten sposób nowatorski *e k s p e r y m e n t*, będący przykładem ciekawego funkcjonowania rycin Andriollego w wyobraźni widzów, przyzwyczajonych do odbioru dzieła literackiego przez pryzmat tej tradycji.

³⁶ S. W y s ł o u c h, *Powieściowe wyobcowania...*, dz. cyt., s. 58-62.

³⁷ Por. A. H e l m a n, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 10-11.

³⁸ Geoffrey W a g n e r wyróżnił trzy typy adaptacji: transpozycję, komentarz, analogię. Transpozycję rozumie jako proste przeniesienie materiału literackiego na ekran. Por. A. H e l m a n, *op. cit.*, s. 8.

³⁹ Tamże, s. 9.



RYSUNKI ANDRIOLLEGO, DO POWIEŚCI „MEIR EZOFOWICZ“.



Meir Ezofowicz pod chatą Karaima.

(4895)

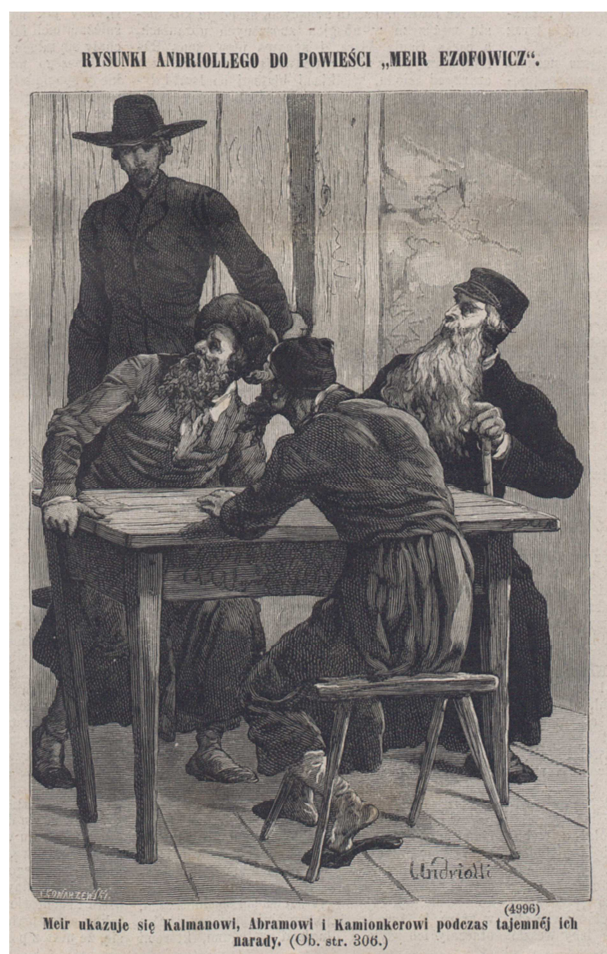
Il. 1, Me: Kadr z filmu *Meir...* (1911 r.) i ilustracji M. E. Andriollego (1878 r.), jako przykład transpozycji interpretacji plastycznej powieści na język filmu.



Il. 2, ME: kadr z filmu *Meir Ezofowicz*, 1911 r., reż. J. Ostoja-Sulnicki, A. Hertz.



Il. 3, Me: Todros w interpretacji M. E. Andriollego
Portretowanie chasyda – Todrosa w filmie i grafice Andriollego.



Il. 4; 5, Me: Podobna kompozycja figuralna w scenie narady kupców - ujęcie z filmu (z 1911 r.) oraz ilustracja M. E. Andriollego.



Il. 6, Me: Maria Dulębianka w roli Gołdy. Kadr z filmu *Meir Ezofowicz* (1911 r.).



Il. 7, Me: Scena rozmowy Gołdy i Meira powstała w wyobraźni Andriollego, a twórcy adaptacji powieści E. Orzeszkowej przenieśli ją na ekran.

3. *Upadły Anioł* (1931) jako ekranizacja *Chama*

Rybak nadniemeński

Samotnie spędzone lato 1887 roku „na wsi głuchej i w prowincjonalnym mieście”⁴⁰ pisarce umilały muzyka Chopina i lektura *Madame Bovary* Gustawa Flauberta⁴¹. Autorka *Chama* w tym czasie wymieniała poglądy na temat naturalizmu francuskiego z Janem Karłowiczem⁴², a nawet snuła plany napisania studium krytycznoliterackiego o twórczości Emila Zoli⁴³. Jednak nic nie łagodziło świadomości odrzucenia jej uczuć przez Stanisława Nahorskiego, bycia niekochaną w lecie życia. Dopiero po szesnastu latach Eliza Orzeszkowa wyznała Aurelemu Drogoszewskiemu:

„z upragnieniem myślałam, jak dobrze wejść w ten las zaniemeński, położyć się w głębi jego pod wysoką sosną i umrzeć – chęć tę przygaszał widok zagród drobnoszlacheckich, dźwięk pieśni polskiej na polu, dźwięk mowy polskiej w ustach oracza – szłam do Bohatyrowiczów, zawiązywałam z nimi stosunki jak najbliższe i pisałam *Nad Niemnem*. Po nocy niespanej i w części przeplakanej przypominałam sobie znanego na wsi chłopca, jego dziwne koleje, cierpienia, zawody, jego wielką duszę i siadałam do pisania *Chama*”⁴⁴.

Na początku grudnia Karłowicz otrzymał listownie zapowiedź nowego utworu pisarki:

Zabrałam się do sporej powiastki, którą znaczną całość na papierze umieściłam, a pewno całość przed Nowym Rokiem ukończę. Nazywać się to będzie *Nadniemeński rybak*. Znowu więc Niemen! Ale cóż zrobię, skoro w naturze i ludziach tego zakątka spostrzegłam mnóstwo rzeczy, o których pisać mam ochotę⁴⁵.

A już w marcu 1888 roku Orzeszkowa pisała Méyetowi, że *Cham* ma stanowić zbór *Wiejskich*

⁴⁰Por. List Elizy Orzeszkowej do Antoniego W o d z i ń s k i e g o, cyt. za: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*. Oprac. E. Jankowski, t. VIII, Wrocław 1976, s. 264.

⁴¹Zob. List Elizy Orzeszkowej do Jana K a r ł o w i c z a, cyt. za: *Eadem, Listy zebrane*, dz. cyt., t. I, Warszawa 1954, s. 89.

⁴²Por. E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973, s. 311 – 314.

⁴³Tamże, s. 311 – 314.

⁴⁴List Elizy Orzeszkowej do Aurelego D r o g o s z o w s k i e g o z dn. 22 III 1903 r. Cyt. za: E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa...*, dz. cyt., s. 314 – 315.

⁴⁵List Elizy Orzeszkowej do Jana K a r ł o w i c z a z dn. 06 XII 1887 r., cyt. za: *Eadem, Listy. Do literatów i ludzi nauki*, t. 2, cz. 1, Warszawa–Grodno 1938, s. 79.

obrazów i scen w trzech tomach: I – *Niziny*, II – *Dziurdziowie i Tadeusz*, III – *Rybak nadniemeński*⁴⁶. Autorka wyjawiała także genezę utworu:

Z *Chama* jestem dość zadowolona: opracowałam go starannie; a ponieważ opisywałam wypadki zupełnie prawdziwie, zdarzone z chłopami ze wsi sąsiedniej Miniewiczom, których dobrze znam, więc może ta psychologia chłopska jest przedstawioną wiernie. Jeżeli będziesz w Miniewiczach, Drogi Przyjacielu, pokażę Ci bohatera tej powieści, rybaka; bohaterka znajduje się teraz w domu obłąkanych w Grodnie; w powieści dla zaokrąglenia historii wiesz się, ale to na jedno wychodzi⁴⁷.

Powieść trafiła do wyobraźni i doświadczeń czytelników nieco znudzonych już problematyką salonów. Losem bohaterki zainteresowała się Maria Konopnicka. Na oddziale dla kobiet grodzieńskiego „domu dla obłąkanych” poznała kobietę, która była inspiracją do portretu powieściowej Franki⁴⁸.

Edward Pawłowicz (Litwin, poeta i artysta) nie tylko podzielił się z pisarką swymi wrażeniami z lektury *Chama*, ale trafnie określił istotę tragizmu bohaterki, słowami:

Obraz dworskiej, gładkiej dziewczyny wydanej, jak to u nas się praktykowało zwykle, za mąż do wsi – ileż mi to wspomnień zbudziło; a jej życie z mężem – jej koniec, a jak owe pogadanki kumoszek – jakież to prawdziwe⁴⁹.

Cham należał do tych powieści, którym „powiodło się w świecie wybornie”⁵⁰ – stwierdziła autorka po znakomitym przyjęciu powieści i licznych przekładach⁵¹.

Krytycy od razu docenili wartość artystyczną powieści. Marian Zdziechowski nazwał Pawła Kobycyckiego „bohaterem chrześcijańskiego obowiązku”⁵². Bronisław Chrzanowski zwrócił uwagę na opisaną w powieści etykę ludu, wprawdzie nieświadomioną, ale

⁴⁶ List Elizy Orzeszkowej do Leopolda M è y e t a z dn. 10 III 1888 r.; E. O r z e s z k o w a, *Listy zebrane*, t. II. Oprac. E. J a n k o w s k i, Wrocław 1955, s. 36. Skróty oznaczają: Lz - *Listy...*, nr tomu i strony.

⁴⁷ List Elizy Orzeszkowej do Leopolda M è y e t a z dn. 10 III 1888 r.; Lz, II, s. 37.

⁴⁸Zob. M. K o n o p n i c k a, *Eliza Orzeszkowa: „Cham”*, „Gazeta Polska” 1889, nr 259; Lz, II, s. 314. Por. E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 308 - 310.

⁴⁹ List Elizy Orzeszkowej do Edwarda P a w ł o w i c z a z dn. 04 XI 1888 r.; Lz, VIII, s. 495.

⁵⁰ Cyt. za: E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa...*, dz. cyt., s. 310.

⁵¹ *Chama* za życia Orzeszkowej przełożona na język: białoruski - *Mużik. Abraz*. Pacjarburh 1912; czeski - *Chám*. T. 1- 2. Tłum. J. Konérza. Praga 1889; niemiecki - tłum. „Züricher Post” 1890. Zob. „Kraj” 1891, nr 50, s. 28; szesnastcie wydań w języku rosyjskim - w tym z 1889 roku wyd. *Posrednik* podobno z przedmową Lwa Tołstoja. (Zob. „Kraj” 1891, nr 50, s. 28.). Cyt. za: Halina G a c o w a, *Eliza Orzeszkowa. Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*. T. 17 vol. II. Wrocław 1999, s. 38.

⁵² M. Z d z i e c h o w s k i, *Upominek. Książka Zbiorowa Na Cześć Elizy Orzeszkowej (1866-91)*, Kraków-Petersburg 1893, s. 599.

ujawniającą się w języku wybitnych jednostek. Piotr Chmielowski podkreślił, że Orzeszkowa dostrzegła w *Chamie* nie tyle psychikę chłopca, co „psychologię człowieka w ogóle”⁵³. Piękną książką, niemal żywotem świętych nazwał powieść Stanisław Brzozowski⁵⁴. Istotną zmianę w kreacji chłopskiego bohatera w prozie pozytywistów zauważył Stanisław Pigoń. W *Uwłaszczeniu literackim chłopca* badacz napisał, że Bolesław Prus w *Placówce* i Eliza Orzeszkowa w *Chamie* uczynili chłopca podmiotem artystycznym. Kreację Pawła Kobycyckiego, w opinii Pigoń, cechuje „heroizm religijny”⁵⁵, ewangeliczna prawosć, wzniosłość i bogactwo przeżyć wewnętrznych, fascynująca osobowość⁵⁶. Maria Żmigrodzka dokonała analizy sytuacji włościan po powstaniu styczniowym⁵⁷. Julian Krzyżanowski zinterpretował powieść jako realistyczno-psychologiczną, w której wieś, jako russowska kraina doskonałości, ostoja wszelkich cnót skonstrastowana została z niemoralnym życiem człowieka miasta, a powieść to obraz konfliktu dwu odmiennych charakterów⁵⁸. Michał Głowiński wskazał na niezwykłość poetyki *Chama* zbliżającą utwór do poematu, analizował zjawisko bowaryzmu w kreacji Franki, odrzucając „tradycyjną” interpretację *Chama* jako opozycji miasto-wieś⁵⁹. Badacz podkreślił nowatorstwo pisarstwa Orzeszkowej, stosującej retrospekcję w narracji personalnej (bowaryzm retrospektywny). Jego zdaniem autorka *Chama* „posunęła się dalej niż Flaubert, zapowiadając te rozwiązania powieściowe, którym pełne prawo obywatelstwa nada dopiero XX-wieczny psychologizm”⁶⁰. Nie potwierdza rozpoznania bowaryzmu Grażyna Borkowska, wykluczając chorobę Franki jako element behavioru pani Bovary⁶¹.

⁵³ P. Chmielowski, *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*. W: Tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*. Oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, t. 1, s. 386.

⁵⁴ S. Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, t. IV, Warszawa 1936, s. 48.

⁵⁵ S. Pigoń, *Uwłaszczenie literackie chłopca*. (W półwiecze „Chama” Elizy Orzeszkowej), „Myśl Narodowa” 1938, nr 22; przedr. W: Idem, *Drzewiej i wczoraj, Wśród zagadnień kultury i literatury*, Kraków 1966; S. Pigoń, *Na drogach i manowcach kultury ludowej*, Warszawa 1974, s. 36.

⁵⁶ S. Pigoń, *Uwłaszczenie literackie chłopca*, dz. cyt. s. 36.

⁵⁷ Zob. M. Żmigrodzka, *Literackie uwłaszczenie chłopca (o „Chamie E. Orzeszkowej)*, „Wieś” 1948, nr 23; *Kwestia chłopstwa E. Orzeszkowej*, „Twórczość” 1949, nr 3.

⁵⁸ J. Krzyżanowski, *O „Chamie” Orzeszkowej*. W: Tegoż, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962, s. 197.

⁵⁹ Por. M. Głowiński, „Cham”, czyli *Pani Bovary nad brzegami Niemna*. W zbiorze: „*Lalka i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*”. Red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992, s.129-143 oraz H. Markiewicz, *Pozytywizm*. Warszawa 1978, s. 131.

⁶⁰ Tamże, s. 140.

⁶¹ G. Borkowska, *Cudzoziemki*, Warszawa 1996, s. 190-191.

Współcześni interpretatorzy zwracali uwagę na hermetyczność wiejskiej społeczności *Chama*, nieświadomej dzielących ją różnic, tym samym rzadko gotowej na przyjęcie Innego (Grażyna Borkowska)⁶², problematykę pogranicza etniczno-kulturowego (Tadeusz Bujnicki⁶³). Jan Detko analizuje powieść w kategoriach realizmu psychologicznego, podając kulturę i naturę jako źródła powieściowego konfliktu; kulturze wsi przeciwstawił demoralizujący wpływ cywilizacji miejskiej. Natomiast wg niego powieściowy konflikt wynika z problemów charakterystycznych dla literatury naturalizmu; dziedziczenia oraz antagonizmu temperamentu i natury ze sferą obyczajową, systemem zakazów i konwencji obowiązujących w stosunkach międzyludzkich⁶⁴.

Różnorodnie zatem interpretowano *Chama*. XIX-wieczni krytycy, nie bez zaskoczenia pisali, że Orzeszkowa podjęła się problemu, który do tej pory budził w czytelnikach, teatromanach wstręt i odrazę⁶⁵. Pokazała, że można przedstawić portret chłopa w artystycznej formie, nie hołdując modzie na naturalizm. Odczytywali utwór jako społeczno-obyczajowy, psychologiczny, wskazywali uniwersalne prawdy w postawie Pawła Kobycyckiego. Badacze również analizowali źródła konfliktu (kultur, postaw, wartości), psychikę głównych bohaterów i przestrzeń literacką, jako miejsce etniczno-kulturowe.

Taka wielość interpretacji wskazuje na bogactwo utworu, jego wielowymiarowość. *Cham* w swej strukturze powieściowej przez funkcjonalne zastosowanie powtórzeń, poetycką opisowość zbliża utwór do poematu⁶⁶. Przestrzeń literacka jest realna etnograficznie, pokazuje archetypiczną pierwotność, a zarazem uniwersalizm ludzkiej egzystencji. Czas jest zarówno historyczny (wskazuje na to obecność urzędników carskich), jak i względny, indywidualny, mierzony subiektywnymi przeżyciami Franki, Pawła, Awdoci, Marcelki.

Sobowtór jako metafora walki wewnętrznej.

W powieści naturę bohaterki wyraża m e t a f o r a s o b o w t ó r a; „tej drugiej” przed którą bohaterka czuje lęk, a stany te mieszają się z atakami migreny

⁶² G. B o r k o w s k a, *Wstęp*. W: E. Orzeszkowa, *Cham*, Kraków 1998, s. 14.

⁶³ T. B u j n i c k i, *Pogranicze etniczne i kulturowe w „powieściach chłopskich Elizy Orzeszkowej (Niziny – Dziurdziowie - Cham)*, Lublin 2001, s. 9 -35.

⁶⁴ J. D e t k o, *Powieści ludowe*. W: Tegoż, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971, s. 277-291.

⁶⁵ Por. F. B r o d o w s k i, *Literatura i sztuka. Oczekiwania i obawy*, „Prawda” 1889, nr 16, s. 189. Por. E. J a n k o w s k i, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 310.

⁶⁶ M. G ł o w i ń s k i, dz. cyt, s. 141-142.

i niekontrolowanymi napadami złości. Nieharmonijna psychika jest powodem konfliktów z otoczeniem, bezdomności oraz braku zakorzenienia.

Orzeszkowa stworzyła postać sobowtórową, zapewne celowo, tworząc uniwersalny portret kobiety ze wszech miar niespełnionej. Marcelka to *alter ego* Franki. Wiejska żebraczka pomaga bohaterce w pracach gospodarskich, będąc powierniczką jej najskrytszych tajemnic, pojawia się jako *fatum* – zapowiedź kolejnego nieszczęścia.

Niegdyś Marcelka pracowała jako pokojówka, ale wraz z pojawieniem się nieślubnych dzieci, jej sytuacja materialna zaczęła się pogarszać i z czasem znalazła się najniżej w hierarchii społecznej. W rozmowach z Franką, Marcelka powracała myślami do pierwszej młodości, rozweselały ją te spotkania. Chomcównie zwierzenia uprzytomniły nieuchronność losu oraz to, że jest nieszczęśliwa wśród niewykształconych chłopów, którzy nie rozumieją jej ambicji i potrzeb duchowych. Marcelka nie pozostawia jej złudzeń, wprost mówi, że z życia wśród chłopów „nic nie wyniosła oprócz samotnej, żebraczej starości” (Ch; 31). Wciąż podsycą tęsknotę Franki za radosnym życiem. To Marcelka przyczynia się do jej ucieczki – „zmartwychwstania” – opowieścią o swej wyprawie do miasta na Wielkanoc. Rozumiała sytuację „pogrzebanej za życia” Franki, a fakt, że „jakieś państwo z miasta pałac na lato najęli” (Ch; 312) będzie dla niej nieodpartą pokusą. Nieufna żebraczka nie była lojalna wobec swej „dobrodziejki” - rozpowiadała we wsi sekrety Franki, a romans bohaterki z młodzieńcem Daniłkiem był najbardziej emocjonującą plotką Marcelki.

Pisarka nakreśliła złożony psychologicznie portret Franki. Bohaterka Elizy Orzeszkowej była córką grodzieńskiego urzędnika pogrążonego w alkoholizmie. Matka kilkuletniej wówczas bohaterki uciekła z kochankiem, a gdy wróciła, musiała pochować męża. Nie umiała zaopiekować się trojgiem swych dzieci, które chowały się u ludzi i wkrótce umarła. Czternastoletnia dziewczynka zatrudniła się we dworze i w pierwszym roku została kochanką dziedzica. Wybuchowy charakter Franki sprawiał, że ciągle zmieniała miejsca pracy i kochanków. W powieści ma ponad trzydzieści lat, drobną posturę i więdnącą urodę. Na wsi poznaje Pawła Kobyckiego, który oświadcza się jej, wybacząc przeszłość. Dla Franki małżeństwo z chamem jest mezaliansem, a życie wśród prostych chłopów udręką. Wiedzioną instynktem, nie kryje przed sąsiadami erotyzmu, wreszcie ucieka z lokajem i wraca do męża z synem, po trzymiesięcznej karze więzienia, za pobicie. Paweł wybacza żonie, ale jest dla niej okrutny, zmusza do gospodarskich robót. Franka z zemsty uwodzi Daniłkę. Bezradny w tej sytuacji Paweł, za namową Awdoci, zaczął wychowywać żonę biciem i pracą ponad siły. Kobyccki, gdy dowiaduje się od szwagra o postępkach Franki zachowuje się wobec niej szczególnie agresywnie. Franka, mimo przemocy nadal

ostentacyjnie prowokuje młodziutkiego brata szwagra Pawła. Stany lękowe Franki mieszają się z atakami bólów głowy i napadami agresji. Bohaterka postanawia otruć swego ciemżyciela. Aresztowana przez uradnika, unika kary dzięki Pawłowi, który oddaje za to cały majątek „ojcowy garnek”, który trzymał pod progiem domu. Franka uświadamia sobie, że jest przerażona tą drugą sobą, jeszcze bardziej nienawidzi miłosierdzia Pawła. Przekazuje opiekę nad Oktawianem mężowi, w pobliskim zagajniku wieszają się, a wiatr, symbolicznie zdziera z niej znienawidzony fartuch.

Walkę wewnętrzną Franki można zinterpretować, odwołując się do teorii podświadomości Zygmunta Freuda i rodzajów tożsamości wg Erika H. Eriksona. Autor *Wstępu do psychoanalizy*⁶⁷ uważał, że ludzką podświadomością rządzą dwa popędy Eros (instynkt erotyczny) i Tanatos (instynkt śmierci). Osobowość bohaterki pozostaje w ciągłym konflikcie; nieuświadomione popędy struktury „id” dążą do przyjemności i natychmiastowej realizacji, co w konsekwencji wywołuje konflikt natury moralnej i prowadzi Frankę do przekraczania norm i nakazów społecznych nakładanych przez „superego”. Małżeństwo z Pawłem Kobycykiem to działanie „ja” psychicznego („ego”), które kierując się realizmem próbuje znaleźć równowagę między impulsami „id”, a wymaganiami „superego”.

Konstrukcję psychologiczną bohaterki powieści Elizy Orzeszkowej, na gruncie współczesnej psychologii, może objaśnić teoria tożsamości neofreudysty - Erika H. Eriksona. Brak granic i dystansu wobec otaczającego świata, naiwność poznawcza, tendencja do nadmiernego ujawniania się, labilny system wartości, duże uzależnienie od wpływu otoczenia, brak hierarchii elementów i wyraźnego centrum - to cechy charakterystyczne dla tożsamości (*ja; ego*) rozproszonej wg Eriksona (*I diffusion/ confusion*)⁶⁸. Dorosłość (7. faza wg teorii rozwoju psychospołecznego Eriksona) określa opozycja płodności i stagnacji. I podobnie jak w powieściowym małżeństwie Kobycykich, z jednej strony pojawia się chęć posiadania potomstwa i postawa odpowiedzialności rodzicielskiej, z drugiej następuje faza kryzysu związana z okresowym wzajemnym wstrętem partnerów do siebie. Dojrzałość wiąże się z akceptacją ludzkości i własnego istnienia jako niepowtarzalnego i koniecznego. Siły życiowe stymulują określone potrzeby jednostki, te z kolei wchodzą w konflikt z naciskami społecznymi, co wywołuje kryzys, który musi być rozwiązany, by pojawiły się nowe jakości

⁶⁷ Korzystam z wydania III pism Freuda w języku polskim z przedmową Lucjana Korzeniowskiego: S. F r e u d, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2000.

⁶⁸ Teoria tożsamości wg Erika H. E r i k s o n a W: A. B r z e z i ń s k a, *Společna psychologia rozwoju*, Warszawa 2004, s. 248.

ego (cnoty podstawowe – *basic virtue*)⁶⁹. Konflikt między integralnością *ego* a rozpaczą prowadzi bohaterkę do świadomości, że nie akceptuje swego dotychczasowego życia, bo nie może rozpocząć go od nowa, osłabione siły życiowe (*human strenght*) nie są w stanie rozwiązać tego kryzysu.

W powieści normy społeczne egzemplifikuje Awdocia. Kuma wiele razy z Pawłem podawała do chrztu wiejskie dzieci. Reprezentuje mądrość ludową, ale w komentarzu narratora czytamy: „Nie wiedziała Awdocia, że są na świecie różne natury ludzkie [...] pomimo wielkiego życiowego doświadczenia” (Ch; 323). „Superego” to również nakazy religijne, którymi świadomie kieruje się Paweł i Koźlukowie, w przeciwieństwie do Marcelki i Franki, które nie wierzą w dogmaty religijne i dawno już straciły ufność w miłosierdzie.

Franka, w myśl teorii Freuda, nie dokonuje świadomych wyborów. Jej wolna wola ograniczona została przez szaleństwo biologicznych popędów, instynktów. Z nieświadomości pochodzą jej sny, lęki przed „tą drugą”.

Osobowość Franki kształtowała się w dzieciństwie pełnym przemocy i złych wzorców. Kompensacją, uspokojeniem, powrotem do pierwotnego stanu błogości staje się więc sfera „id”. Dlatego Paweł nazywa naturę Franki dziecięcą, porównuje zachowanie żony do uzależnienia od alkoholu („pijaczka”). Bohaterka staje przed sytuacją bez wyjścia - „abstynencja” unieszczęśliwiała ją; małżeństwo z chłopem i życie na wsi to „pogrzebanie za życia”, chwilowa euforia zmysłów nie koła lęków, a tylko pogłębiała konflikty.

Z fabuły powieści czytelnik dowiaduje się, że w przeszłości bracia Franki lepiej radzili sobie z biedą niż ich siostra, ale i wcześniej odeszli. Młodszy zatrudnił się jako mularz i zmarł po upadku z rusztowania, a starszy wstąpił do wojska i zaginął. Zdaniem Orzeszkowej, dziewczynce wówczas trudniej było usamodzielnic się, a cielesność stawiała się problemem: „Chłopcy tedy, jak chłopcy – zawsze im lepiej na świecie! ale ona prawdziwe piekło zносиła i z ojcem, i z chłodem, i z głodem, i z tymi głupcami, którzy, kiedy jeszcze dwanaście lat miała, dawali jej ciastka i orzechy za to, aby pozwoliła im siebie całować. Mówili, że jest ładną, i jej się to podobało, ale oni sami wcale się jej podówczas nie podobali; bała się ich bardzo i wyrzekając się nawet orzechów i ciastek chowała się od nich, jak mogła” (Ch, 268).

Gdy Paweł zaczyna stosować przemoc wobec Franki, uruchamia się mechanizm obronny i wg teorii Freuda instynkt śmierci ujawnia się w formie agresji. Ciężka praca nie sublimuje instynktów. Rośnie frustracja Franki z powodu niemożności zaspokojenia potrzeb, co w konsekwencji prowadzi do aktu agresji i nieudanego zabójstwa męża.

⁶⁹ Tamże, s. 253.

Grażyna Borkowska zauważyła, że postaciami niekorzystnie ciężącymi na rodzinie w utworach Orzeszkowej są matki, a erotyka jest tu zwykle źródłem doświadczeń negatywnych, albo stanowi sferę tabu⁷⁰. W *Chamie* ta negatywność realizuje się w kobiecych wzorcach pokoleniowych matki i córki. Bohaterka wypiera złe wspomnienia z dzieciństwa, nieustannie osłania dom rodzinny, mówiąc o swym „dobrym pochodzeniu”. Była dzieckiem maltretowanym, a gdy dorosła, ofiarą przemocy. Franka zdała sobie sprawę z tego, że nie ufa ludziom, wstydzi się siebie, ma poczucie osamotnienia i winy z powodu dawnych swoich potrzeb⁷¹. Zdesperowana wyzna Marcelce:

[...] samej siebie ja boję się ..., tego, co zrobiłam, boję się ... od tego momentu, kiedy przez szczelinę widziałam i słyszałam, jak on za mnie u r i d n i k a poprosił, coś mi takiego zrobiło się, że już żyć nie mogę ... Gryzie mnie tak we środku, spać nie daje ... straszy ... Siebie samej ja boję się i jego boję się... gorzej teraz jego boję się jak wtedy, kiedy bił!... oczów na niego podnieść nie mogę... wstyd taki! (Ch, 403) .

Miłosierdzie Pawła pogłębia jej frustrację. W słowach: „Zabił on mnie tą swoją dobrocią, zamordował tak, że już żyć na świecie nie mogę ...” (Ch; 403) Franka wypowie istotę kryzysu psychobiologicznego – rozpoznaje swą tożsamość (*ego*; „ja”), ale nie jest w stanie zrozumieć ani siebie, ani otoczenia, w którym żyje. Negatywne doświadczenia osłabiają jej wolę życia (*ibidem*)⁷² na tyle, że nie może pokonać kryzysu (co, w opinii Eriksona, zdarza się niezmiernie rzadko).

Powieściowe konflikty wartości, postaw, kultury miasta i wsi zostały ukazane przez pryzmat psychiki bohaterów i wartości ogólnoludzkich o znaczeniu uniwersalnym. *Cham* Elizy Orzeszkowej to utwór, którego sedno tkwi w konflikcie psychologicznym. Wiejskie tło wydarzeń - symbolika, folklor, dialektyka, rytuały wsi - stanowią istotne dopełnienie świata przedstawionego. Rację miał jednak Michał Głowiński, odrzucający interpretację powieści jako wyraz opozycji kulturowych, ponieważ w utworze dominują impresje psychiki bohaterów, a nie odautorski komentarz narratora wszechwiedzącego. W ten sposób pisarka zuniwersalizowała konflikt powieściowy, odnosząc go do sfery ogólnoludzkiej.

Cham (1931) - międzynarodowy sukces, czy klęska powieści?

⁷⁰ G. B o r k o w s k a, *Cudzoziemki*, dz. cyt., s. 162.

⁷¹ Charakterystyczne negatywne objawy kryzysu psychologicznego wg Eriksona podają za: A. B r z e – z i ń s k a, *op. cit.*, s. 252.

⁷² Tamże, s. 253.

Pierwsza przedwojenna adaptacja *Chama* w reżyserii Jana Nowiny-Przybylskiego⁷³ zyskała ogromną popularność i odniosła bezprecedensowy międzynarodowy sukces. Film dźwiękowy sprzedano do trzynastu krajów m.in. Francji, Szwajcarii, Włoch, USA (krajowa premiera odbyła się w warszawskim kinie Apollo 30 XII 1931 r.) i wyświetlano go do roku następnego, nie tylko w Warszawie, ale także w Krakowie.

Adaptacji powieści Elizy Orzeszkowej podjął się polonista prof. Marian Szykowski, dialogi opracował Emil Chaberski, autorem zdjęć był Albert Wywerka, muzykę skomponował Jan Maklakiewicz, dekoracje zaprojektował Stefan Norris.

Jedyna zachowana kopia 2600 m. taśmy filmu archiwizowana jest w FilMOTECE Narodowej, a pochodzi z Archiwum Filmowego pod Paryżem - Bois d'Arcy. Ekranizacja nosi wdzięczny francuskojęzyczny tytuł *L'Ange du Male (Upadły Anioł)*. Tę wersję współreżyserował po stronie francuskiej Charles Mere. W czołówce filmu ukazują się flagi narodowe obu państw i informacja, że film nakręcono na podstawie powieści polskiej pisarki *madame* Elizy Orzeszkowej i w rolach głównych występują, jak napis głosi, wielcy polscy aktorzy: Krystyna Ankiewicz (Franka) i Mieczysław Cybulski (Paweł).

Adaptacji powieści dokonano zgodnie z panującą wówczas modą na przeróbki znanych utworów z klasyki literatury w melodramatyczne filmy o tematyce sensacyjnej, obyczajowej, najchętniej z warszawskiego półświatka, wzorując się na kinie hollywoodzkim⁷⁴.

Czy ta „twórcza zdrada”, by posłużyć się terminem Roberta Escarpita, rzeczywiście znakomicie przysłużyła się dziełu Orzeszkowej?

Akcja powieści nie rozgrywa się w scenerii nadniemeńskiej, ale w Warszawie oraz okolicach Stoczka i Łowicza. Mazowiecki pejzaż, łowicki folklor, wmontowana procesja Bożego Ciała wprowadzają widza w realia. Czas akcji uwspółcześniono. Zmodyfikowana została także fabuła powieści, co niechybnie przyczyniło się do spłylenia portretów psychologicznych bohaterów.

⁷³ Jan Nowina-Przybylski ur. 1902 (1904) na Ukrainie - zm. 23 IV 1938 r. w Warszawie. Po rewolucji znalazł się w Warszawie. W 1920 roku przerwał naukę i brał udział w wojnie polsko - bolszewickiej. Pracował w miejskiej elektrowni na Powiślu. Karierę filmowca rozpoczął w 1923 r. od pracy w laboratorium „Filmservice”, którego po pięciu latach został współwłaścicielem. Następnie założył spółkę atelier – laboratorium „Kaden - Studio” (z Dannym Kadenem). Nowopowstała wytwórnia „Rex-Film” (Józefa Rosena) osiągnęła ogromny sukces finansowy i marketingowy w kraju i zagranicą, debiutując *Chamem* (1931).

⁷⁴ Por. *Ibidem*, s. 231-233.

Filmowa Franka Chomcówna (Krystyna Ankwicz) była popularną piosenkarką kabaretową, teraz prostytuuje się na jednej z warszawskich ulic. Pewnej nocy broni inną prostytutkę przed sutenerem. Kobiety nie są w stanie uciec, mężczyzna dogania je i Franka zostaje ugodzona nożem przez stręczyciela. W szpitalu opiekujący się nią lekarz, z życzliwością, proponuje „zmianę klimatu”, oferując pracę pokojówki w podwarszawskim Stoczku. Dziewczyna chce opuścić Warszawę i myśli o wyjeździe. Dalej akcja toczy się na wsi i zasadniczo nie odbiega od powieści. W finale Franka topi się, popełniając samobójstwo w miejscu pierwszego spotkania z Pawłem.

Autorzy *Historii filmu polskiego* pisali: „W świadomości krytyków pozostał *Cham* wartościową i unikalną próbą folklorystyczną, a jednocześnie potwierdzeniem talentu Jana Nowiny-Przybylskiego, który wyczuwał żywioł kina silniej niż jego rówieśnicy i nawet w ówczesnych ramach komercjalizmu szukał miejsca na udokumentowanie pewnych szerszych ambicji”⁷⁵. Dalej wyliczają błędy reżyserskie w opinii krytyki: złą kompozycję, niespójność dramaturgiczną, sprzeczną z realiami operetkową stylizację prząśniczek oraz niedociągnięcia w scenariuszu, który klasyfikowano złośliwie jako najśłabszą pracę w dorobku naukowym profesora. Krytycy stwierdzili, że Mieczysław Cybulski, urodziwy młody amant, grając rolę Pawła Kobycyckiego nie oddał całej skomplikowanej natury dojrzałego mężczyzny, jakim był bohater *Orzeszkowej*. Zbanalizowano psychologiczny portret Franki, postaci stały się niewolnikami czarno – białych schematów⁷⁶. Twórcy adaptacji przekornie ripostowali, że „nie skrzywdzili literatury, ale źle potraktowali sztukę filmową”⁷⁷.

W opinii późniejszej krytyki ekranizację zaliczono w poczet pierwszych filmów polskich z krótkimi fragmentami bardzo prostych dialogów synchronicznych. Jan Słodowski w swojej recenzji napisał, że wyróżnia się ona spośród podobnych produkcji „znakomitymi zdjęciami plenerowymi i starannie dobraną muzyką”⁷⁸.

Czy filmowa Franka rzeczywiście pozbawiona została psychologicznej głębi? Nie pokazano ani istoty walki wewnętrznej *psyche* bohaterki, ani tragizmu miejskiej dziewczyny, której przyszło żyć w siermiężnych warunkach. Czy adaptatorzy tylko podkreślali piękno etnograficzne wsi, sugerując tym moralną prawość mieszkańców?

⁷⁵ B. Armatus, L. Armatus, W. Stradomski, *op. cit.*, s. 233.

⁷⁶ Tamże, s. 234.

⁷⁷ Tamże, s. 233.

⁷⁸ Por. *Leksykon polskich filmów fabularnych*, Red. J. Słodowski, wyd. III, uzupełnione i poprawione, Warszawa 2001, s. 81.

Bogactwo estetyczne, wręcz arkadyjność tego miejsca zaprzecza intencji autorskiej *Chama*, ponieważ Orzeszkowa opisała wieś realistycznie, a bohaterów behawioralnie. Zapewne dlatego w filmie zupełnie zrezygnowano z wątków opisujących krewnych Pawła Kobyckiego, wiejskie kumoszki (Awdocię), czy nędzarkę Marcelkę. Zamiast synka Oktawiana przy łóżku otrutego Pawła pojawia się córka, w malowniczym łowickim stroju. Twórcom filmu umknął również subtelnie nakreślony przez Orzeszkową konflikt natury i kultury. W powieści reprezentują go psychologiczno - sobowótrowe pary: Franka – Marcelka (natura) i Paweł – Awdocia (normy moralne wyznaczane przez nakazy religijne).

Pokazanie w filmie łowiczank w strojach ludowych, 600-letniej tradycji procesji Bożego Ciała, odświętnie ubranych chłopów podczas żniw, prząsniczek przy krosnach w niedzielnych sukniach, śpiewających pieśni niczym zespół ludowy - podkreśla piękno etnograficzne wsi i sugeruje moralną prawość jej mieszkańców. Została wydobyta filmowa plastyczność obrazu, malowniczość folkloru i jego cechy uniwersalne. Śpiewane pieśni ludowe są muzyczną „uwerturą” - a l u z j ą filmową - w budowaniu psychiki i losów postaci. Np. śpiewana przy krosnach „Prząsniczka” zapowiada wątek niewierności. Tkactwo było zajęciem bardzo nużącym, żmudnym. Dlatego nie tylko Franka się nudzi, powieściowy rybak - Paweł Kobyccki - wolał pływać po rzece, delektować się pięknem natury, niż tkać w niskiej, ciemnej chacie. W powieści pisarka wyeksponowała takie jego cechy jak: wrażliwość, skłonność do marzycielstwa, małomówność, życie z dala od ludzi i wiejskich rozrywek, co sprawiało, że „we wsi uważano go za odmiennego od innych” (Ch, 256)⁷⁹. Filmowy Paweł pięknie śpiewa, pływa po rzece, widz nie ma wątpliwości, że jest częścią natury i reprezentuje malowniczy łowicki pejzaż kulturowy.

Przyroda-rzeka to przestrzeń splatania się dwóch sprzecznych biegunów ludzkiej *psyche* - Erosa i Tanatosa. Nad brzegiem rzeki bohaterowie poznali się i w tym samym miejscu umiera ich wielka miłość. Samobójstwo Franki pokazane w powieści naturalistycznie zostało przedstawione poprzez **filmową metaforę** (co podkreśla aspekt dążenia twórców do „filmowości” ekranizacji). Tonący fartuszek - m e t o n i m i a upadku moralnego kobiety - symbolizuje tragizm bohaterki. Ujęcie nawiązuje do tytułu filmu - *Upadły Anioł* - sugerując widzowi taką właśnie interpretację.

Potwierdza tę tezę nota z programu do filmu: „Franka jest dziewczyną z gruntu dobrą, ale patologicznie chorą i nieobliczalną w swych postępowaniach. Przeszedłszy wszystkie

⁷⁹ Eliza O r z e s z k o w a, *Niziny. Dziurdziowie. Cham*, Warszawa 1991, s. 256. Wszystkie cytaty z tego wydania.

szczeble drabiny upadku wielkiej kurtyzany znajduje się na ulicy i prowadzi nędzny żywot prostytutki”⁸⁰.

Realizatorzy filmu zatem zachowanie Franki tłumaczą „złym instynktem”, nad którym bohaterka nie jest w stanie zapanować. Stwierdzenie, że bohaterka była „wielką kurtyzaną” jest na wyrost; nieuzasadnione (można je jedynie traktować jako chwyt marketingowy), bo nie wynika taki fakt biograficzny z fabuły filmu. Za trafne należy uznać dookreślenie konfliktu *psyche* bohaterki.

W omawianej scenie finałowej, Paweł z przyciśniętą do serca ręką patrzy w toń rzeki, rozbrzmiewa muzyczny lejtmotyw: „*Adieu*”: *La Grande mon coeur* (żegnaj: moje wielkie serce; moja wielka miłości). Muzyczny temat w całym filmie świetnie charakteryzuje postać Franki – artystki, akcentuje jej tragizm i ironię życia. Śmierć bohaterki staje się aktem wolności negatywnej, znakiem niemocy samorealizacji, wyrazem tragizmu osobowości artystki w konfrontacji z normami społecznymi.

Twórcy filmu zmienili nie tylko fabułę, miejsce i czas akcji *Chama* Elizy Orzeszkowej, ale wprowadzili nowy, szerszy kontekst postawy życiowej bohaterki. Nadali tej postaci inny wymiar. Franka nie jest tylko pokojówką, ale artystką i posługując się określeniem Nietzschego⁸¹ reprezentuje kulturę dionizyjską.

Należy postawić w tym miejscu dwa pytania: jaką funkcję pełni k o n t r a s t kultury miasta i wsi oraz dlaczego uzdolniona bohaterka – artystka odrzuca bogactwo estetyki folkloru łowickiego?

Franka uosabia pęd życiowy niszczący granice tego, co harmonijne i ustanowione prawem; chaos, pełnię radości życia nocnych kabaretów, unicestwienie indywidualności w ekstazie i żywiołach, konflikt wewnętrzny, czyli te cechy, które Nietzsche wiązał z kulturą dionizyjską. Opozycją tych wartości jest filmowy obraz wsi - arkadyjski, łowicki folklor, harmonia, dążenie do doskonałości zawarte we wzorcach kulturowych. Jest to obraz wyidealizowany. Bohaterka odrzuca tę iluzję ładu, bo kultura wsi stanowi opozycję sztuki kabaretu. W jej hierarchii wartości cenniejszym pierwiastkiem estetycznym jest sztuka prawdziwa, bachicznej zabawy. Twórcy filmu, akcentują tę wartość, znosząc także aspekt choroby powieściowej Franki. Kontrast spokoju arkadii i tragizmu sytuacji, w jakiej znalazła

⁸⁰ S. J a n i c k i, *Polskie filmy fabularne 1902 – 1988*, Warszawa 1990, s. 74.

⁸¹ Opozycje postaw: apolińska - dionizyjska przyjmują za: F. N i e t z s c h e, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przekład i przedmowa Bogdan Baran, Kraków 1994.

się wrażliwa estetycznie osobowość Franki buduje dramaturgię, a także stawia pod znakiem zapytania idylliczność tego świata.

Słowo „cham” z ust bohaterki pada tylko raz, gdy Paweł, ośmieszony przez parobków z powodu niewierności żony, bije ją i jej kochanka na oczach mieszkańców wsi. Przemoc ze strony męża kończy wyobrażenie arkadii, w świadomości kobiety dokonuje się akt deziluzji miłości. Scena jest udramatyzowana. Ironię życia interpretuje *l e j t m o t y w* - kabaretowa piosenka Franki z czasów, gdy bohaterka spełniała się jako artystka.

Adaptacja jako ekranizacja

Upadły Anioł z 1931 roku wg typologii Marka Hendrykowskiego byłby przykładem adaptacji jako ekranizacji⁸², podobnie jak np. *Anna Karenina* z roku 1914 r. - melodramat zrobiony na wzór hollywoodzkich produkcji. Hendrykowski uzasadnił, że taki sposób filmowania literatury charakteryzował erę kina Davida Warka Griffitha oraz innych wybitnych reżyserów tego okresu. Najważniejszym celem adaptowania było stworzenie atrakcyjnego widowiska, osiągnięcie spektakularnego sukcesu u możliwie najliczniejszej widowni. Związki literatury i filmu opierały się na nowej *a u t o n o m i* i opowieści filmowej wobec tekstu, a efektem wzajemnego wpływu obu sztuk był wielogatunkowy splot konwencji nadawczo-odbiorczych: od supergigantów historycznych i dramatów salonowych aż po melodramat i horror⁸³.

Scenariusz Mariana Szyjkowskiego napisany na podstawie powieści Elizy Orzeszkowej oraz jego filmowa realizacja (obraz, zdjęcia, montaż, muzyka, kostiumy i charakteryzacja) *r e i n t e r p r e t u j ą Chama* Elizy Orzeszkowej. Film kompozycyjnie, zgodnie z tendencjami w rozwoju kina dźwiękowego, wzoruje się na dramacie muzycznym, ponieważ „ta forma zapewniała maksymalną eksploatację nowych środków, które kino otrzymało do dyspozycji tj. słowa i muzyki”⁸⁴. Ta ostatnia wywołuje wzruszenia u widza bezpośrednio i pomaga mu odkryć „treści znaczeniowe filmu”⁸⁵.

Adaptatorzy na nowo stawiają pytania o tragizm człowieka w świecie, życie zdeterminowane ponadludzkimi żywiołami, wreszcie o miejsce, jakie w ludzkiej hierarchii wartości zajmują wartości estetyczne. Adaptacja powieści pokazuje, że Franka jest bohaterką

⁸² M. H e n d r y k o w s k i, *Film i literatura – horyzont metodologiczny*, dz. cyt., s. 675-678.

⁸³ Tamże, s. 675-677.

⁸⁴ A. H e l m a n, *Twórcza zdrada...*, op. cit., s. 11.

⁸⁵ J. P ł a ż e w s k i, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 335.

tragiczną, podobnie jak Paweł Kobyccki reprezentujący postawę apollinijską - nietzscheański symbol „Boga na krzyżu”; ofiary z życia dla wartości etycznych. Filmowym znakiem tej postawy jest kadr - różaniec pokazany w filmowym dużym zbliżeniu, po to, by ten detal nie umknął uwadze widza przy pobieżnej obserwacji.

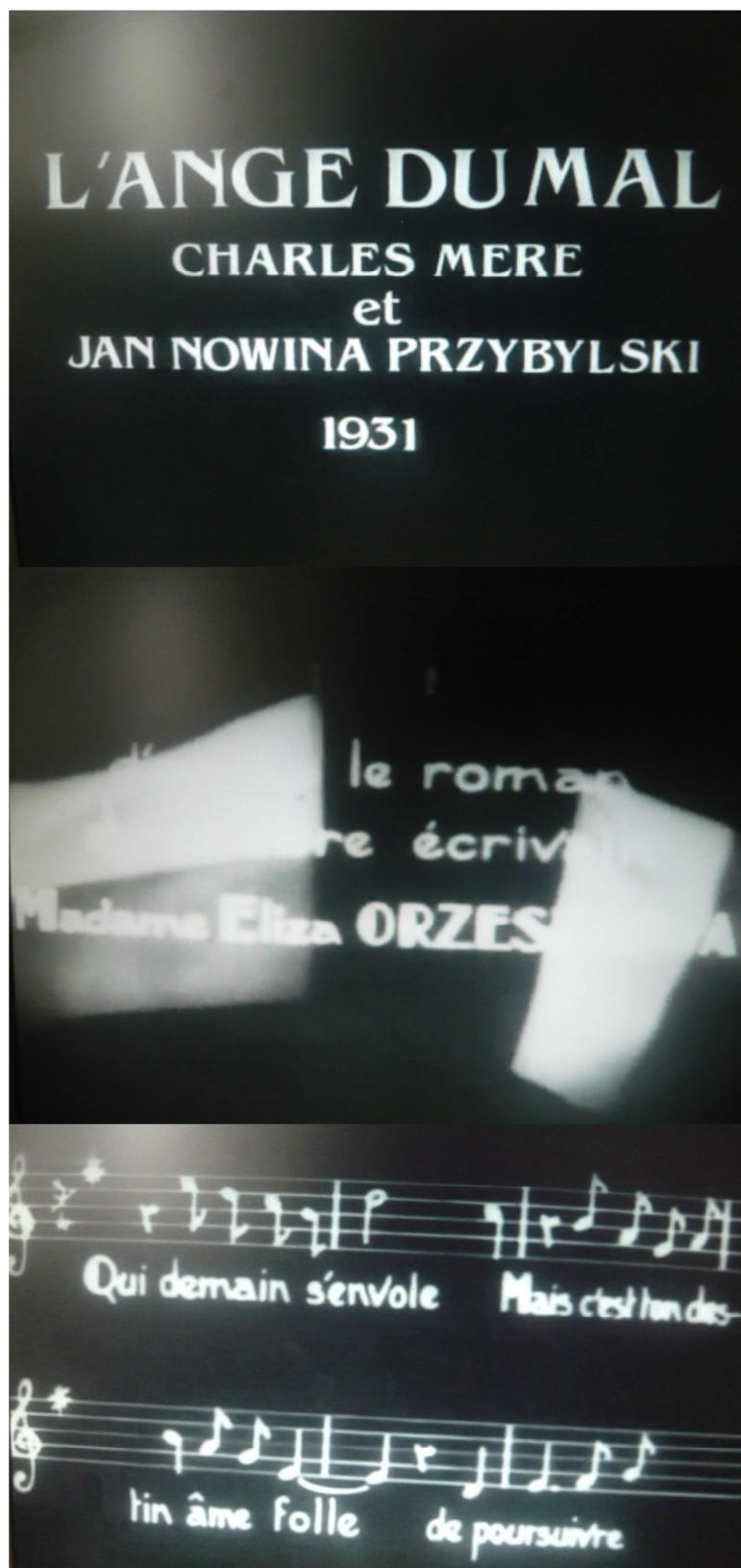
Twórcy filmu zatem trafnie określili istotę swej filmowej interpretacji powieści Elizy Orzeszkowej, mówiąc że „nie skrzywdzili literatury, ale źle potraktowali sztukę filmową”⁸⁶. *Cham* w reżyserii Jana Nowiny-Przybylskiego z 1931 roku na pewno w hollywoodzkim stylu spopularyzował na świecie powieść polskiej autorki. Wybór preferowanego wówczas sposobu interpretacji literatury, adaptowania jej w kierunku *m e l o d r a m a t u i s e n s a c j i* nie spłycił najcenniejszych walorów powieści, ale wpisał utwór w nowy kontekst interpretacyjny, pytając o tragizm artysty i miejsce sztuki.

Powstało dzieło, używając klasyfikacji Geoffrey`a Wagnera, *a n a l o g i c z n e* lub wg Michaela Kleina i Gilliana Parkera dzieło *o d r ę b n e*⁸⁷, adaptacja-ekranizacja, w której *Cham* Elizy Orzeszkowej „żyje nadal swym własnym życiem w kinie”⁸⁸.

⁸⁶ B. A r m a t y s, L. A r m a t y s, W. S t r a d o m s k i, *Historia ...*, *op. cit.*, s. 233.

⁸⁷ Dzieło odrębne, czyli „dalekie odejście od tekstu literackiego celem stworzenia zupełnie innego dzieła sztuki”. Zob. A. H e l m a n, *Twórcza zdrada...*, s. 8 - 9.

⁸⁸ Dudley A n d r e w wyróżnił trzy sposoby podchodzenia do materiału literackiego: zapożyczenie, transformację, krzyżowanie. Ostatni typ pozwala zmieniać oryginał najdalej, jak to możliwe. Por. A. H e l m a n, *op. cit.*, s. 9.



Il. 1., Ch: Czołówka filmu *Upadły Anioł* (1931 r.) z piosenką - *Wielka miłość*.



Il. 2., Ch: Kadr z filmu *Upadły Anioł*. Franka broni się przed sutenerem.



Il. 3., Ch: Kadr z filmu *Upadły Anioł*. Ranna Franka, w szpitalu, otrzymuje od lekarza propozycję pracy jako pokojówka w jego wiejskiej posiadłości.



Il. 4., Ch: Kadr z filmu *Upały Anioł*. Wielka miłość - Franka Chomcówna (Krystyna Ankwicz) i Paweł Kobycki (Mieczysław Cybulski).



Il. 5., Ch: Kadr z filmu *Upały Anioł* (11931 r.); kopia filmu zachowała się w Archiwum Filmowym Bois d'Arcy pod Paryżem.



Il. 6., Ch: Kadr z filmu *Upadły Anioł*; reż. Jan Nowina-Przybylski i Charles Mere. Przykład wykorzystania dokumentu – procesja Bożego Ciała.



Il. 7., Ch: Prząśniczki, folklor łowicki.



Il. 8., Ch: Franka uczy Pawła czytać (kadr z filmu - *Upadły Anioł*)



Il. 9., Ch: Ucieczka Franki z szoferem do miasta. Franka- artystka.



Il. 10., Ch: Powrót Franki i radość Pawła (Kadr z filmu *Upadły Anioł*).



Il. 11., Ch: Niewierność Franki (kadr z filmu).



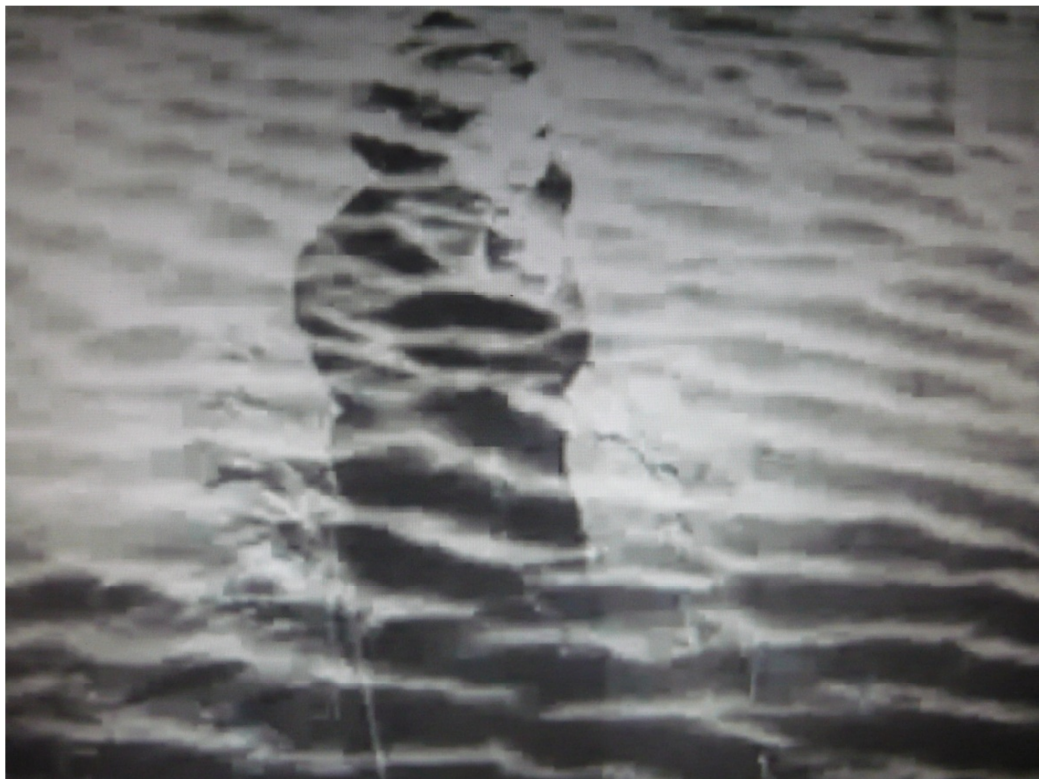
Il. 12., Ch: pożegnanie Franki, która prosi Pawła o opiekę nad jej córką (kadr z filmu).



Il. 13., Ch: Samobójstwo Franki (Kadr z filmu).



Il. 14., Ch: Klamra kompozycyjna fabuły filmowej – fartuszek Franki jako symbol początku i końca wielkiej miłości.



Il. 15., Ch: Kadr końcowy filmu. Franka trzyma fartuszek, który wrzuciła by poznać Pawła. Metafora filmowa (*Upadły Anioł*, 1931 r.).

4. W stronę literatury - *Cham* (1979) Laco Adamika.

Cham, czyli w stronę tragedii klasycznej

Adaptację bliską literackiemu pierwowzorowi wyreżyserował Laco Adamik⁸⁹ w 1979 r. w Zespole Filmowym „X” dla TVP⁹⁰. Jak film transponuje materiał powieściowy *Chama* Elizy Orzeszkowej na sztukę filmową? Czy wierność powieściowemu zamysłowi Elizy Orzeszkowej pozwoliła twórcom adaptacji *Chama* pokazać bogactwo psychologiczne bohaterów, a może realizatorzy zaakcentowali wartości moralne lub zdeterminowanie człowieka przyrodą i siłami natury? Jak zatem twórcy filmu zinterpretowali *Chama*; co pominęli, a na jakie wartości zwrócili szczególną uwagę, jaki globalny sens utworu Elizy Orzeszkowej podpowiada Adamik widzowi?

Tragizm bohaterki pokazał Adamik, podejmując za Orzeszkową problem psychologiczny. Już podczas pierwszej rozmowy z przyszłym mężem Franka pytała się Pawła, czy jego przedwcześnie zmarła żona była ładna. Rybak zaprzeczył, więc od razu bohaterka stwierdziła, że musiał ją bić, skoro była brzydka. Atrakcyjność cielesna jest dla niej synonimem szczęścia, a zarazem powodem fiksacji; konfliktu między różnymi funkcjami *psyche* wywołany przykrymi doświadczeniami z przeszłości.

Malarską, niemal alegoryczną egzemplifikacją konfliktu tragicznego jest kadr z filmu, pokazujący moment, gdy Franka decyduje się na samobójstwo. Kobieta właśnie posłusznie wydoiła krowy. Delikatną dłonią dźwiga ciężkie wiadro. Ciało Franki ugina się pod

⁸⁹ Laco (Ladislav) A d a m i k ur. 22 II 1942 r., Mała Hradna; polski reżyser teatralny; filmowy; operowy, scenarzysta, autor spektakli Teatru TV, z pochodzenia Słowak. Studiował architekturę w Pradze. W 1973 r. ukończył studia reżyserskie na Akademii Filmowej (FAMU) w Pradze. Od 1972 roku mieszka i pracuje w Polsce. Mąż wybitnej reżyserki teatralnej i filmowej - Agnieszki Holland i ojciec Katarzyny Adamik, storyboardzistki i reżyserki. Debiutował w 1973 *Białą zarazą* Karela Čapka w Teatrze Telewizji. Był dyrektorem programowym Programu TVP 1. Mieszkał w Łodzi, Warszawie, obecnie w Krakowie, gdzie od 2008 r. sprawuje funkcję dyrektora i reżysera w Operze Krakowskiej. 13 XII 2008 r. z okazji otwarcia gmachu opery reżyserował premierę *Diabłów z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego. Prekursor najnowszych technik realizatorskich na małym ekranie; wprowadzał: dźwiękowe efekty synchroniczne (*Poczet* Rabindranatha Tagore, 1975 r.); zdjęcia trikowe (*Burza* Wiliama Szekspira, 1991r.); elementy grafiki komputerowej w scenografii (*Don Carlos*, Fredricha Schillera, 1995 r.). W pracy łączy reżyserię i realizację wizji, dopracowuje formalnie widowiska telewizyjne, umiejętnie łącząc plan ogólny i zbliżenia. Zob. Film polski, Teatr TV; Laco Adamik: www.film.polski.pl.

⁹⁰ Filmografia. W: *Leksykon polskich filmów...*, dz. cyt., s. 81.

brzemieniem, ale jej twarz jest spokojna, zagłębiona we własne myśli, jej wzrok sprawia wrażenie jakby była nieobecna. Wszystkie elementy przedstawienia w tym obrazie stanowią kontrast; delikatne rysy twarzy miejskiej kobiety i siermiężne ubranie, drobna dłoń i ciężkie gospodarskie wiadro. Światłocień wzmaga wrażenie realizmu, bo jasne światło padające z lewej strony stanowi przeciwieństwo pustego mrocznego wnętrza obory. Niska perspektywa stwarza psychologiczne wrażenie przytłoczenia kobiety ciężką pracą. Frankę Chomcównę Petrycki ujął w planie średnim „amerykańskim”. W ten sposób widz koncentruje się tylko na jej tragizmie, jego uwagi nie rozprasza nic innego. Chłopskie łąchmany, ponure wnętrza oddają moment szczególnego napięcia psychologicznego, który wpływa na nastrój⁹¹. Operator taką formą nawiązał do tradycji malarstwa niderlandzkiego Johanesa Vermeera, czyli pokazywania prostych ludzi w zwyczajnych wnętrzach, jak by to była „martwa natura z człowiekiem”.

Reżyser obsadził role w swoim filmie aktorami przede wszystkim z Krakowa. W ciekawej kreacji Pawła Kobycyckiego wystąpił debiutujący w zawodzie aktora – popularny piosenkarz - Piotr Szczepanik. Rolę Franki Chomcówny zagrała krakowska aktorka, Monika Niemczyk, która miała wówczas w swym dorobku zawodowym kilka drobnych ról np. Irenkę w *Wodzireju* (1977) czy prostytutkę Ewę w *07 zgłoś się* (1978). Znakomitą kreację *alter ego* Franki - Marcelkę - stworzyła **Helena Kowalczyk**, która realistycznie i z psychologiczną głębią odtworzyła postać Marcelki. Aktorka za tę kreację otrzymała **nagrodę jury za rolę drugoplanową** na Festiwalu Polskiej Twórczości Telewizyjnej (Olsztyn, 1980 r.).

Hanna Samsonowska w recenzji filmowej *Chama*⁹² pt. *Chłopa portret tragiczny* postawiła tezę, że: „Ze sfery społecznej Adamik przeniósł ciężar konfliktu do sfery psychologicznej, do dramatu między mężczyzną i kobietą, który może zdarzyć się wszędzie i zawsze. Idąc tym tropem reżyser zbliżył się w konstrukcji filmu do tragedii klasycznej. Zredukował do minimum wątki uboczne powieści: rodzina Pawła i inni mieszkańcy wioski pojawiają się w kluczowych momentach filmu jakby w roli „chóru”, który komentuje wydarzenia, przestrzega bohatera, lamentuje nad jego losem”⁹³.

O ile z powyższą asocjacją genologiczną można się zgodzić, to rola rodziny Pawła i innych mieszkańców wsi w kompozycji filmu wydaje się istotna, a nawet rozbudowana. Właśnie szczególnie nacisk adaptatorzy położyli na pokazanie realiów, tak w warstwie obrazowej, jak

⁹¹ Zob. J. P ł a ż y ń s k i, *Język filmu*, dz. cyt., s. 404.

⁹² Por. H. S a m s o n o w s k a, *Chłopa portret tragiczny*, „Kino” 1980, nr 5, s. 14–16.

⁹³ H. S a m s o n o w s k a, *op. cit.*, s. 15.

i słownej. Każda, nawet epizodyczna rola to mikroportret wiejskiego bohatera. Realizatorzy znakomicie pokazali predylekcję Elizy Orzeszkowej do „flamandyzmu” w opisach zwykłych ludzi przy pracy, w codziennym otoczeniu. Szczegółowość powieściowego opisu, psychologiczną charakterystykę bohatera przez przedmiot widać w zbliżeniach twarzy aktorów, detalu, insertach (np. polny krzyż, na który Franka przysięgała wierność małżeńską).

Na dramaturgiczną kompozycję *Chama* wskazywał Henryk Markiewicz. W opinii badacza gradacje sytuacyjne i paralelizmy wewnątrznie rytmizują utwór, fabuła utrzymuje w napięciu i zaskakuje czytelnika, natomiast oszczędnie wykorzystany w powieści materiał opisowo-etnograficzny posiada dużą dynamikę zdarzeniową, kompozycyjnie przypominającą d r a m a t typu a r y s t o t e l e s o w s k i e g o⁹⁴. Na takie rozpoznanie *Chama* - jako tragedii antycznej - wskazywała także Krystyna Jakowska⁹⁵. Ciekawie badaczka zanalizowała cechy tragedii klasycznej na podstawie *Nizin*, interpretując w kontekście *Poetyki* Arystotelesa kompozycję utworu i postać Krystyny jako Niobe⁹⁶.

Gdyby czytać powieści wiejskie (*Dziurdziowie*, *Cham* i *Niziny*) według klucza zaproponowanego przez Markiewicza i Jakowską, można wysnuć wniosek, że nadrzędnym tematem utworów jest tragizm wiejskich bohaterek (Pietrusi, Franki, Krystyny), a pod względem kompozycji cykl zbliża się do trylogii tragicznej, w której autor wystawiał na scenie jeden wielki dramat w trzech odsłonach. Zamysł taki może potwierdzać także fakt, że pisarka była teoretykiem powieści, by przywołać określenie jakiego użyła K. Jakowska, analizując na podstawie publicystyki świadomość pisarską Orzeszkowej⁹⁷.

W akcji filmu *Adamika* można wyróżnić charakterystyczne dla tragedii klasycznej: *prologos* (kilka sekwencji filmowych wprowadzających w problematykę), *parodos* (chór, rodzina Koźluków, Awdocia, chłopci), rozwinięciem i znakomitym finałem (*komos* – lament bohatera i *exodos*). Taką analogię scenopisu do tragedii klasycznej da się odnaleźć w toku analizy.

Ekspozycja w tragedii klasycznej ma wprowadzić w temat, przedstawiać bohaterów i problematykę. Rozpoczyna się prologiem (w scenopisie uwerturą) – panicz na koniu konotuje upodobania i przeszłość bohaterki. Trzy pierwsze sekwencje wprowadzają w historię miłości: 1. - Kobycy płynie łodzią: ujęcie od planu ogólnego do pełnego, słychać

⁹⁴ H. M a r k i e w i c z, *Powieść dojrzałego realizmu*. W: Tegoż, *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 131.

⁹⁵ K. J a k o w s k a, *Podręczny słownik pisarzy polskich*, Warszawa 2006, s. 411.

⁹⁶ K. J a k o w s k a, *Nad kompozycją dojrzałej prozy Elizy Orzeszkowej*, W zbiorze: *Творчество Элизы Ожешко в эстетическом пространстве современности*. Red. S. Musienko i inni, Grodno 2011, s. 128-131.

⁹⁷ K. J a k o w s k a, *Podręczny słownik...*, dz. cyt., s. 412.

charakterystyczne szmery: dźwięki wiosł, ogłuszanych ryb. Sekwencja wskazuje miejsce akcji, które charakteryzuje bohatera przez plener. 2. - półnaga bohaterka pierze nad brzegiem rzeki – wprowadzenie tematu „miłości jedynej” Pawła. 3. - rozmarzony Paweł odpływa, wiosłując w charakterystycznym, fallicznym geście.

Zakochani planują się pobrać. Szczęśliwy Paweł nie słucha ostrzeżeń rodziny, uważa że Franka „przywyknie” do wsi (*hybris*). Kobieta zamieszkuje zgodnie z obyczajem moralnym wsi najpierw u Koźluków, rodziny Pawła (siostry Ulany i szwagra Filipa, i jego brata Daniłka), potem w domu męża. Pojawia się w tym miejscu tzw. „zapowiedź” katastrofy. Wypowiada ją kuma – Awdocia, która przestrzega Pawła przed nieszczęściem wynikającym z obcości „miastowej” Franki.

Rozwinięcie w tragedii typu arystotelesowskiego to konfrontacja, czyli walka sił przeciwnych - w filmie momentem tym jest pobyt Franki na wsi, gdy nie może odnaleźć się w nowym środowisku. Za namową Marcelki, która stanowi k o n t r a p u n k t filmowy postaci Franki, ucieka z lokajem do miasta. Bohater uważa, że to on ponosi winę za odejście Franki (*hamatria*). Koźlukowie i Awdocia zatrwożeni desperacją Pawła, wspierają go.

Rozwiązanie konfliktu tragicznego to powrót żony z nieślubnym synem. Franka wiedzona instynktem uwodzi młodziutkiego Daniłkę (zblądzenie tragiczne). W powieści, uwiedzenie Daniłki to zaplanowana zemsta bohaterki za przemoc stosowaną wobec niej przez męża.

Gdy posłaniec - Filip przybywa z wiadomością o samobójstwie Franki, Paweł wydobywa z siebie długi, przeciągły krzyk i pada. Potem jest ciągnięty do domu przez Awdocię i Ulanę. Następuje zejście chóru (Eksodos). Chłopi odchodzą po tragedii, jakiej byli świadkami. Ujęcie w dużym zbliżeniu z tzw. „żabiej perspektywy”: widać tylko nogi rozchodzącego się tłumu, przez które, w oddali radośnie bawi się piaskiem Oktawian.

Paweł Kobycycki, czyli bohater tragiczny

Kobycycki został wykreowany na miarę bohatera tragedii klasycznej. Widz może się utożsamić z wartościami, które on symbolizuje. Rolę chóru faktycznie spełniają chłopi, ale nie rolę epizodyczną, lecz równorzędną wobec biegu akcji. Np. epizodyczna scena odrzucenia zalotów Franki przez przystojnego Mikułę czy nie występująca w powieści scena nocowania zaniepokojonej kумы (Awdoci) w domu Pawła po ucieczce jego żony, wskazują na zdrowy rozsądek chłopów oraz ich solidarność. Zatem każdy z chłopskich bohaterów mówi swoim głosem, a wspólnie tworzą wielość wiejskiej społeczności.

Realizatorzy filmu spolonizowali powieściowych chłopów, świadczy o tym rezygnacja z licznych w powieści białorutenizmów w języku bohaterów. Czas akcji (II pol. XIX wieku) możemy określić po kostiumach bohaterów i mundurze uradnika. W scenariuszu Józefa Hena widać wierność powieściowym dialogom, cytaty dopełniają portrety psychologiczne bohaterów. Konfrontując pierwowzór literacki z jego filmową realizacją ma się nieodparte wrażenie, że realizatorzy filmu bronią bohaterów, czynią ich niezmiernie autentycznymi w ich ludzkich słabościach.

Czy powieściowe cytaty brzmią w filmie wiarygodnie i przekonująco? Czy aktorzy udźwignęli ciężar problematyki psychologicznej?

Szczepanik swą roślą sylwetką, spokojem, godnością, wzruszającymi scenami dobroci wobec dziecka stworzył archetyp chłopca, bohatera o cechach nadludzkich. Wydaje się jednak, że rola Kobycy była celowym zabiegiem twórców filmu, którzy posłużyli się s y m b o - l e m, aby zinterpretować globalny sens utworu zawarty w epilogu powieści Elizy Orzeszkowej.

Pisarka odrodziła swego chłopskiego bohatera przez miłość do dziecka. Z *Zakończenia* powieści wiadomo, że bohater „Nie umarł. [...] Silny, zdrowy chłopski organizm Pawła Koryckiego nie rozłożył się i nawet nie osłabł w tym kilkuletnim epizodzie życia, który ognistą błyskawicą czy burzliwą nawałnicą przerznął jego niską, cichą drogę”(Ch,406).

W ekranowej wersji *Chama* szczególnie zyskuje jego postać. Wartości moralne wyznawane przez bohatera, symbolicznie zostały ukazane w filmie za pomocą figury Chrystusa. Twórcy filmu wyeksponowali wpływ w powieści filozofii Jana Jakuba Rousseau i *Żywota Chrystusa* Ernesta Renana. Grażyna Borkowska za Krzysztofem Kłosińskim podkreśliła powieściowe analogie: rybak Chrystus - Kobycy, rzeka Genezaret – Niemen. Russoizm uwidacznia się w postawie bohatera, który wbrew własnej wygodzie, instynktownie wybiera dobro dzięki istnieniu Boga i potwierdza to istnienie⁹⁸. Aby pokazać postawę religijną Pawła reżyser zmienił nieco fabułę powieści. W oryginale Kobycy po ucieczce Franki do miasta, czyni pokutę, bije się w piersi, prosi Boga o odpuszczenie win, nie może sobie darować tego, że nie dopełnił obowiązku opieki nad Franką. W wersji filmowej scena jest pełna dramaturgii. Kobycy, który próbował popełnić samobójstwo, nie tylko pokutuje, ale na wzór średniowieczny, ascetycznie biczuje się podczas modlitwy. Paweł intuicyjnie nie obwinia żony, lecz siebie o to, że nie pilnował jej i doprowadził ją do zguby. Ujęcie

⁹⁸ G. B o r k o w s k a, „*Cham*” *Orzeszkowej: dwa porządki rzeczywistości*, dz. cyt., s. 54-55.

koresponduje z interpretacją naturalistyczną powieści, która zakłada, że zachowania behawioralne człowieka wymykają się ocenie wg kryteriów moralnych. Paweł Kobycki instynktownie czuje, że Franka toczy nierówną walkę ze swą naturą. Porównuje jej niekontrolowane zachowania z reakcjami dziecka, a gdy żona zupełnie traci możliwość kierowania swoim życiem, bohater nazywa ją „pijaczką”, ciągle próbuje usprawiedliwić jej postępowanie i „gdyby go na krzyżu rozpinano, gdyby sami święci pańscy zstąpili z nieba i do mówienia go kłaniali, nic złego nie powiedziałyby o France” (Ch; 223).

Sceny „ojcowskie” cechuje szczególne napięcie emocjonalne, osiągnięte poprzez milczenie, muzykę Andrzeja Zarzyckiego i świetne zbliżenia (wielki plan) **Pawła Petryckiego**, który za zdjęcia do filmu otrzymał **nagrodę dla młodego twórcy Wydziału Radia i Telewizji UŚ** w roku 1980 na Festiwalu Polskiej Twórczości Telewizyjnej w Olsztynie.

Film kończy niesamowite ujęcie z tzw. „żabiej perspektywy”, świata widzianego oczami dziecka. Przez nogi rozchodzącego się tłumu widz obserwuje radośnie bawiącego się piaskiem Oktawiana. Widza zaskakuje **kontrast** realistycznej sceny śmierci matki i ujęcia bawiącego nad rzeką się dziecka. Chłopiec był świadkiem konfliktów, pożycia rodziców, ale nie śmierci. Przesypuje, jak zwykle, piasek nad rzeką nieświadomy zamieszania, które wokół się dzieje. Bohater dziecięcy wypowiada w filmie tylko jedno kluczowe słowo – „tata”.

Dziecko s y m b o l i z u j e początek nowego życia Pawła i Oktawiana w harmonii z naturą, jest egzemplifikacją postawy wobec życia nieskażonego złem, postawy biblijnego cichego i ubogiego w duchu, który posiada Królestwo Niebieskie; zapowiada zapomnienie, wybaczenie niewdzięczności i zmartwień⁹⁹.

Paweł Kobycki jako ludowy bohater - by przywołać opinię Borkowskiej - odczuwał dziecięcą więź ze światem przyrody, ale uprzywilejowanie „dziecięcego” (tj. „pierwotnego”) spojrzenia dowartościowuje także samą „kobiecość” (tj. „naturalność”), rozumianą jako drugi biegun relacji łączącej dziecięcy podmiot z jego otoczeniem¹⁰⁰.

Adaptacja jako dzieło sztuki

Adaptacja Laco Adamika, zgodnie z predylekcją reżysera, zrealizowana została środkami charakterystycznymi zarówno dla filmu, teatru, jak i sztuk plastycznych. Zaskakuje

⁹⁹ Zob. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, [hasło:] *Dziecko*, Warszawa 1990, s. 80.

¹⁰⁰ G. B o r k o w s k a, „*Cham*” *Orzeszkowej...*, dz. cyt., s. 61.

pomysł, aby zbliżyć powieść Elizy Orzeszkowej do tragedii klasycznej. Tematyka konfliktu psychologicznego, która uchodzi z domenę literatury, a nie filmu, świetnie się nadawała do takiego zabiegu. Problematyka chłopska wynikała ze starej praktyki filmowej w polskiej kinematografii - adaptowania dzieł literatury polskiej na język filmu, zwłaszcza tych o tematyce wiejskiej¹⁰¹.

Adaptatorzy pozostali wierni autorskiej intencji Elizy Orzeszkowej, aby pokazywać wiejskich bohaterów w skomplikowanych relacjach psychologicznych. Stworzyli ekranizację powieści jako typ adaptacji - komentarza - używając terminu Wagnera. Forma ta pozwoliła twórcom na taką t r a n s f o r m a c j ę materiału literackiego, aby wydobyć „istotne rysy oryginału”¹⁰², oddać uniwersalną problematykę norm moralnych, które ograniczają jednostkę. Kategorie tragizmu, winy tragicznej, konfliktu wewnętrznego człowieka wynikających z jego związków z naturą, w adaptacji *Chama* w reżyserii Laco Adamika znakomicie oddaje kompozycja zbliżona do tragedii antycznej. Z pewnością można stwierdzić, że jest to dzieło artystyczne z pogranicza wielu sztuk, które interpretuje powieść Orzeszkowej językiem filmu.

Marek Hendrykowski przekonywał, że w toku ewolucji sztuki filmowej wytworzył się model historyczny adaptacji filmowej jako dzieła sztuki. Adaptator stał się równoprawnym autorem – artystą, tworząc dzieło „na podstawie”, „na motywach” wersji literackiej uznanego pisarza, a nie jego tautologiczny ekwiwalent. O pracy filmowca nad dziełem sztuki czytamy:

Autor filmowy w roli **adaptatora artysty** świadom jest tego, że w istocie tworzy od podstaw dzieło nowe. Skala jego możliwości bywa bardzo szeroka. Zawiera się – używając słów Jerzego Ziomka - „między swobodą kreacji a rzetelnością sprawozdawczą” i zawsze pozwala znaleźć miejsce na to, co wspomniany badacz nazywa w innym miejscu strategią „solidarnego współautora”. Modelowe wyobrażenie takiej odmiany adaptacji stanowi we współczesnej praktyce filmowej zabieg ponownego wykonania utworu wykreowanego wcześniej w innym tworzywie. Nie ma odwrotu od „twórczej zdrady”¹⁰³.

¹⁰¹ 1965, *Kaprysy Łazarza*, reż. Janusz Zaorski, na podstawie słuchowiska Stanisława Grochowiaka (Jacenty – Henryk Borowski); 1971, *Przez dziewięć mostów*, na podstawie powieści *Nagi sad* w reżyserii autora, Ryszarda Bera (ojciec – Franciszek Pieczka); 1972 *Chłopi*, na podstawie powieści Władysława Stanisław Reymonta, reż. Jan Rybkowski (Maciej Boryna – Władysław Hańcza); 1979, *Klucznik* na podstawie dramatu Wiesława Myśliwskiego, reż. Wojciech Marczewski (klucznik Kazimierz – Wirgiliusz Gryń).

¹⁰² A. H e l m a n, *op. cit.*, s. 9.

¹⁰³ M. H e n d r y k o w s k i, *Film i literatura...*, dz. cyt., s. 684.

Dwie omówione adaptacje *Chama* są całkowicie różne, inaczej powieść interpretują. Adaptacja przedwojenna „tradycyjnie” pokazuje opozycję miasta i wsi, podkreślając wyższość wsi oraz urok folkloru. Adamik interpretuje *Chama* psychologicznie, dokonując w filmie zabiegu stylizacji na tragedię klasyczną.

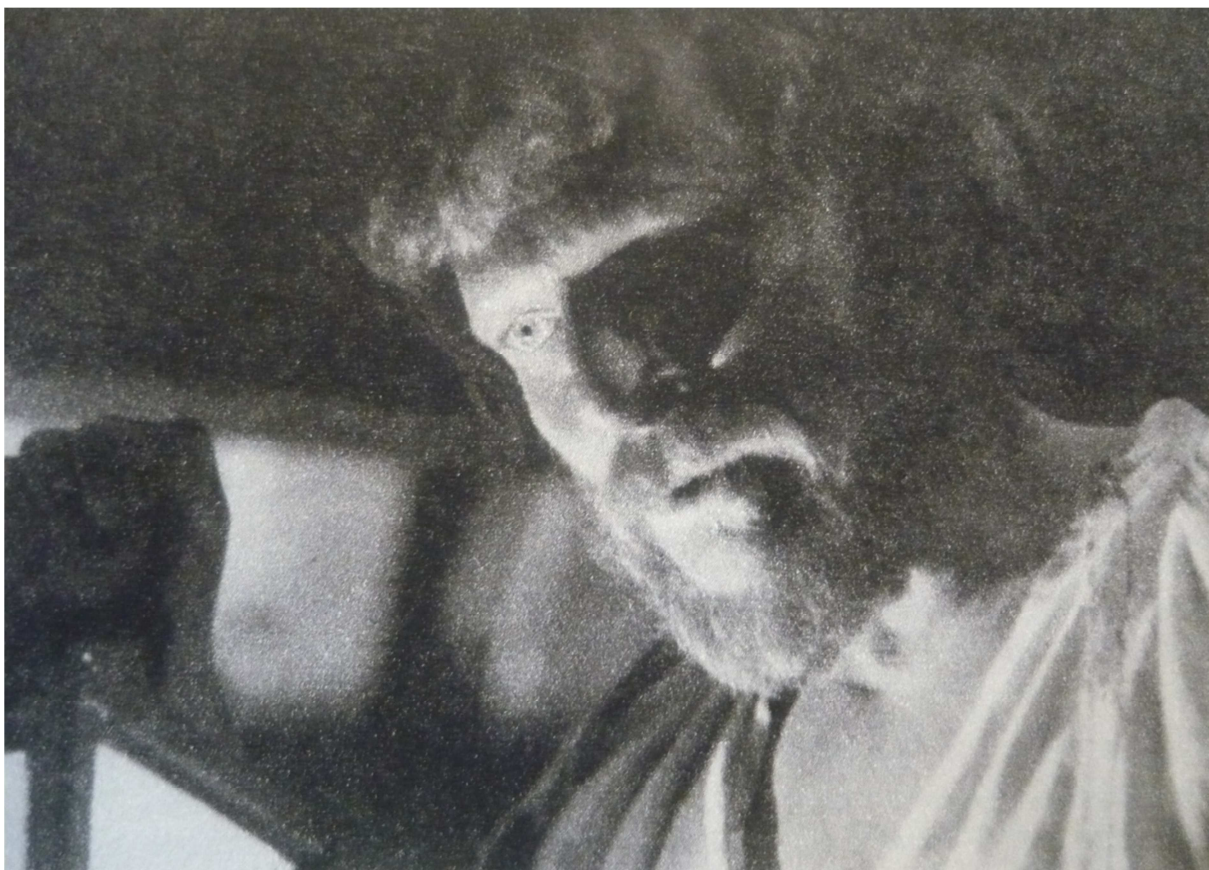
Jak pisał Hendrykowski oba modele historycznych adaptacji (ekranizacji i adaptacji jako dzieła sztuki) są w pewnym stopniu podobne, bo:

cel twórczych dążeń wyznacza **autonomiczne dzieło sztuki filmowej**. Zasadnicza różnica między nimi polega na tym, że w przypadku ekranizacji zamierzeniem twórcy staje się opowieść filmowa zorientowana na **zademonstrowanie autonomii środków wyrazowych** (kryterium samodzielności środków wyrazu). W przypadku drugim natomiast – w centrum utworu sytuuje się **autor jako artysta**: wolny od naśladowczych zobowiązań, kreator **tworzący na kanwie literackiej wersji nowe dzieło artystyczne** (kryterium twórczej oryginalności)¹⁰⁴, [podkr. moje - MIJ].

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 681.



Il. 1., Ch: Kadr z *Chama* (1979 r.) w reż. Laco Adamika. Franka (Monika Niemczyk) ujęta w Vermeerowskiej pozie (gra światła, metaforycznie ukazana codzienność bohaterki). Zdjęcia do filmu i fotos w stylu „flamandyzmu” - Jacek Petrycki; „Kino” 1980, nr 5, s. 64.



Il. 2., Ch: Piotr Szczepanik w roli Pawła Kobycyckiego; „Kino” 1980, nr 5, s. 65.



Il. 3., Ch: Grześ Gawryluk w roli Oktawiana. Tragedia widziana oczami dziecka; „Kino” 1980, nr 5, s. 65.



Il. 4, Ch: Fotos - podświadomość Franki. M. Niemczyk na okładce „Kino” 1980, nr 5, s. 65.



Il. 5., Ch: Transpozycja realistycznego zakończenia powieści Elizy Orzeszkowej *Cham* (1888 r.) w adaptacji L. Adamika.

5. Adaptacja *Nad Niemnem*, rok 1939...

Pierwszą adaptację *Nad Niemnem* kręcono w 1939 roku od marca do lipca. Jedną z pierwszych na świecie kobiet-reżyserów, Wanda Jakubowska¹⁰⁵, do tej pory raczej bardziej praktykowała niż tworzyła samodzielnie. Adaptacja powieści Elizy Orzeszkowej miała być jej pierwszym samodzielnym filmem. Do współpracy zaprosiła znanego z eksperymentalnych krótkometrażówek reżysera, Karola Szołowskiego¹⁰⁶.

Była niezwykle zdeterminowana i stanowcza. Wraz z Jerzym Zarzyckimi i Stanisławem Wohlem znalazła kontrahentów w „Warszawskiej Spółce Filmowej” Fromberg & Lejman. Fromberg podczas rozmowy nerwowo przerzucał kartki scenariusza, po czym stwierdził: „Ja myślę, że my może nawet zaryzykujemy ten film, jeżeli oczywiście, to nie jest polityczne, bo *Nad Niemnem* to niedobrze brzmi”¹⁰⁷. Wymusiła na dyrektorach, aby z całą ekipą filmową pojechać do Bohatyrowicz i na miejscu sfotografować plener i obiekty, porozmawiać z ludźmi. Wszyscy dziwili się, że kierownictwo potulnie zgodziło się, ale – jak napisze w swej autobiografii Jan Marcin Szancer - „kiedy bliżej poznałem Jakubowską, przestałem się dziwić [...] Trzeba przyznać, że Wanda jako reżyser była bezlitosna, ale kiedy

¹⁰⁵ Wanda J a k u b o w s k a (ur. 10.10.1907 r. – zm. 24.02.1998 r.) - polska reżyser filmowa. Współzałożycielka Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego "Start" (1930 r.) i współrealizatorka pierwszych filmów dokumentalnych tej instytucji, a po jej rozwiązaniu - współzałożycielka i członek zarządu Spółdzielni Autorów Filmowych SAF (1935). Po wojnie, którą przeżyła w obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu, współorganizatorka nowej struktury polskiej kinematografii opartej na idei zespołów filmowych; kierownik artystyczny zespołów filmowych ZAF (1948-49) i „Start” 1958-68). Profesor PWSF w Łodzi 1949 - 74). Odznaczona w 26.06.1949 r. Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski "za zasługi w Ruchu Oporu" ; w 1950 r. Orderem Sztandaru Pracy I klasy; w 1955 r. uzyskała tytuł członka-korespondenta Niemieckiej Akademii Sztuki w NRD; Nagrodą „Złote Grono” przyznana w Łagowie w 1979 r.

¹⁰⁶ Karol S z o ł o w s k i (ur. 1909 r. w Warszawie – zm. 1939 r.) – polski reżyser filmowy; od 1933 r. wydawca i redaktor „Reportera Filmowego” – dwutygodnika poświęconego estetyce, krytyce, teorii oraz technice filmowej; debiutował w 1933 r. „awangardowym” filmem krótkometrażowym - *Lato ludzi* - utrzymanym w stylu „szkoły Czerwca”. W latach trzydziestych razem z Wandą Jakubowską, Stanisławem Wohlem, Eugeniuszem Cękałskim, Jerzym Zarzyckim założył Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego START.

¹⁰⁷ *Nowe filmy polskie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 142. Przedruk: J. M. S z a n c e r, *Curriculum vitae*, Warszawa 1969, s. 200.

zobaczyliśmy zdjęcia na ekranie w czasie przeglądu, zdębieliśmy. To było naprawdę piękne”¹⁰⁸.

Po latach Jakubowska w wywiadzie prasowym z okazji swych 90-tych urodzin opowie o znakomitym rozwiązaniu technologicznym Rotmila i Whola, którzy zbudowali na potrzeby adaptacji *Nad Niemnem* pierwszy kran kamerowy.

Zrobiłam ten film tuż przed wojną. Premiera miała się odbyć 5 września 1939 roku w kinie "Kolosium". Oczywiście nigdy do niej nie doszło. Szkoda, bo zrobiliśmy tam pierwszy w polskim kinie odjazd od zbliżenia Barszczewskiej do planu ogólnego sali balowej. Zbudowaliśmy również pochyłą i na linach ciągnęliśmy po niej wózek z kamerą. W sześciu dublach widać było głowy pchających. Ale siódmy się udał. W czasie wojny negatyw został ukryty przez trzech młodych ludzi, z których żaden nie przeżył. Więc ta kopia może do dzisiaj leży w jakiejś żoliborskiej piwnicy?¹⁰⁹.

Szancer, jako autor kostiumów i scenografii do filmu również doskonale zapamiętał ten wózek kamery filmowej, który przywiązany do kołowrotka bez przerwy wypadał z szyn, co zmuszało Wohla i Forberta do kręcenia dubli... Ripostował opowieść z humorem: „a tam w dole kręcił, kołował się bal. Tańczyła śliczna Justyna – [Elżbieta] Barszczewska i Karusia Tiche, wykokoszona w przesadnej tiurniurze. W głębi na kanapie sama pani [Mieczysława] Ćwiklińska”¹¹⁰ [uzupełnienie moje - MIJ]. Martę Korczyńską zagrała Stanisława Wysocka, aktorka znana ze scen warszawskich, a w postać Jana Bohatyrowicza wcielił się Jerzy Pichelski.

Ekipa filmowa bardzo solidnie podeszła do pracy. Twórcy adaptacji spędzili kilka dni w Bohatyrowiczach, aby poznać realia, o których pisała Eliza Orzeszkowa. Pomysł nakręcenia filmu w autentycznych plenerach okolic Bohatyrowicz wypłynął od Jarosława Iwaszkiewicza – autora scenariusza i dialogów.

Tak zapamiętał ten wyjazd Szancer:

Do Grodna zajechaliśmy autem, zanocowaliśmy w małym hoteliku, a rano wyruszyliśmy do Bohatyrowicz.

Przypomniało mi się zdanie z czasów gimnazjalnych, którym gnębił nas profesor Mazanowski. „Charakterystyka basenu Niemna w powieści Orzeszkowej”. Teraz potrafiłbym odpowiedzieć, teraz,

¹⁰⁸ J. M. S z a n c e r, dz. cyt., s. 201 i 203.

¹⁰⁹ Zob. Wywiad z Wandą Jakubowską w 90. rocznicę jej urodzin. W: „Rzeczpospolita” 10. 11. 1997. Por. S. J a n i c k i, *Polskie filmy fabularne 1902 – 1988*, Warszawa 1990, s. 135. Por. B. A r m a t y s, L. A r m a t y s, W. S t r a d o m s k i, *Historia filmu polskiego*, t. 2, Warszawa 1988, s. 177, 178, 274 i 355.

¹¹⁰ Tamże, s. 203.

kiedy wspinamy się po tych ostrych brzegach ku domom, wioskom. Można książki używać jak przewodnika. Poznaje dom Justyny, mieszka tutaj jej daleka rodzina. Gospodyni wyciąga ze skrzyni wyblakłą fotografię. To była ładna dziewczyna.

- Ale to nie o nią chodzi, a właściwie nie tylko o nią, bo w Janie kochała się pani Eliza. My tu wszystko wiemy, bo to jest nasza prawdziwa kronika rodzinna. – A gdzie mieszkał Jan? – pytam, bo chciałbym zrobić szkic dla Rotmila, który nie mógł z nami pojechać. – Tam gdzie i dziś mieszka – odpowiadają. Właśnie idzie ku nam ogromne chłopsko. Dawno nie widziałem tak urodziwego starca. Nosił żupan srebrzysty, lniany, zapinany na guzy, a że czuprynę miał siwą i wąsa podkręcał, bardziej przypominał wyglądem szlachcica niż chłopca.

Próbujemy Jana zagadnąć, ale on uśmiecha się tylko i milcząc odchodzi. Ostatni żyjący przedstawiciel legendy. Wanda Jakubowska dorwała się do skrzyni. Ogląda gorsety, krajki, wyblakłe wstążki. Włoch fotografuje domy i widok na wijący się w dole Niemen. Jeszcze spacer do powstańczego krzyża, bo i ten krzyż jest prawdziwy. Wracamy zamyśleni, wzruszeni tą niezwykłą scenerią, spotkaniem zjawiska przenikania się prawdy artystycznej i życia tak nierozdzielalnym, że ta książka stała się dokumentem, na który powołują się przeciwnicy w sporach sądowych. Trzeba więc, by nasz film był właśnie tak prawdziwy, aby ludzie z Bohatyrowicz, kiedy przyjadą do Grodna do kina, zobaczyli swoje domy i swoją historię¹¹¹.

Filmowe lato zachowało się w pamięci i na fotografiach Aleksandra Leszczyńskiego, który w połowie lipca 1939 roku obserwował pracę ekipy filmowej Jakubowskiej podczas wakacyjnej wyprawy młodzieży warszawskiej śladami autorki *Nad Niemnem*. Program szkolnej wycieczki zakładał zwiedzanie folwarku w Mieniewiczach, Bohatyrowicze oraz przeprawę przez Niemen do mogił. Największą atrakcją szkolnej wyprawy nieoczekiwanie stało się obserwowanie pracy ekipy filmowców (która w tym czasie realizowała adaptację powieści Elizy Orzeszkowej), a nawet zaangażowanie do filmu uczestniczek wycieczki jako statystek. Leszczyński dokumentował wydarzenia (Fot. AL, 1.-5.) i tak wspominał pracę na planie filmowym:

Można było obserwować przygotowania do realizacji poszczególnych ujęć, kilkakrotne ich powtarzanie przed ostatecznym uwieńczeniem ich na taśmie filmowej. Mało tego, nasze warszawskie dziewczęta zostały zaangażowane jako statystki przy różnych scenach: zajęciach w polu, obrzędach wiejskich, np. wesele Elżuni Bohatyrowiczówny.

Wiele uciechy sprawił widok znajomych postaci w charakterystycznych, długich sukniach z XIX wieku, dekoracyjnie uczesanych do poszczególnych scen filmowych i odpowiednio ucharakteryzowanych na twarzy, co zwiększało ich wdzięk¹¹².

¹¹¹ J. M. S z a n c e r, *Jak powstaje film „Nad Niemnem”*, „As” 1939, nr 20. Przedruk: Tegoż, *Curriculum...*, dz. cyt., s. 201-202.

¹¹² A. L e s z c z y ń s k i, *Filmowe lato 1939 ... Nad Niemnem*, „Stolica” 1987, nr 11, s. 10.

Dekoracje Jacka Rotmilla, jak na tamte możliwości prezentowały się wspaniale. W pamięci Szancera utkwiła zwłaszcza ogromna sala balowa, na ścianie której wykonał pastisz XVII-wiecznego gobelinu *Sąd Parysa* z Katedry na Wawelu. Nie bez trudu z młodymi zapaleńcami współpracował znakomity stary scenograf - Józef Galewski. Chodził i mruczał coś pod nosem niby z uznaniem, może z obelgą, a w „atelier” filmowym, mieszczącym się w podwórku między ulicą Miodową a Trembacką, płynął Niemen namalowany przez mistrza Galewskiego – wspominał Szancer.

Skoro adaptatorzy wywodzili się z STARTU, byli pod wpływem „szkoły *Czerwca*”¹¹³, to z pewnością szczególną uwagę zwrócili podczas realizacji filmu nie tylko rozwiązania technologiczne, ale i na zbudowanie nastroju, synchronizację dźwięków i obrazu. Zresztą, opisana przez Szancera scena balu wpisuje się w założenia „kina czystego” startowców.

W 1931 roku na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” Tadeusz Kowalski zaprezentował założenia programowe STARTU na przykładzie etiudy *Dziś mamy bal* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego. Twórcy filmu chcieli pokazać „wizualność ruchu”, zatomizować „rzeczywistość balową”, dzieląc ją na szereg migawkowych scenek. Tak powstałe ujęcia miały być „obrazami plastycznymi pozbawionymi anegdoty” i dopiero w zestawieniu tę opowieść tworzyć.

W etiudzie programowej bohater otrzymuje telefoniczne zawiadomienie o balu, a po skończonej zabawie opuszcza gmach. Całość filmu kłamrowo scalono metaforą filmową wirującej spirali, która na początku balu zestawiona z obracającą się tarczą aparatu telefonicznego dynamizuje akcję, wprowadza nastrój związanej z balem nerwowości. W finale spirala połączona z ruchem drzwi obrotowych konotuje uczucie nostalgii bohatera po minionej zabawie¹¹⁴.

Talent filmowy startowców ujawnił się w pełni w adaptacji powieści Marii Ukniewskiej *Strachy* z 1938 r. Film do dziś uważany jest za przełomowy w polskiej kinematografii. Zapewne wiele takich awangardowych rozwiązań wprowadzono do ekranizacji *Nad Niemnem* z 1939 roku. Efekty filmowe, zsynchronizowane z muzyką wybitnego polskiego kompozytora - Romana Palestra - musiały wywoływać niesamowite wrażenie, nawet na takich znawcach,

¹¹³ Impresja filmowa z 1933 r. Eugeniusza Cękałskiego zatytułowana *Czerwiec* określiła dokumentalno – awangardowy program STARTU, który zakładał zachowanie dokumentalnego charakteru filmu i wykorzystywanie najnowszych, eksperymentalnych technik filmowych - stąd nazwa „szkoła *Czerwca*”.

¹¹⁴ Założenia „szkoły *Czerwca*” oraz program artystyczny STARTU omówił: Tadeusz K o w a l s k i, *O elementach filmu czystego*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 10-12, s. 131-138.

jak Iwaszkiewicz czy Szancer, którzy zresztą po projekcji nie kryli swego zachwytu. Do dystrybucji filmu we wrześniu 1939 roku jednak nie doszło, a kopie filmu złożono w archiwum wytwórni.

O ironio historii! Niemieccy okupanci chcieli przerobić adaptację *Nad Niemnem* na film propagandowy o Polakach, którzy wysiedlają Niemców. Dlatego kopie, w częściach, ukryli trzej pracownicy wytwórni. Wszyscy zginęli w powstaniu, a taśm nie odnaleziono¹¹⁵. Rękopis scenariusza autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza także nie zachował się w zbiorach archiwalnych¹¹⁶.

¹¹⁵ Por. B. A r m a t y s, L. A r m a t y s, W. S t r a d o m s k i, *Historia filmu...*, dz. cyt., s. 274.

¹¹⁶ Alicja Matracka-Kościelny, dyrektor Muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, potwierdziła, że nie zachował się rękopis scenariusza: Korespondencja A. M a t r a c k i e j – K o ś c i e l n y z M. Imperowicz-Jurczak z dn. 18 VII 2011 r.



1. Fot. AL.: A. Leszczyński; „Stolica” 1987, nr 11, s. 9. Na planie zdjęciowym w plenerze podczas realizacji filmu *Nad Niemnem* (1939 r.) w reż. W. Jakubowskiej i K. Szołowskiego. Wypoczynek aktorów.



2. Fot. AL.: A. Leszczyński; „Stolica” 1987, nr 11, s. 9. Fotos z planu zdjęciowego *Nad Niemnem* - plener, połowa lipca 1939 r., przeprawa ekipy filmowej promem przez Niemen.



3. Fot. AL: A. Leszczyński; „Stolica” 1987, nr 11, s. 9. Fotos wykonany na planie filmowym *Nad Niemnem* (1939 r.): wóz drabiniasty prowadzony przez Jana Bohatyrowicza (Jerzy Pichelski) mija idące Justynę (Elżbieta Barszczewska) i Martę (Stanisława Wysocka).



4. Fot. AL.: A. Leszczyński; „Stolica” 1987, nr 11, s. 9. Fotos z planu filmowego *Nad Niemnem* (1939 r.). Ślub Elżuni Bohatyrowiczówny i orszak weselny.

6. Zagadki adaptacji *Nad Niemnem* Zbigniewa Kuźmińskiego (1986)¹¹⁷

Zagadka 1. Scenariusz

„Postanowiliśmy pozostać wierni powieści, wspaniałej nadniemeńskiej atmosferze prozy Orzeszkowej. Zachowaliśmy wszystkie dialogi z ich charakterystycznym brzmieniem i melodyką, ich składnią”.

Zbigniew Kuźmiński

„Gdy po latach sięgnąłem na nowo po książkę Orzeszkowej, uświadomiłem sobie, że jest ona jedną z tych pozycji literackich, po które należy sięgnąć, kiedy przeżyło się już część życia. Gdy ma się za sobą sumę życiowych doświadczeń, a więc zarówno sumę sukcesów, jak i porażek, jednym słowem, kiedy się sporo o życiu wie [...].

Młodzi ludzie bez tego bagażu doświadczeń przeważnie nie wychwytyją całego piękna prozy Orzeszkowej. Zarówno tego odnoszącego się do barwnych opisów przyrody, sytuacji i zdarzeń, jak i do opisów psychologii bohaterów. Poza tym ta proza pozostaje ciągle żywa, jakże nieustannie nam bliska w swojej problematyce, rozczarowaniach i goryczy, zawodach i zwątpieniach nieustannie aktualna”¹¹⁸.

Zbigniew Kuźmiński

Powyższe cytaty najlepiej odkrywają genezę, motywację oraz sposób podejścia Kuźmińskiego do ekranizacji powieści Elizy Orzeszkowej. W jakim kierunku zmierza adaptacja? Czy wątki romansowe zostały wysunięte na plan pierwszy, a może konflikty społeczne i XIX-wieczna kultura szlachecka, co zbliżałoby film do tematyki społeczno - obyczajowej, a może jest to malowidło historyczne?

¹¹⁷ Zbigniew K u ź m i ń s k i ur. 04 XI 1921 r. w Bydgoszczy, zm. 12 III 2005 r. w Gdańsku; reżyser, scenarzysta. W 1937 r. ukończył gimnazjum kupieckie w Bydgoszczy, potem eksternistycznie zdał maturę. W 1945 rozpoczął prace jako referent w Zarządzie Kin Polskich w Szczecinie. W roku 1946 kontynuował naukę na Kursie Przygotowania Filmowego w Krakowie. Od 1947 roku był asystentem reżysera. W 1950 debiutował jako reżyser filmów dokumentalnych, a w 1961 fabularnych. Lata 1976 – 1980 to okres kierowania gdańskim oddziałem Telewizji Polskiej. Odznaczony Krzyżem Komandorskim Odrodzenia Polski (1975 r.).

¹¹⁸ Z. K u ź m i ń s k i, *Nad Niemnem*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 20-21, s. 4-8.

Stanisław Eile określił *Nad Niemnem* jako ideał powieści pozytywistycznej¹¹⁹. Czy można przenieść na ekran problemy i światopogląd pozytywistów, pokazać je na tle historycznych przemian społeczno - obyczajowych, a przy tym wiernie odtworzyć realia II poł. XIX wieku? Czy świetnie skomponowana proza przekłada się na udaną adaptację? W czym leży zagadka sukcesu i nieprzemijającej popularności filmu i jego serialowej wersji *Nad Niemnem*?

Alicja Helman słusznie stwierdziła, że problemem każdej adaptacji, a w szczególności rozbudowanej, wielowątkowej powieści są eliminacje i skróty¹²⁰. Przed takim wyzwaniem stanęli realizatorzy *Nad Niemnem*, tym trudniejsze zadanie, bo zekranizowano już *Lalkę*, *Placówkę*, *Rodzinę Połanieckich*.

Kazimierz Radowicz w swoim scenariuszu odniósł się do powieści z pietyzmem i drobiazgową wiernością. Kompozycyjnie, na plan pierwszy realizatorzy wysunęli wątek miłości Janka i Justyny. Nie powstał jednak romans, bo zadbano o to, by uwadze widza nie umknęły ponadczasowe przesłania, jakimi są: wartość pracy, poczucie własnej tożsamości rodzinnej i narodowej, dojrzałość społeczna (użyteczność, solidarność), a przede wszystkim pamięć powstania styczniowego.

Orzeszkowa ze względu na cenzurę pisała o powstaniach narodowych mową ezopową, co czyniła po mistrzowsku. O wydarzeniach 1863 roku dowiadujemy się z rozmów i relacji bohaterów zgodnie z sposobami narracji w powieści¹²¹: Benedykta, Andrzejowej Korczyńskiej, Anzelma i Janka Bohatyrowicza.

Zgodnie z fabułą utworu dokonano dwudzielnego podziału kompozycji na czas aktualny: lata 80-te II poł. XIX wieku i powstańczą przeszłość, ukazaną w trzech scenach – obrazach, znakomicie stylizowanych na litografie Grottgerowskie („Lituania”, „Polonia”) oraz uwznioślonych motywami muzycznymi Andrzeja Kurylewicza.

Zabieg kompozycyjny adaptatorów oceniła Janina Kulczycka–Saloni: „wyeksponowanie sekwencji powstańczych na początku i w zakończeniu filmu, ujęcie jego fabuły w takie ramy,

¹¹⁹ Por. S. E i l e, *Ideał powieści pozytywistycznej. „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1, s. 83-105.

¹²⁰ T. B u j n i c k i, A. H e l m a n, *„Potop” Henryka Sienkiewicza. Powieść i film*, Warszawa 1988, s. 131.

¹²¹ Por. M. G ł o w i ń s k i, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 105, 115-116, 124, 184.

uważam za pomysł szczęśliwy”¹²². Taka Grottgerowska interpretacja filmu została wzmocniona zmianą powieściowego czasu akcji z maja-lipca 1863 roku na styczeń 1864 r.¹²³.

Twórcy filmu nie wszystkie wątki powieściowe przenieśli na ekran. Pominięto wątek kłopotów Marii Kirło z wychowaniem dzieci. Zrezygnowano ze szczegółów obyczajowych np. młodzieńczej miłości Maryni Kirlanki i Witolda Korczyńskiego, bo XIX-wieczne konwenanse towarzyskie i szczytne hasła głoszone przez młodego bohatera brzmią dziś zbyt patetyczne. W scenariuszu i w filmie zyskuje ta postać, bo zrezygnowano z publicystycznych haseł pozytywistów, które na kartach powieści „recytuje” nastolatek.

Zamysł wierności dziełu opłacił się. Adaptacja zyskała uznanie szerokiej widowni - w kinach obejrzało ją 6,1 mln Polaków¹²⁴. Elżbieta Dolińska w recenzji popremierowej napisała: „Pomostem między dawnymi laty a współczesnością staje się nostalgia, zaduma towarzysząca oglądaniu tego, co dawno już pozostawiliśmy w rzece czasu. Owa szczypta nostalgii okazuje się nader pomocna w akceptacji opowieści o dumnej pannie bez posagu, która odrzuciła „świątą partię”, czyli propozycję małżeńską magnata, wybierając pracowite życie w zaścianku, zamiast próżniaczego w salonach”¹²⁵.

Kulczycka-Saloni z kolei dostrzegła w kompozycji scenariusza, że film jest tym, czym miała być powieść Orzeszkowej: „polską wersją w grupie utworów zainicjowanych powieścią Turgeniewa *Ojcowie i dzieci*, a poświęconych konfliktowi pokoleń. Polska wersja zaś tym różniła się od innych, że w sporze pokolenia uczestników powstania z pokoleniem ich dzieci, jak w wielu innych polskich sporach, nie można było jasno powiedzieć, o co właściwie chodzi”¹²⁶.

Pierwszą tajemnicą sukcesu jest dobry scenariusz. Spójny wewnętrznie, z przemyślaną kłamrową kompozycją. Kazimierz Radowicz w 1988 r. za scenariusz otrzymał Nagrodę Szefa Kinematografii za twórczość filmową – w dziedzinie filmu fabularnego za rok 1986. Pomysł, aby przedstawić najistotniejsze idee powieściowe, ważne dla pokolenia „postycziowej nocy”

¹²² J. Kulczycka-Saloni, *O filmowej adaptacji „Nad Niemnem”*. *Po klęsce*, „Polityka” 1987, nr 14, s. 9.

¹²³ Henryk Kurczab dostrzegł wpływ obrazów „powstańczych” Maksymiliana Gierymskiego na kształtowanie się współczesnego wyobrażenia o wydarzeniach historycznych. Por H. Kurczab, *„Nad Niemnem” – językiem filmu*, „Polonistyka” 1996, nr 5, s. 293.

¹²⁴ M. Wolny, *Ankieta „Polityki”*. *Co by tu jeszcze nakręcić, panowie?*, „Polityka” 1999, nr 14, s. 55.

¹²⁵ E. Dolińska, *W Korczynie i Bohatyrewiczach*, „Film” 1986, nr 5, s. 8.

¹²⁶ J. Kulczycka-Saloni, *O filmowej adaptacji...*, *op. cit.*, s. 9.

w formie sagi rodzinnej o konflikcie między nowymi a dawnymi laty, sprawdził się. Wydarzenia bieżącego czasu akcji tj. dwadzieścia pięć lat po ostatnim romantycznym zrywie Polaków ściśle splatają się z czasem przeszłym – historycznym, który zachował się jako obrazy w pamięci pokolenia „pogrobowców”: Anzelma, Janka, Benedykta, Andrzejowej Korczyńskiej. Młode pokolenie żyje w cieniu dawnych wydarzeń, stare wciąż ponosi konsekwencje klęski, tak w sferze psychiki, jak i w codziennym zmaganiu się z carskimi restrykcjami.

To „centrum powieściowe”¹²⁷, używając terminu Grażyny Borkowskiej na określenie głównego tematu w utworze Orzeszkowej, znakomicie pokazał scenarzysta, eksponując konflikt między ojcami i dziećmi, konflikt generacyjny, który jest uniwersalnym motorem zmian. Film niesie optymistyczne przesłanie, że takie porozumienie jest możliwe, a nawet konieczne, by zachować ciągłość tradycji.

Zagadka 2. Lubimy seriale?

Serial fabularny *Nad Niemnem* nieprzerwanie emituje się od 13. marca 1988 roku w czterech odcinkach: cz. I-51 min.; cz. II-53 min.; cz. III-56 min.; cz. IV-55min. Wraz z komercjalizacją telewizji czasami adaptację emituje jednocześnie kilka stacji.

W filmie zrezygnowano jedynie z Grottgerowskiej ramy, a sceny powstania pokazane zostały zgodnie z fabułą powieści. Nie zmienia się przez taki zabieg wymowa dzieła. Adaptacja w wersji serialowej nadal jest optymistyczną opowieścią o losach rodzin powstańców w „nocy postyczniowej”, jednak osłabienie akcentu historycznego zbliża ją do interpretacji *Nad Niemnem* jako wielopokoleniowej sagi rodzinnej w historycznym kostiumie. Kino ma wywoływać wzruszenia, śmieszyć, pouczać. Wszystkie te funkcje znajdziemy w dziele Zbigniewa Kuźmińskiego. Za przeniesienie adaptacji powieści na mały ekran w 1988 r. zespołową Nagrodą Przewodniczącego Komitetu d/s Radia i Telewizji otrzymali: Kazimierz Radowicz, Zbigniew Kuźmiński, Tomasz Tarasin, Adam Mariański, Janusz Zakrzeński, Michał Pawlicki.

Jerzy Płazewski przekonywał, że film nie zastąpi literatury, ale może ją godnie przekładać na swój język¹²⁸. Czy zatem zagadką popularności serialu telewizyjnego *Nad Niemnem* jest to, że widz lubi śledzić sagi rodzinne w baśniowej konwencji?

¹²⁷ G. B o r k o w s k a, *O centrum powieściowego świata w „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*. Red. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 283 – 294.

¹²⁸ J. P ł a ż e w s k i, *Czas odnaleziony*, „Wprost” 1999, nr 41, s. 90.

Marek Hendrykowski, podając przykład popularności *Przeminęło z wiatrem* Margaret Mitchell, o adaptacji jako audiowizualnej kopii pierwowzoru literackiego pisał, że idea takiego filmu przypomina malarski zabieg reprodukcji. Adaptator kopista, wchodząc w rolę drugiego wykonawcy doskonale jest świadom tego, że filmowa replika, jaką tworzy, będzie wersją dzieła oglądaną nieporównanie częściej i w praktyce znaną o wiele lepiej od swego literackiego pierwowzoru, a popularność względnie przyczynia się do utrwalania dzieła literackiego¹²⁹.

Zagadka 3. Plener

Niemen, Nioman, Nieman, Nemunas... Potężna rzeka o przepięknych meandrach, niesamowitym bogactwie flory i fauny, politycznie i kulturowo związana z historią Polski, Białorusi, Rosji, Litwy.

Ze względów politycznych nie wpuszczono ekipy filmowców na tereny Grodzieńszczyzny, dlatego plenery kręcono nad Bugiem. Plenery w tzw. planie ogólnym do złudzenia oddają urodę nadniemeńskiego pejzażu, każą widzowi stale wyteżać wzrok, wtapiają historię bohaterów w nurt realnego życia, podkreślając prawdopodobieństwo miejsca akcji.

Ewa Wiegandt, charakteryzując nurt kresowy w literaturze pisała o micie raj:

W poezji i *Dolinie Issy*, w powieściach Józefa Mackiewicza i Tadeusza Konwickiego znalazł kontynuację Mickiewiczowski **mit raju** – domu na łonie litewskiej przyrody. Dwór, rzeka i jej dolina, las, puszcza, rojsty, pylna lub żelazna droga mają charakter symboliczny, są składnikami uporządkowanej całości pełnej głębokich sensów. To co mieści się na zewnątrz całości jest obce, niezrozumiałe często wrogie [...] Wszystkie utwory o Kresach wykorzystują w kompozycji **symbolikę przestrzeni**, bo przecież **przestrzeń jest ich tematem**¹³⁰.

Kresy jako obszar szlacheckiej Rzeczypospolitej był owiany od zawsze tajemnicą, legendą, ponieważ taka jest właściwość terytorium przez dane państwo kolonizowane i zagrożone utratą. Ludzie kresów i literatura żyli innym czasem niż reszta świata – przechowywali tradycję i pamięć o dawnej, przedrozbiorowej Polsce. Po drugiej wojnie pamięć o dawnych i współczesnych doświadczeniach historycznych (wywózki Polaków do łagrów; syberyjsko

¹²⁹ M. H e n d r y k o w s k i, *Film i literatura ...*, dz. cyt., s. 679.

¹³⁰ E. W i e g a n d t, *Nurt kresowy*. W: B. C h r z ą s t o w s k a, E. W i e g a n d t, S. W y s ł o u c h, *W klasie maturalne. Książka nauczyciela-polonisty*, Poznań 1999, s. 58.

-kazachstańskich miejsc osiedlenia; powojenna zmiana granic i przesiedlenia) kontynuowała literatura emigracyjna – konstatuje badaczka¹³¹.

Z pejzażem nierozzerwalnie łączy się kolor i światło. Realizatorzy zadbali, by oddać powieściowy czas - pełnię lata - co w polskim klimacie, wcale nie jest takim prostym zadaniem dla filmowców. (Za zdjęcia do *Nad Niemnem* Tomasz Tarasin w 1987 r. został wyróżniony Nagrodą Szefa Kinematografii za twórczość filmową – w dziedzinie filmu fabularnego za rok 1986.) Intensywność barw i światła była niezbędna, aby zachować optymistyczne przesłanie powieści, bogactwo kultury materialnej i kresowej tradycji: „Piękna, poetyczna, bogata malarsko jest nadniemeńska kraina. Ciekawy, bo tak różny od naszego jest krajobraz kulturowy” (konstatuje Kulczycka – Saloni¹³²).

Zdjęcia Tomasza Tarasina do *Nad Niemnem* okazały się najsilniejszą stroną adaptacji. Wydobyły piękno rodzimego krajobrazu tak mistrzowsko opisanego przez Orzeszkową w impresjonistycznych refleksach, synestezji barw, zapachów, dźwięków, w których natura mieni się niezwykłym bogactwem, bo przecież o *genius loci* i utrzymanie w rękach polskich małej ojczyzny toczył się bój, choć walka skończona.

Czy po ponad stu latach powieść nie wywołuje już takiego zainteresowania jak w roku 1887, gdy regularnie ukazywała się w „Tygodniku Ilustrowanym”, a rzesze czytelników niecierpliwie śledziły losy bohaterów?

W swojej recenzji Maciej Maniewski potwierdza, że powieść jednak wciąż fascynuje, ponieważ apeluje żwawo do uśpionych w nas emocji i decyduje o percepcji określanego nurtu doświadczeń historycznych¹³³. Modelem myślenia i odczuwania (o którym pisał Maniewski) jest tradycja romantyczna. Już pierwszy opis nadniemeńskiego krajobrazu konotuje symbolikę Mickiewiczowskiego Soplicowa, dworu szlacheckiego, ostoji wartości narodowych i obyczaju. Romantyczny pejzaż budują także w filmie cyklicznie wmontowane malownicze zachody słońca. Poprzez montaż jako formę narracji (zestawienie pejzażu z rozmową Marty i Justyny) widz zostaje nostalgicznie wprowadzony w główny temat.

Korczyn, czyli Mieniewicz; posiadłość krewnych ze strony matki (Kamieńskich), gdzie pisarka spędzała lato, nieodparcie musiał kojarzyć się z polskim pejzażem romantycznym. Tam, na nadniemeńskim pagórku, do dziś istnieje mogiła powstańcza z 1864 roku.

¹³¹ Tamże, s. 58.

¹³² J. K u l c z y c k a – S a l o n i, *O filmowej...*, op. cit., s. 9.

¹³³ M. M a n i e w s k i, *Mezaliants*, „Kino” 1987, nr 4, s. 13.

Elementem tej samej geografii narodowej są Bohatyrowicze, mała nadniemeńska wioska licząca współcześnie kilkunastu mieszkańców. W pobliżu osady, na pagórku, do dziś istnieje opisywany XVI-wieczny grób Jana i Cecylii.

Ziemia i praca Bohatyrowiczów i Korczyńskich stanowią kontrpunkt dla postaw bohaterów negatywnych (Emilia Korczyńska, Terenia, Kirło, Zygmunt czy Rózyc).

Zagadka 4. Aktorzy

Aktorzy zagrali mistrzowsko. Pomimo upływu czasu nieodparcie kojarzą się ze swoimi filmowymi rolami. Choć ze strony krytyki obok pochwał posypały się również cięte uwagi.

Kulczycka–Saloni nieporozumieniem i „mową patologiczną” nazwała manierę językową Janusza Zakrzeńskiego, który w swej kreacji - zdaniem badaczki - nadużywał niepotrzebnie zwrotów zaimkowych „i to... tamto..., tego... tych”, przypisanych w powieści wyłącznie mowie ezopowej. Znaki językowe ewokują skojarzenia z powstaniem styczniowym, są swoistym międzypokoleniowym kodem i komentarzem do trudnego położenia pokolenia nocy postyczniowej, ich ideałów pracy. Są także obiektem drwin „argonautów”, czyli tych, którzy najchętniej zrobiliby jakąś karierę za granicą za pieniądze ojców, oczywiście, gdyby na przeszkodzie nie stali śmieszni obrońcy rodzinnych majątków. Np. „Jak to mówił stryj Benedykt to... tamto” - krytykuje sentymentalizm pokolenia ojców Zygmunt Korczyński w rozmowie z matką na temat sprzedaży Osowców.

Jednak wg recenzentów to właśnie Zakrzeński (wyróżniony za kreację aktorską w 1987 r. Nagrodą Szefa Kinematografii za twórczość filmową – w dziedzinie filmu fabularnego za rok 1986) stworzył najwierniejszą w zamyśle Elizy Orzeszkowej i najbardziej charakterystyczną postać, a widzom, nawet po wielu latach od premiery filmu, zapadło w pamięć właśnie Benedyktowe eliptyczne powiedzenie „ten, tego, to...”.

W dalszej części swej recenzji, za „nieprzyjemne dziwactwo” uznała Kulczycka–Saloni scenę „obnażenia Justyny”, drwiąc z upodobań widzów, którzy przyzwyczajeni do nagości w filmie nie wysiedzieliby w kinie bez takich wrażeń¹³⁴.

„Rozszerzona” o cielesność scena, nasuwa skojarzenie z recepcją powieści przez Czesława Miłosza w wierszu *Rozbieranie Justyny* i *Uzupełnieniu do wiersza z tomu Nad brzegiem rzeki* (1991 - 1994). W tym kontekście ujęcie „matki rodu” staje się aluzją do losów wojennych Justyny Kamińskiej i jej rodziny oraz powojennej historii Kresów.

¹³⁴ J. K u l c z y c k a – S a l o n i, *O filmowej adaptacji...*, op. cit., s. 9.

Filmową Justynę zagrała debiutantka, absolwentka łódzkiej PWSFiT. Iwona Katarzyna Pawlak dobrze poradziła sobie z dramaturgią postaci - przemianą bohaterki od rozgoryczonej, dumnej panny, ostentacyjnie kontestującej ideał salonowej kobiecości do patriotki, świadomej swojej wartości kobiety i szczęśliwej narzeczonej. Pierwowzorem tej postaci była Orzelska ze inscenizacji *Nad Niemnem* pt. *Justyna* w reżyserii Marka Okopińskiego. Wiarygodny portret psychologiczny bohaterki odtworzyła Wanda Neumann. Spektakl wystawiono w gdańskim Teatrze Wybrzeże na podstawie scenariusza (pierwszej wersji adaptacji *Nad Niemnem* z 1986 r.) Kazimierza Radowicza. Premiera odbyła się 22 XII 1974 roku w Teatrze Telewizji, realizacji podjął się Marian Ligęza.¹³⁵

Krytycznie do gry aktorskiej I. Pawlak w swojej recenzji popremierowej odniósł się Maciej Maniewski pisząc:

na ekranie, zamiast przeżyć, obserwujemy czysto zewnętrzne działania, indywidualność zostaje zastąpiona atypowością, a psychologia werbalizmem. Zygmunt Korczyński, co chyba najbardziej bolesne, okazuje się pospolitym materialistą i safandulowatym gospodarzem, którego naczelną cechą jest absolutna bezradność. Pozostałe figury zarysowane zostały jeszcze bardziej jednoznacznie i schematycznie, często zmierzając w stronę karykatury lub groteski [...] Aktorstwo nie należy bowiem do mocnych stron filmu. Oprócz sympatycznej i bezpretensjonalnej pary, jaką stanowili Iwona Pawlak i Adam Marjański (Justyna i Jan), jedynie Bożenie Rogalskiej w roli Marty, udało się naszkicować załączek osobistego dramatu i uciec od sztampy szlachecko – zmanierowanych i wiejsko – rubasznych typów¹³⁶.

W podobnym tonie wypowiedział swą ocenę Maciej Pawlicki stwierdzając, że powstał film – monidło, bo adaptatorzy przenieśli na ekran schematyzm powieściowych konfliktów, papierowość postaci, natrętną ilustracyjność przyjętych przez pisarkę tez. W kreacjach aktorskich krytyk zauważa, iż:

[występujące] wizualne odpowiedniki powieściowych naiwności, Kuźmiński naiwności te spotęgował, w sposób nie zamierzony skarykaturaował. Najlepszym przykładem - sielankowa postać Jana. W powieści zaledwie irytująca, tu wręcz groteskowa¹³⁷.

Elżbieta Dolińska z kolei stwierdza, że w filmie można by silniej zaznaczyć opozycje między bohaterami pozytywnymi a „galerią próżniaków”.

¹³⁵ G. P a w l a k, „*Nad Niemnem*” *Elizy Orzeszkowej* reż. *Okopiński* (1974). W: *Tejże: Literatura polska w Teatrze Telewizji w latach 1953-1993*. Dysertacja napisana pod kierunkiem A. Z. Makowieckiego, IBL PAN, Warszawa 2001, s. 205.

¹³⁶ M. M a n i e w s k i, *Mezaliants*, dz. cyt., s. 15.

¹³⁷ M. P a w l i c k i, *My lubimy sielanki*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 17, s. 12.

W tej materii [pisze Dolińska] twórcy filmu wybrali jednak rodzaj dobrotliwego zrównania bohaterów. Różyc, Emilia Korczyńska, Kirlo czy Zygmunt Korczyński, w powieści osoby kreślone często ironicznym chłodem, a zawsze z sugestywną dezaprobatą, w filmie robią wrażenie raczej śmiesznych życiowych bankrutów niż postaci groźnych, godnych potępienia [...] Aktorzy zaś zagrali po mistrzowsku. Odtworzyli swe partie finezyjnie, w sposób wart zapamiętania (zwłaszcza Janusz Zakrzeński – Benedykt Korczyński)¹³⁸.

Krytyczka dalej zauważa, że atutem filmu są dialogi i staroświecki język budujące wizerunki bohaterów, bo nie brzmią sztucznie, stanowiąc immamentny składnik przedstawianych realiów i osobowości ludzi je współtworzących.

Urodą aktorki odtwarzającej główną postać, zachwycił się Jan Max:

Filmowa Justyna jest śliczna, naturalna bezpretensjonalna [...] reżyser czyniąc Justynę tak ładną sprawił, że nie ma chyba mężczyzny, który oparłby się jej urokowi. Dobrze rozumiemy zarówno gwałtowne namiętności jak i tkliwe uczucia, które budzi Justyna w Zygmuncie, Teofilu i Janie¹³⁹.

Aktorską obsadę Tadeusz Szyma ocenił jako kreacje poprawne i staranne:

Para młodych bohaterów filmu zjednuje widownię swą dorodną urodą, ale zdecydowanie lepsza aktorsko jest grająca dumną i hardą Iwona Pawlak. Korzystnie wyróżnia się Janusz Zakrzeński jako Benedykt, z drugoplanowych zaś postaci Barbara Rogalska w roli Marty. W pamięci pozostanie także nieszczęśliwy Anzelm – w sugestywnym choć bardzo oszczędnym ujęciu Michała Pawlickiego. Nazbyt przerysowana komediowo zdała mi się natomiast zabawna figura Emilii Korczyńskiej odtwarzanej przez Martę Lipińską, co nie zmienia faktu, że bawi ona skutecznie publiczność¹⁴⁰.

Aktorzy, nawet ci odtwarzający wcielających się w drugoplanowe postacie mieszkańców zaścianka (Jerzy Z. Nowak – Fabian, czy Małgorzata Nowak – Elżunia Bohatyrowicz), stworzyli role na tyle charakterystyczne, że nieodparcie bohaterowie powieściowi kojarzą się z ich kreacjami aktorskimi.

Pomimo słów krytyki publiczność przyjęła film owacyjnie, a filmowi, aktorom i reżyserowi przyznano wiele nagród.

¹³⁸ E. D o l i ń s k a, *W Korczyni i Bohatyrowiczach*, op. cit., s. 9.

¹³⁹ J. M a x, *Nad rzeką domową*, „Kultura” 1987, nr 8, s. 12.

¹⁴⁰ T. S z y m a, „Nad Niemnem”, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 9, s. 6.

Zagadka 5. Scenografia i dekoracje

Realizatorzy znakomicie wykorzystali scenografię naturalną. Np. wiekowe dęby nad mogiłą Jana i Cecylii konotują dawne, Jagiellońskie czasy. Świetnie sprawdził się na ekranie ten symbol, przywołany w powieści przez Anzelma. Do tej symboliki odwołała się Orzeszkowa w rozprawie *Patriotyzm i nacjonalizm* (1880 r.): „Jak drzewo z korzenia swego, tak terazniejszość narodo­wa z przeszłości początek swój bierze”

Krytycy wielokrotnie zauważali,

że w filmie nie ma przenikliwego realizmu Orzeszkowej. A ściślej: jest ale spowity poezją folkloru, pociągnięty werniksem Cepelii. Korczyn, Bohatyrowicze, Wołoszczyzna, Olszynka – są trochę folderowe [...] W filmie Kuźmińskiego nie tylko pałace, dwory, ale i zagrody chłopskie pozują do technikolorowych pocztówek. Toteż naprawdę piękne pejzaże sprawiają wrażenie udrapowanego skansenu, bowiem ta uroda natury, zarejestrowana mistrzowsko przez kamery, wydaje się nadrzeczywista – krytykował scenografię w adaptacji *Nad Niemnem* Jan Max¹⁴¹.

Ilustracyjność dokonanej rzetelnie i z sympatyczną skromnością adaptacji może niekiedy razić, sprawiając wrażenie zdejmowania widoków z jakiegoś skansenu (zaścianek Bohatyrowiczów) lub regionalnych występów (taneczna sekwencja ludowego wesela), lecz przecież jest przyjazna oczom i daje poczucie kontaktu z zaginionym już światem, za którym się tęskni - konstatawał Szymba¹⁴².

Można dodać, cytując Ewę Wiegandtową, że „symbolika geograficzna, tak charakterystyczna dla literatury małych ojczyzn, przekształca naturę w kulturowe krajobrazy, które odwołują się do topiki początku i końca, witalistycznych mitów agrarnych, jak i mitologicznych wyobrażeń czasu”¹⁴³. Ideały Bohaterowiczów i Korczyńskich kontynuują z entuzjazmem następne pokolenie, jak w micie - czas zatacza koło.

Eliza Orzeszkowa stosowała w opisie zabieg *m i l i e u*, czyli charakteryzowania bohatera przez opis przedmiotów i otoczenia, w którym się znajduje. „Wnętrza mieszkań wiele mówią o ludziach, którym służą za codzienne siedlisko” - czytamy w powieści *Na dnie sumienia* (1873 r.)¹⁴⁴.

¹⁴¹ J. M a x, *Nad rzeką...*, *op. cit.*, s. 12.

¹⁴² T. S z y m a, „*Nad Niemnem*”, *op. cit.*, s. 6.

¹⁴³ E. W i e g a n d t, *Historia duża i mała*. W zbiorze: *O historyczności*. Red. K. Meller, K. Trybuś, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2006, s. 19.

¹⁴⁴ Cytat ze zbioru aforyzmów, sentencji pisarki: *Myśli Elizy Orzeszkowej*. Zebrała L.H. [?], Kraków 1903, s. 188.

Pokój Emilii Korczyńskiej stwarza pozory wykwintnego gabinetu; porcelanowe cacka, na etażerkach książki, muśliny, wszystko miękkie, ozdobne, nieco sentymentalne. Scenograf Zenon Różewicz i kostiumolog Barbara Śródka–Makowska pozostali wierni sugestii Orzeszkowej, by salonik stwarzał „duszną atmosferę”.

Inaczej interpretuje tę przestrzeń Kazimiera Szczuka¹⁴⁵, bo wg niej nuda buduaru pani Emilii burzy nadniemeńską idyllę przez kategorię Obcego, który ład utopijnego świata mitu agrarnego unieważnia przez język niezgody. Krytyczka uważa, że to histeria (*globus histericus*) Emilii a nie utopia (agrarna) staje się hasłem wywoławczym w potocznym odbiorze *Nad Niemnem*. W ten sposób dokonuje się rehabilitacja bohaterki, która byłaby niewypowiedzianym ciałem – tekstem hysterii, szczeliną, cieniem, zaćmionym miejscem idylli. Odmowa współpracy ze światem dworu – zdaniem Szczuki – staje się w narracji Orzeszkowej tak bardzo niewybaczalna, gdyż świat *Nad Niemnem* w istocie nie jest patriarchalny, przeciwnie wszechobecny roztaczający się za oknem buduaru Emilii „złoty fundament ziemi” ma symbolikę sakralną, żeńską, matriarchalną. Buduar Emilii to granica kontroli tekstu, znakiem niepokoju pisarki, miejscem, w którym można by zacząć dekonstrukcję¹⁴⁶. Ewa Graczyk nie zgadza się z taką interpretacją przestrzeni, uznając ją za uproszczoną, degradującą powieść Orzeszkowej. Badaczka zauważa, że *Nad Niemnem* nie jest prostą idyllą, bo narracja nie ogranicza się do macierzyńskich i agrarnych utopii. Zatem rewizja Szczuki unieważnia idee powieści: satyryczne intencje Orzeszkowej w kreacji Emilii (bohaterka nie choruje na migrenę), pomija główny konflikt, unieważnia „postyczniową depresję”¹⁴⁷.

Jeśli potraktować przestrzeń saloniku jako symbol wychowania ówczesnych kobiet na wzorach romansowych, gnuśnienia na prowincji, marzeń o światowym życiu i księciu z bajki to można powiedzieć – cytując Marię Janion – „Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tam, gdzie jest”¹⁴⁸. Buduar Emilii, mimo bogactwa przedmiotów w nim

¹⁴⁵ Por. K. S z c z u k a, *Nuda buduaru*. W zbiorze: *Nuda w kulturze*. Red. P. Śliwiński, P. Czapliński, Poznań 1999, s. 83-100.

¹⁴⁶ Por. K. S z c z u k a, *Globus histericus pani Emilii – Czy jest tekst w tej kobiecie?* W: *Eadem, Kopciuszek, Frankenstein i inne*, Kraków 2001, s. 118-120.

¹⁴⁷ Por. E. G r a c y k, *O postaciach bowarycznych w powieściach Elizy Orzeszkowej*. Wyd. zbiorowe, *Творчество Элизы Ожеико в эстетическом пространстве современности*. Red. S. Musienko i inni, Grodno 2011, s. 92-99.

¹⁴⁸ M. J a n i o n, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tam, gdzie jest*. W: *Eadem, Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.

zgrupowanych, obnaża pustkę kobiecego świata, brak celu życiowego determinowany marzycielstwem. Pokonywanie przeciwności losu i realizm pozwoliły uniknąć „nudy buduaru” bohaterkom pozytywnym (Justyna, Marta, Maria, Andrzejowa), uobecniając w powieści agrarny mit odradzanie się.

Sceny w saloniku pani Emilii kontrastują z obrazami gabinetu Benedykta, jadalni i pokoju gościnnego. Przyjęcia, na których bywają hrabia Różyc, Korczyńscy, Darzeczcy, Kirlowie – czyli wszyscy znamienicy sąsiedzi, których podejmować obiadem się powinno – od razu budzą skojarzenia widza z tradycją szlacheckiego stołu, opisaną przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*.

Scenarzyści zadbali, by dwór Korczyński był także polskim domem. Na ścianach pokoju gościnnego wiszą Grottgerowskie reminiscencje powstania styczniowego. Korczyn zostaje przedstawiony jako alegoria dworu - świątyni narodowych pamiątek i miejsce, z którego wyrusza się na bój i wraca po bitwie¹⁴⁹. Architektura dworku i krajobrazu to także charakterystyczny, XIX-wieczny, polski pejzaż kulturowy.

Scenografia, dekoracje stanowią element akcji, charakteryzują bohaterów (Justyna, Marta, Emilia), pokazują ich nastrój (Anzelm, Andrzejowa) i oddziałują na emocje widza (buduar Emilii a gabinet Benedykta). Pozwalają transponować powieściowe opisy (zagroda Bohatyrowiczów¹⁵⁰, mogiły) lub dopowiedzieć elipsę języka ezopowego¹⁵¹ (motywy Grottgerowskie np. kucie kos).

W przypadku wspomnień powstania styczniowego dekoracje (grottgerowskie parantele) określają sytuację dramatyczną np. zmaganie się Korczyńskiego z konsekwencjami zrywu niepodległościowego. W powieści i adaptacji bohaterowie nie mówią wprost o powstaniu. Dlatego w filmie dodano kilka scen wyruszania oddziałów powstańczych (asocjacja obrazów „powstańczych” Maksymiliana Gierymskiego). Sceny ze względu na elegijny nastrój, zimne barwy odcinają się od całości filmu, są jakby wyrwane ze snu lub wspomnień bohatera, są częścią rodzinnej tajemnicy i nostalgicznym obrazem z przeszłości¹⁵². Widz może dostrzec

¹⁴⁹ Por. W. O k o ń, *Alegorie narodowe...*, dz. cyt., s. 7 i 15.

¹⁵⁰ Interesującą, graficzną, strukturę opisu zagrody Bohatyrowiczów zaproponowała: B. W i t o s z, *Opis narracyjny na tle innych opisów. Zagadnienia struktury tekstu*, Katowice 1997, s. 102-103.

¹⁵¹ O poetyce języka ezopowego pisała: A. M a r t u s z e w s k a, *Porozumienie z czytelnikiem (o języku ezopowym powieści pozytywistycznej)*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 197-214.

¹⁵² Por. B. K o s e c k a, K. K u b i s i o w a, *Lektury na ekranie, czyli mały leksykon adaptacji filmowej*, Kraków 1999, s. 101.

filmową aluzję do wydarzeń historycznych także w niemej scenie, gdy Korczyński pochyła się nad księgami rachunkowymi, rozmyśla nad splątą podatków oraz zobowiązań spadkowych (konotowanie terażniejszości - represje postyczniowe wobec polskich właścicieli ziemskich). W zbliżeniu kamery widzimy księgę, listy, a ujęcie w planie amerykańskim pokazuje postać na tle Grotgerowskich grafik (konotowanie powstańczej przeszłości).

Zagadka 6. Kostiumy i charakteryzacja

Nad Niemnem jako film historyczny wymagał na pewno wielu studiów XIX-wiecznych fotografii, prasowych rycin prezentujących nowinki mody paryskiej, sztuki jubilerskiej itp. Widać dbałość kostiumologów i charakteryzatorów o realizm w detalu (np. koronki, parasolki, rękawiczki, okulary, ozdoby), makijaż, fryzury aktorów itd.

„W stroju kobiet odzwierciedla się ich wewnętrzne usposobienie” czytamy w powieści *W klatce* (1870 r.) Elizy Orzeszkowej¹⁵³. Kostiumy aktorów dookreślają charaktery postaci np.: czarna suknia¹⁵⁴ Andrzejejowej (symbol żałoby po stracie męża i wyraz patriotyzmu kobiet podkreślających strojem utratę niepodległości), zgrzebna Marty Korczyńskiej (apoteoza pracy), czy skromne suknie Justyny.

W filmowej kreacji głównej bohaterki dokonano zmiany niektórych szczegółów np. powieściowa Justyna nosiła na głowie czarny jak heban warkocz (tzw. koronę), a w filmie Pawlak ma warkocz. W scenie wesela Elżuni, czerwone owoce jarzębiny wpięto we włosy aktorki, a nie jak w powieści, symbolicznie, niczym broszka-kotyliion, zdożyły białą suknię Justyny. Realizatorzy zrezygnowali zatem z tak wyrazistych szczegółów, by Justyna, czyli Iwona Pawlak była jak najbardziej naturalna.

Nieco sztucznie wyglądają kostiumy i charakteryzacja mieszkańców zaścianka, szczególnie podczas scen pracy na roli, ale zapewne chodziło twórcom filmu o nobilitację bohatera pozytywnego i świata jego wartości.

Kostiumy i charakteryzacja podkreślają związek człowieka z naturą, jego sytuację i pozycję społeczną (np. Justyna, Różyc), charakter, światopogląd i wiek bohaterów, wreszcie kostium stanowi świadectwo życiowego dramatu Andrzejejowej Korczyńskiej czy Marty.

¹⁵³ *Myśli Elizy Orzeszkowej*, dz. cyt., s. 131.

¹⁵⁴ Por. M. M i c i ń s k a, *Wstęp. Czarna sukienka*. W: *Eadem, Inteligencja na rozdrożach 1864-1918*, Warszawa 2008, s. 7.

Zagadka 7. Muzyka w filmie

*Jest to moją zasadą, tak w kompozycji teatralnej jak i filmowej, żeby nie ilustrować tego co się aktualnie dzieje, natomiast, żeby działać uzupełniająco poprzez jakiś kontrapunkt do akcji, do nastroju, do dźwięku, do efektów, do wszystkiego co się odbywa*¹⁵⁵.

Andrzej Kurylewicz

W ten sposób swoją ideę tworzenia muzyki filmowej zdefiniował Andrzej Kurylewicz¹⁵⁶ - autor znanych kompozycji muzycznych m.in. do *Polskich dróg* (lata: 1976 – 78) w reż. Janusza Morgensterna, *Lalki* (1977 r.) w reż. Aleksandra Bera czy *Lekcji martwego języka* w reż. Janusza Majewskiego (z 1979 r).

Znakomity kompozytor wprowadził do adaptacji *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej szczególne przeżycia estetyczne, bo jak twierdził Edgar Morin, choć widz nie uświadamia sobie tego faktu to kino, jak opera, z natury jest muzyczne¹⁵⁷. A zatem k o n t r a p u n k t¹⁵⁸, o którym mowa w cytowanej wypowiedzi Kurylewicza, konotuje, odsyła, bądź w swoisty sposób komentuje elementy składowe ekranizacji. Potwierdza estetyczne i semantyczne funkcje muzyki filmowej Alicja Helman¹⁵⁹. Badaczka zauważyła, że w filmie fabularnym

¹⁵⁵ Cyt za: A. K u r y l e w i c z. *Muzyka filmowa*. TVP Kultura. Emisja 13 IV 2007 r.

¹⁵⁶ Andrzej K u r y l e w i c z - ur. 23 XI 1932 we Lwowie, zm. 13 IV 2007 r. w Konstancinie; kompozytor, trębacz, pianista, puzonista, dyrygent, pionier muzyki jazzowej w Polsce, za propagowanie której w roku 1954 został relegowany z Państwowej Szkoły Muzycznej w Krakowie, gdzie studiował grę na fortepianie (w klasie Henryka Sztompki) i kompozycję (u Stanisława Wiechowicza). Debiutował jako kompozytor muzyki filmowej (*Powrótem* Jerzego Passendorfera, l. 1959–60). W latach 1964–66 kierował Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie i z żoną Wandą Warską prowadził piwnicę artystyczną, w której odbywały się koncerty, wystawy i wieczory poetyckie. W latach 1969–78 komponował muzykę jazzową, koncertując w wielu krajach na całym świecie. Od roku 1980 całkowicie poświęcił się komponowaniu muzyki poważnej (w latach 1987-91 członek ZG Związku Kompozytorów Polskich) i koncertom Chopinowskim oraz muzyce Karola Szymanowskiego. Zob. Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, IV 2007. Zob. Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, IV 2007.

¹⁵⁷ Por. E. M o r i n, *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975, s. 109-110.

¹⁵⁸ Kontrapunkt z łac. „nuta przeciw nucie” – technika kompozytorska polegająca na jednoczesnym zestawieniu kilku linii melodycznych wg określonych reguł tonalnych, harmonicznym, rytmicznym; w fudze to głos dokonany do tematu.

¹⁵⁹ Por. A. H e l m a n, *Dźwięczący ekran. O muzyce w filmie*, Warszawa 1968, s. 29-33.

średnia długość partytury to 30-50 min., a naczelną zasadą jest stosowanie muzyki tam, gdzie jest ona niezbędna¹⁶⁰.

Jaką funkcję spełniła w filmie Kuźmińskiego muzyka Kurylewicza w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Łódzkiej? Czy typowo muzyczne znaczenia związane z formą, strukturą, gatunkiem, intersemiotycznym cytatem mogą programowo sugerować widzowi-czytelnikowi globalny sens dzieła? Czy muzyka w adaptacji *Nad Niemnem* akcentuje wątki romansowe, a może sugeruje widzowi, że jest to film społeczno – obyczajowy, albo malowidło historyczne?

1. W Korczynie i Bohatyrowiczach. Muzyka jako znak pamięci własnej kultury.

Adaptacja *Nad Niemnem* rozpoczyna się charakterystyczną czołówką - uwerturą, będącą wprowadzeniem w problematykę utworu a zarazem muzycznym lejtmotywy. Jest to nostalgiczny wstęp. Muzyka płynąca obrazuje z pewnością symboliczną przestrzeń Niemna - wskazują na to długie frazy, ciągnąca się nieprzerwanie linia melodyczna i rozczulające mocne *legato* (łączone dźwięki). Wznoszące się pochody gamowe (melodia idąca do góry) oraz snująca się muzyka wprowadza nastrój nostalgicznego patosu. Wymienione a n a l o g i e p o z a m u z y c z n e¹⁶¹ odsyłają do nadniemeńskiej rzeczywistości, wprowadzając widza w tematykę. Początkowe ujęcie filmowe - zachodu słońca, spławu drzewa po rzece, nadbrzeżnej przyrody - bez muzyki byłoby urokliwym widokiem codziennym, zwykłym obrazem transportu drogą wodną, natomiast uwertura odsyła widza do znanego romantycznego uniwersum polskiej przyrody.

Tak skomponowaną nastrojowy wstęp muzyczny (muzyka transcendentna) koresponduje z muzyką immamentną - ludową pieśnią śpiewanej przez Martę w pierwszej scenie filmu. Aluzją muzyczną przywołane zostały wspomnienia z lat 1863- 64 i główny temat powieści.

Scena rozpoczyna się sielankowo - Jadwiga Doumuntówna i Janek Bohatyrowicz wiozą zboże podczas żniw i śpiewają znaną jeszcze w średniowieczu, słowiańską pieśń ludową¹⁶² o niespełnionej miłości narzeczonej do Jasieńka, który wyrusza na wojnę. Pieśń, *Ty pójdziesz górą* śpiewana w molowej, smutnej skali melodycznej w okresie powstania styczniowego

¹⁶⁰ A. H e l m a n, *op. cit.*, s. 31.

¹⁶¹ Por. E. K o f i n, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1991, s. 190-192.

¹⁶² W języku czeskim funkcjonuje pt. *Láska neskončená*; wykonywana obecnie przez Jaroslava Hutkę. Zob. J. H u t k a, *Lidové písně*, www.hutka.cz

była niezwykle popularna¹⁶³ i dla pokolenia Orzeszkowej nierozdzielnie kojarzyła się z atmosferą powstania. Dlatego zarówno niewinna piosenka, jak i pytanie kim, jest ten „piękny głos” wywołują wspomnienie i rozgoryczona Marta Korczyńska wyrzaskuje zakończenie pieśni na znak klęski zrywu, następnie restrykcji carskich narzuconych na Polaków i w konsekwencji również osobistego dramatu - konieczności odrzucenia miłości byłego powstańca, Anzelma Bohatyrowicza, stryja Janka.

Już pierwsze rozpoznanie kompozycji muzycznej Kurylewicza wskazuje na określony kierunek akcentowania wybranych wątków akcji, fabuły, bohaterów. Znakomitym przykładem są dwie następne sceny rozgrywające się w Korczynie, gdy Jan i Anzelm płyną do kurhanu powstańców. Kontrapunktuje je piękna melodia, grana przez skrzypce w wysokich rejestrach, w charakterze nostalgicznym. Rozwinięciem tej frazy będzie znakomita „milcząca scena”, w której tylko muzyką i obrazem zostały wyrażone rozterki Benedykta Korczyńskiego. Wobec popowstaniowych restrykcji carskich bohater ma kłopoty z utrzymaniem ponad tysiąchektarowego gospodarstwa. Do tego dołącza się roszczenie szwagra Darzeckiego, który wydaje córkę za mąż i domaga się spłaty posagu żony nawet kosztem sprzedaży Rosjanom lasu wraz z kurhanem powstańczym. Pozostaje jeszcze niespłacona część ojcowizny na rzecz najmłodszego brata, który w listach ponagla spłatę. W filmie znakomicie wyraża tę myśl filmowy insert, czyli pojedynczy kadr – zbliżenie listów od Dominika Korczyńskiego.

Muzycznie tę scenę ilustruje tzw. kontrapunkt asocjacji unaoczniający „monolog wewnętrzny bohatera, który »głośno myśli«, nie poruszając wargami¹⁶⁴. Długa muzyczna fraza obrazuje motyw obrony ziemi polskiej przed bankructwem i wynarodowieniem. Słuchając tego fragmentu ma się wrażenie, że mimo upływu czasu, mimo obecnych dźwięków, czas zatrzymuje się. Benedykt trwa w przeszłości, która wpływa na losy mieszkańców Korczyna i Bohatyrowicz.

Ciekawym zabiegiem kompozycyjnym okazał się w adaptacji kontrapunkt antytezy, czyli takie zastosowanie muzyki, które jednocześnie wtapia czytelnika wizualnie w nurt codziennego życia, ale przeciwstawia go emocjonalnie warstwie obrazowo - słownej¹⁶⁵ np. poprzez wprowadzenie ironii muzycznej pokazuje kosmopolityzm bohaterów.

¹⁶³ Por. L. Ł o c h o w s k i, W. K o r n i e w s k i, *...pieśń ujdzie cało...: śpiewnik*. Warszawa 1992, s. 142 – 144. Por. J. M i n c e w i c z, *Pieśni Wileńszczyzny*, Olsztyn 1992, s. 81.

¹⁶⁴ J. P ł a ż e w s k i, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 209.

¹⁶⁵ Tamże, s. 211 - 212.

Imieniny Emilii to czas, gdy Korczyn odżywa, staje w centrum życia towarzyskiego. Wydarzeniu temu towarzyszy muzyka taneczna, gatunkowo zbliżona do walca, która wybrzmiewa w znaczącym momencie, gdy Benedykt odprowadza od stołu bratową, wdowę po powstańcu, Andrzeju Korczyńskim. Goście przechodzą do salonu, którego ściany zdobią Grottgrowskie obrazy, następnie do ogrodu.

Z tej perspektywy Korczyn to ostoja polskości, tradycji i obyczaju, jak w Mickiewiczowskim *Panu Tadeuszu* Sopliców. W drzwiach salonu młode pokolenie toczy interesującą rozmowę na temat roli sztuki narodowej w sytuacji utraty państwowości. Arystokrata, dekadent, Teofil Różyc i niezrealizowany malarz, Zygmunt Korczyński z melancholią podkreślają brak inspiracji oraz perspektyw rozwoju dla nowoczesnej sztuki, są argonautami – jak ich nazwała Orzeszkowa – czyli tymi, którzy upatrują własnego miejsca na ziemi i rozwoju artystycznego poza granicami kraju.

Do rozmowy dołącza się, entuzjastycznie nastawiony do rzeczywistości, Witold Korczyński. Widz słyszy dźwięk strojenia skrzypiec, którego źródło znajduje się poza miejscem akcji. Strojenie jest też muzyką. Skrzypce należy zawsze przed graniem nastroić, żeby czysto grały na koncercie. Bo właśnie za chwilę akcja filmu przenosi się do salonu, gdzie Justyna śpiewa i gra *Gdybym ja była słoneczkiem na niebie*, towarzyszy jej ojciec przygrywający na skrzypcach. *Życzenie*, z cyklu Pieśni Fryderyka Chopina op. 74 do słów Stefana Witwickiego to pierwszy i jeden z najważniejszych utworów.

Nie bez przyczyny pisarka wprowadza w tym miejscu powieści kontrast – ironię, by ośmieszyć poglądy Różyca i Zygmunta na sztukę narodową. Chopin, nawet gdy wyjechał z Polski po 1830 roku w swej twórczości wplatał muzykę wyzwolenczą narodu polskiego, muzykę inspirowaną właśnie motywami ludowymi... Jego polonezy nazywane były armatami ukrytymi w kwiatach; zaczynały się pięknie i statecznie, aby w końcu wybuchnąć energią, głośnym, szybkim tempem.

Dobrochna Dabert-Bakuła, klasyfikując formy obecności muzyki klasycznej w filmie stwierdziła, że: „Wstępnym warunkiem aktywnego uczestnictwa znaczeniowego muzyki klasycznej w tworzeniu komunikatu filmowego będzie rozpoznawanie owych znaczeń przez odbiorcę”¹⁶⁶. Wg tej klasyfikacji przywołana w adaptacji muzyka Chopina pełni w filmie rolę z n a k u p a m i ę c i własnej kultury.

¹⁶⁶ D. D a b e r t – B a k u ł a, *Sposoby istnienia muzyki klasycznej w filmie fabularnym*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 190.

2. Muzyka jako odzwierciedlenie psychiki bohaterów i refleksja nad czasem

W dalszych scenach, Kurylewicz pozostaje wierny sugestii pisarki i wplata fragmenty oberka, kujawiaka. Scenie rozmowy kochanków (Zygmunta i Justyny) towarzyszy dźwięk oboju zwanego „miłosnym” oraz klaster instrumentów smyczkowych, czyli dźwięków granych blisko siebie, aby oddać napięcie emocjonalne bohaterów. Ten sam klaster towarzyszy Justynie, gdy ucieka z Korczyna na wieś. Bohaterka obserwuje żniwiarzy, słyszy pieśń w smutnej, molowej tonacji - *Gdzie pójdiesz, mój Jasiętku, konie osiodławszy*.

Następującej po tej scenie rozmowie Janka i Justyny towarzyszy dźwięk oboju „miłosnego”. Młody Bohatyrowicz od razu wyznaje, że od dawna interesuje się historią zwaśnionych rodów, ale i Justyną... Zaprasza ją więc do Bohatyrowicz, aby poznała stryja Anzelma i proponuje w przyszłości przejażdżkę łodzią do kurhanu powstańczego. Wyprawa i opowieść Janka o powstaniu unaocznia pieśń bojowa w wykonaniu męskiego chóru.

Po tej wyprawie Justyna dojrzewa społecznie. Jej przemianę symbolizuje śpiewana w Korczynie bardzo trudna w interpretacji Chopinowska pieśń ze słowami Stefana Witwickiego *Leci liście z drzewa* (Pieśni F. Chopina op. 74 nr 17), opatrzona przez kompozytora symboliczną datą 3. Maja z wykrzyknikiem¹⁶⁷. Pieśń z 1836 roku była zakazana przez cenzurę, dlatego nie została włączona do pełnej edycji. Gatunkowo jest rapsodem oplakującym losy pokolenia w rytmie powstańczych pieśni. Łączy cechy elegijnego mazurka z krakowiakiem, melodeklamację z końcowym lamentem. Martuszevska zakwalifikowała pieśni ludowe do elementów języka ezopowego i muzycznej kompozycji utworu (np. pięciokrotne występowanie w powieści pieśni *Leci liście...*)¹⁶⁸

Anzelm czuje się zaszczycony wizytą panny z Korczyna. Cierpi na depresję i nie otrząsnął się dotąd z traumy powstania i odrzucenia uczucia przez Martę, która lękała się mezaliansu, ośmieszenia i ostracyzmu ze strony okolicznej szlachty, a przede wszystkim pracy na roli. Spotkaniu Justyny i Anzelma towarzyszy nostalgiczna, jakby „zastygła muzyka”.

¹⁶⁷ Odpis rękopisu dokonany przez Juliana Fontanę - polskiego kompozytora, pianisty, prawnika, pedagoga, przyjaciela, kopisty i edytora dzieł Chopina - znajduje się w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

¹⁶⁸ A. M a r t u s z e w s k a, dz. cyt., s. 201.

Bohatyrowicze pomimo utraty szlachectwa¹⁶⁹ czuli się dumni ze swego pochodzenia. Szczególnym kultem, przekazywanym w tradycji rodzinnej z pokolenia na pokolenie, stała się mogiła legendarnych założycieli rodu, Jana i Cecylii. W tej scenie filmu do rzeczywistości pozamuzycznej odsyłają dźwięki instrumentów smyczkowych snujących się w wysokim rejestrze, kontrpunktując opowiadaną przez Anzelma legendę o uzyskaniu tytułu szlacheckiego od Zygmunta Augusta oraz wzniosłość ideału pracy, dzięki której nestorzy rodu założyli nie tylko ogromną osadę, ale i szlachetny ród Bohatyrowiczów.

3. Muzyczna pauza jako środek krytyki

Andrzej Kurylewicz musiał znaleźć taki środek muzycznego wyrazu, który pozwoliłby pokazać najistotniejszą powieściową opozycję postaw bohaterów pozytywnych: pracowitych, pomimo przeciwieństw pełnych entuzjazmu, zakorzenionych w polskości patriotów i negatywnych; pasożytów społecznych, kosmopolitów, próżniaków, wynarodowionych i pozbawionych chęci do działania. Tym szczególnym środkiem muzycznym jest cisza – p a u z a. Towarzyszy ona scenie rozmowy wynarodowionego kosmopolity - Zygmunta Korczyńskiego z matką. Jedynie w momencie, gdy Andrzejowa Korczyńska wypowiada słowa „ten kraj potrzebuje artystów” towarzyszy scenie smutny motyw oboju i klaster dźwięków.

Również muzyki filmowej pozbawione są takie sceny jak: rozmowa w Osowcach Różyca z Marią Kirlową o ślubie z Justyną; rozgoryczenia Emilii, wypominającej mężowi przyziemność wiejskiej egzystencji i niezaspokojenie „potrzeb wyższych”; salon Emilii, w którym w duchu konwenansów wypowiada się na temat wychowania córki - Leonii na lalkę salonową lub scena, gdy Justyna ośmiela się obwieścić swe zaręczyny z Jankiem, odrzucając oświadczenia Różyca.

Do ucha widza dobiegają tylko naturalne dźwięki i kontrpunktowo ujęte naturalne reakcje postaci: zdziwienia, oburzenia np. oburzenie Emilii, która wpada w histerię z powodu zainteresowań syna, czy decyzji Justyny o ślubie z Jankiem Bohatyrowiczem.

¹⁶⁹ Tytuł szlachecki został przywrócony Bohatyrowiczom [w zapisie: Antoniemu Bohatyrewiczowi, synowi Piotra] przez władze carskie 13 XII 1907 r. - wpis do Księgi Dworzan (szlachty) Guberni Grodzieńskiej 10 V 1908 r. Por. K. K o n c z e w s k a, *Eliza Orzeszkowa a Grodzieńszczyzna – studium pamięci*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 175.

4. Pojednanie, czyli programowość muzyki Kurylewicza

Witold, Justyna, Jan reprezentują młode pokolenie. Powieść ma optymistyczne przesłanie. Wraz z entuzjazmem młodego pokolenia przychodzi nadzieja na pojednanie, kontynuację ideałów i tradycji. Adaptację w wersji serialowej kończy klamrowo leitmotyw, ale ze zmianami modulacyjnymi.

Rozwiązanie akcji powieści i adaptacji to moment wesela Elżuni Bohatyrowiczówny, podczas którego dochodzi do pojednania Korczyńskiego z synem i mieszkańcami zaścianka. Bogactwo tradycji muzycznej polskiej wsi oddają przede wszystkim pieśni ludowe i cytaty tańców ludowych (oberki i krakowiaki) podczas scen wesela. Zabawa kończy się przepiękną dumką *Na Niemen* do słów Augusta Bielawskiego pochodzącą z II poł. XIX wieku (pierwowzór *Bajkał*), w tle słychać wschodni instrument ludowy – bałajkę. Sentymentalna pieśń, nastrojowe nocne zdjęcia flisaków finalizują pojednanie Benedykta z zaściankiem. To dobiegające dźwięki muzyki przyciągają do Bohatyrowicz zwaśnionego z okolicą Korczyńskiego. Dominująca rolę w tej scenie odgrywają nocny krajobraz Niemna i nierozzerwalnie związana z rzeką pieśń o małej ojczyźnie.

Muzyka Andrzeja Kurylewicza do adaptacji *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej podkreśla wartości historyczne. W wersji filmowej klamrowo film zamyka scena powstania styczniowego z powstańczą pieśnią w wykonaniu chóru męskiego. Z kolei w serialu TV akcent został przesunięty na wątek społeczno – obyczajowy, który nie przekreśla pamięci o przeszłości powstańczej, bo przeszłość ta determinuje postawy życiowe bohaterów.

Znakomicie współgra z kompozycją Kurylewicza muzyka immamentna, czyli cytaty muzyczne z pieśni Chopina: *Lecą liście z drzew*, czy *Gdybym ja była...* Śpiewane przez Justynę pokazują przemianę bohaterki, a jednocześnie podkreślają globalny sens utworu – wielowiekową walkę o niepodległość.

Andrzej Kurylewicz podporządkował wątki romansowe i społeczno – obyczajowe tematyce historycznej, idąc w kierunku idei malowidła historycznego i tradycji literatury małych ojczyzn.

Adaptacja *Nad Niemnem* w kontekście literatury małych ojczyzn

*W refleksji nad kinem można wyróżnić tematy sezonowo modne i tematy „wieczne”. Moda powoduje prawdziwą eksplozję tekstów, tematy „wieczne” nie narzucają się tak dalece uwadze Czytelników, ale dysponują za to nieskończoną możliwością rodzenia wciąż nowych wypowiedzi*¹⁷⁰.

Alicja Helman

Przyznanie Miłoszowi Nagrody Nobla w 1981 r. oraz podmuch bezkrwawej rewolucji z 1980 r. zdaniem Dobrochny Dabert to główne czynniki naruszające układ lektur obowiązkowych dostępnych na ekranie w latach 60. i 70. Badaczka pisze, że wyróżnienie pisarza przez Komitet Noblowski umożliwiło (przy zażaleniu cenzury) przeniesienie na ekran *Doliny Issy* w 1982 r. przez Tadeusza Konwickiego. „Nieobecna w mass mediach proza Juliana Strykowskiego, demonstrującego sympatie opozycyjne, w adaptacji Jerzego Kawalerowicza (*Austeria*, 1983) zabłysła nieznanym blaskiem. Podobnie dryfująca między oficjalnym a drugim obiegiem proza Tadeusza Konwickiego mogła wreszcie pojawić się na ekranie. *Kronika wypadków miłosnych* została zrealizowana przez Wajdę w 1986 roku”¹⁷¹. Adaptacja *Nad Niemnem* emitowana w 1987 r. kontynuuje nurt literatury małych ojczyzn w kinie, zapoczątkowany *Doliną Issy* (1955 r.) Czesława Miłosa.

O mikrohistorii, która staje się częścią historii wielkiej, pisała Ewa Wiegandtowa:

Kariera literatury małych ojczyzn i samego pojęcia, jest zaskakująca. Zjawisko to, którego teorię stworzyli pisarze emigracyjni, związani z paryską „Kulturą” (Vincenz, Miłosz, Stempowski), zajęło miejsce opuszczone przez powieść historyczną i jest odpowiedzią na głód historyczności innej od oficjalnej, głód, spowodowany rewolucjami politycznymi i artystycznymi. Jej historiozofię da się sprowadzić do budowania światów, których cechą ontologiczną jest bycie pograniczem, rozdrożem (metafora Jerzego Stempowskiego), gdzie, na przekór granicom i podziałom wyznaczonym przez historię wielką, można ze śladów przeszłości zakomponować i zaprojektować jakąś całość bądź jej brak, a tym samym

¹⁷⁰ A. Helman, *O adaptacji można w nieskończoność*, „Kino” 1997, nr 6, s. 38.

¹⁷¹ D. Dabert, *Strażnicy kanonu. Kilka uwag o filmowych adaptacjach literatury polskiej*, „Polonistyka” 2007, nr 5, s. 20.

transakcentować historię w inny wymiar. Tak jak chciał Nietzsche – w **wymiar sztuki i religii**¹⁷² [podkreślenie moje – MIJ].

Nostalgiczne wiersze Miłosa - recytowane w adaptacji Konwickiego przez współcześnie ubranych aktorów, na tle amerykańskiej metropolii, wniosły do filmowej wersji nowe znaczenia: emigrację po wprowadzeniu stanu wojennego, świadomość bezpowrotnie utraconej kresowej kultury, tęsknotę za wolnością¹⁷³. Właśnie w takim kontekście *Nad Niemnem* podobało się i podoba, bo widz lubi pokoleniowe tradycje, sielski rodzimy krajobraz, który daje poczucie mitycznego ładu i trwania przy odwiecznych wartościach. Film wywołuje nostalgię za „dawnymi czasami”, znanym z dzieciństwa i bezpowrotnie utraconym po wojnie *genius loci*.

Wajda przez wprowadzenie do adaptacji *Kroniki wypadków miłosnych* doświadczenia historycznego dokonał t r a n s a k c e n t a c j i, przemieścił akcenty ważności pierwowzoru, nadał inny sens całości. Np. w scenach lirycznych pojawiają się sygnały wojny: pułk ułanów, sygnał syren przeciwlotniczych, fotografie pustych wnętrz i wielonarodowościowych miasteczek. Reżyser zinterpretował indywidualne egzystencjalne doświadczenie bohatera w kontekście zbiorowej tragedii. Podobny zabieg zastosował Konwicki w *Lawie* (1989 r.), wplatając w monolog Konrada zachowane na fotografiach obrazy martyrologii.

Wspomnienie mitycznej krainy, Mickiewiczowskiej Litwy, widziane z perspektywy powojennej historii, odsyła widza do indywidualnej pamięci.

Ewa Domańska, referując poglądy historyka Franka Ankersmita, pisała że doświadczenie przeszłości rodzi pełne napięcie uczucia cierpienia i przyjemności¹⁷⁴. Idąc tym tropem można powiedzieć, że adaptatorzy literatury małych ojczyzn, pokazali historię na poziomie przedstawienia/reprezentacji (estetyki dzieła filmowego) z dzisiejszej perspektywy.

¹⁷² E. W i e g a n d t, *Historia mała i duża...*, dz. cyt., s. 17.

¹⁷³ Por. B. K o s e c k a, K. K u b i s i o w s k a, *Lektury na ekranie...*, dz. cyt., s. 35.

¹⁷⁴ Doświadczenie historii, według Ankersmita, wyraża nasz stosunek do przeszłości. Rzeczywistość tego doświadczenia ustanawia się w przestrzeni podwójnego ruchu straty przeszłości (uświadomienie sobie, że teraźniejszość nie do końca zawiera rzeczy przeszłe i obecne) i jej odzyskania (chęć przekroczenia granicy pomiędzy teraźniejszością a przeszłością). Przecięcie się opozycyjnych osi biegnących od teraźniejszości do przeszłości i od przeszłości do teraźniejszości rodzi pełne napięcie uczucia cierpienia i przyjemności, które stają się źródłem wzniosłości. Por. E. D o m a ń s k a, *Historia i egzystencja. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012, s. 51-54 i 56-57.

Widz uświadamia sobie wymiar ontologiczny historii - cytując Krzysztofa Zamorskiego - „jak jest to, co było”¹⁷⁵.

Jak zauważyła Ewa Paczoska, istnieją dwa plany w *Nad Niemnem*: pierwszy - historii; obraz dawnej Arkadii, przestrzeni zakorzenienia wspólnoty narodów oraz drugi – egzystencji; terażniejszych zmagania bohaterów z lękami codzienności, poczucie rozpacz, nieufności wobec wszystkich: „kto komu teraz swój” – pytał Benedykt¹⁷⁶. Czas mitycznej wspólnoty przetrwał już tylko w legendzie, podobnie jak czas heroicznego budowania kultury w zgodzie z naturą¹⁷⁷.

Popularność *Nad Niemnem* Zbigniewa Kuźmińskiego wynika z przeżycia estetycznego. Widz doznaje konfliktu uczuć - przyjemności z oglądania udanej adaptacji¹⁷⁸ literatury kresowej i cierpienia, bezpowrotnej utraty tych stron. Przeżywa *katharsis* i ma świadomość współuczestniczenia w tajemnicy, w zbiorowym odczytaniu aluzji filmowej¹⁷⁹, w odbiorze literatury małych ojczyzn z perspektywy doświadczenia historycznego Polaków.

¹⁷⁵ Cyt. K. Z a m o r s k i, *Dziwna rzeczywistość. Wprowadzenie do ontologii historii*. Cyt. za: E. Domańska, *Historia i egzystencja...*, dz. cyt., s. 97.

¹⁷⁶ E. O r z e s z k o w a, *Nad Niemnem*. Oprac. J. Bachórz, Wrocław 1996, s. 430.

¹⁷⁷ E. P a c z o s k a, „*Nad Niemnem*” – *melancholia i magia*. W zbiorze: *Pozytywizm – Młoda Polska. Od realizmu do preekspresjonizmu*. Red. G. Matuszek, t. II, Kraków 2001, s. 32-33.

¹⁷⁸ Zbigniew K u ź m i ń s k i za adaptację *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej otrzymał w r. 1987 trzy nagrody indywidualne: Nagrodę Ministra *I stopnia*; w Gdyni nagrodę POLKINA - Złoty Talar oraz Nagrodę Szefa Kinematografii za twórczość telewizyjną - w dziedzinie filmu fabularnego za rok 1986.

¹⁷⁹ Por. B. K o s e c k a, K. K u b i s i o w s k a, dz. cyt., s. 102-103.



Il. 1, N: kadr z filmu *Nad Niemnem* (1987 r.) Z. Kuźmińskiego. Justyna Orzelska (Iwona Pawlak) i Jan Bohatyrowicz (Adam Marjański); „Kino” 1987, nr 4, s. 14.



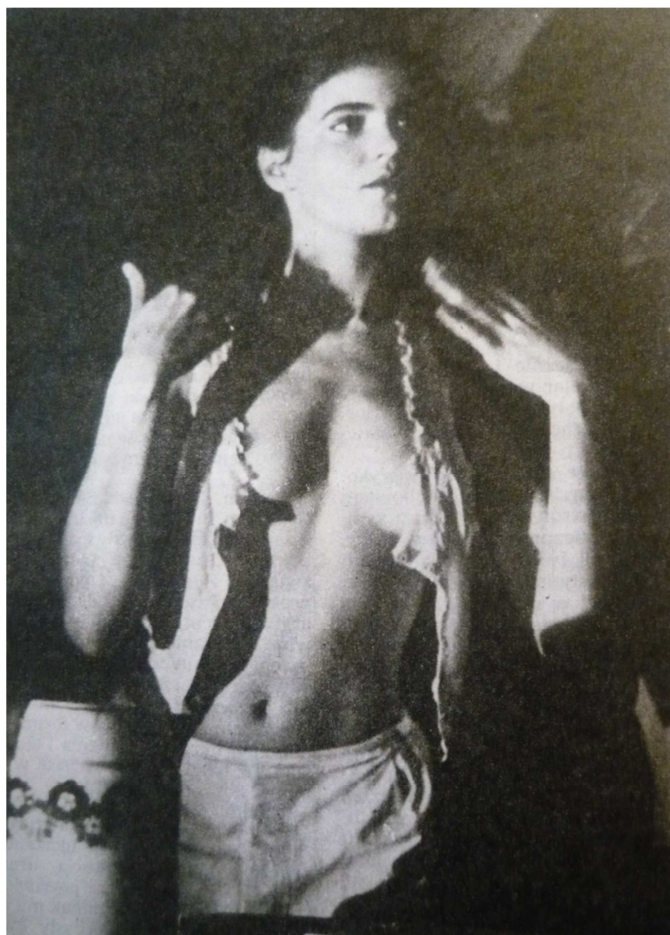
Il. 2, N: Mogiła Jana Cecylii w scenerii wielowiekowych dębów. W roli Anzelma Bohatyrowicza – Michał Pawlicki.



Il. 3, N: Justyna w Bohatyrowiczach - Antolka Bohatyrowicz (Magda Scholl), Starzyńska (Irena Kotwas); „Kino” 1987, nr 4, s. 15.



Il. 4, N: Skansen – Bohatyrowicze. Rozmowa Fabiana (Jerzy Z. Nowak) z Anzelmem; „Kino” 1987, nr 4, s. 14.



Il. 5, N: kontrowersyjne obnażenie Justyny.



Il. 6, N: Scena symboliczna - Justyna w białej sukni i z czerwoną jarzębiną we włosach na weselu Elżuni; „Kino” 1987, nr 4, s. 16.

Filmografia¹⁸⁰

Filmy:

Cham (w zachowanej wersji francusko - polskiej: *Upadły anioł*) – rok produkcji: 1931 r. Produkcja: Rex-Film; 26000 m. Scenariusz wg powieści Elizy Orzeszkowej: Marian Szykowski. Dialogi; Emil Chaberski. Teksty piosenek Szer-Szeń (Jan Leśmian). Reżyseria Jan Nowina-Przybylski. Zdjęcia: Albert Wywerka. Muzyka: Jan Maklakiewicz. Dekoracje: Stefan Nirris. Kierownictwo produkcji - Józef Rossen. Obsada: Krystyna Ankkwicz (Franka), Mieczysław Cybulski (Paweł), Mieczysław Gielniewski (chłop amerykański), Eugeniusz Gelba (parobczak Jasiek), Zuzanna Karim (Małgosia, siostra Pawła), Irena Carnero (prząśniczka), Tadeusz Oreyg (sołtys), Maria Chaveau (kucharka), Stanisław Sielański (lokaj), Genowefa Oranowska, Henryk Rzętkowski, Duet Neyów (tańce akrobatyczne). Premiera: 30 XII 1931 r.

Cham - rok produkcji: 1979; film fabularny telewizyjny; 80 min.; adaptacja powieści Elizy Orzeszkowej; premiera telewizyjna 22 IV 1970 r.; reż. Laco Adamik; reżyser II: Henryk Jacek Schoen; współpraca reżyserska: Krzysztof Maj; Mirosława Gwoździńska; scenariusz: Józef Hen; zdjęcia: Jacek Petrycki; operator kamery: Marek Januszewicz; Współpraca operatorska: Idzi Gawryszczak, Jerzy Kościan, Jerzy Gajewski; scenografia: Teresa Klink; współpraca scenograficzna: Bogdan Kobierski, Mieczysław Bomba; dekoracja wnętrz: Magdalena Dipont; kostiumy: Gabriela Star-Tyszkiewicz; współpraca kostiumograficzna: Zofia Reruch, Aniela (Anna) Wojciechowska; muzyka: Andrzej Zarycki; konsultacja muzyczna: Anna Iżykowska-Mironowicz; dźwięk: Marek Wronko; współpraca dźwiękowa: Lech Kowalewski, Józef Tomporek, Zygmunt Nowak; montaż: Mirosława Garlicka; współpraca montażowa: Waldemar Ostanówko; charakteryzacja: Tadeusz Schossler; współpraca charakteryzatorska: Małgorzata Wudel; kierownictwo produkcji: Michał Szczerbic; kierownictwo produkcji II: Stanisław Rudowicz ; współpraca produkcyjna: Teresa Kargowska, Tomasz Bek, Wojciech Zawadzki, Ewa Molenda ; rekwizyty: Tadeusz Marciniak, Grzegorz Jarzyński ; produkcja: Michał Szczerbic Zespół Filmowy X; atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź); laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź), 2299 m. Obsada aktorska: Piotr Szczepanik (Paweł Kobycycki), Monika Niemczyk (Franka Chomcówna, żona Pawła), Barbara Rachwalska (Awdacia), Helena Kowalczykowa (Marcela), Halina Wyrodek (Ulana, siostra Pawła), Franciszek Trzeciak (Filip Koźluk, mąż Ulany), Jan Pietrzak (urządnik), Bogdan Bentyn (Daniłko Koźluk, brat Filipa), Marian Dziędziel (Aleksy Mikuła), Grześ Gawryluk (Oktawian, syn Franki), Jerzy Kozłowski (nie występuje w napisach).

Justyna – spektakl w Teatrze Telewizji na podstawie *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, wystawiony w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku; premiera 22 XII 1974 r.; 93 min. (pierwotnie adaptacji *Nad Niemnem* w reż. Zbigniewa Kuźmińskiego z r. 1986); reż. Marek Okopiński; realizacja telewizyjna Marian Ligęza; scenariusz Kazimierz Radowicz; scenografia: Włodzimierz Komorowski, Elżbieta Loba-Nowińska; muzyka: Jerzy Patyka; produkcja Telewizja Polska (Gdańsk); obsada aktorska: Wanda Neumann (Justyna), Irena Maślińska (Marta), Marek Frąckowiak (Jan), Teresa Lassota (Emilia), Zbigniew Mamont (Kirło), Jan Twardowski (Różyc), Barbara Patarska (Teresa), Stanisław Michalski (Benedykt), Andrzej Nowiński (Zygmunt), Krzysztof Gordon (Witold),

¹⁸⁰ Źródło: www.filmpolski.pl

Tadeusz Gwiżdowski (Orzelski), Lucyna Legut-Werecka (Kiriłowa), Lech Skolimowski (Anzelm), Lech Grzmociński (Fabian), Anna Chodakowska (Matka Jana).

Meir Ezofowicz – premiera filmu odbyła się 22 IX 1911. Film zachował się we fragmentach – 650 m. taśmy filmowej. Reżyseria i scenariusz Józef Ostoja Sulnicki, współreżyserował właściciel wytwórni filmowej Sfinks - Aleksander Hertz. Zdjęcia: Jan Skarbak-Malczewski. Scenografia: Józef Galewski. Produkcja: Sfinks. Obsada aktorska: Maria Dulęba (Gołda), Władysław Grabowski (Mosze), Wiktor Kamiński

Nad Niemnem (czas realizacji: marzec-lipiec 1939 r.) – produkcja: Baltic-Film i SAF. Scenariusz: Jarosław Iwaszkiewicz wg powieści Elizy Orzeszkowej. Reżyseria: Wanda Jakubowska i Karol Szołowski. Zdjęcia: Stanisław Wohl, Adolf Forbert. Muzyka: Roman Palester. Dekoracje: Jacek Rotmil. Kostiumy: Jan Marcin Szancer. Kierownictwo produkcji: Stanisław Szebego. Obsada: Justyna – Elżbieta Barszczewska, Janek Bohatyrowicz - Jerzy Pichelski oraz Mieczysława Ćwiklińska, Marta Korczyńska - Stanisława Wysocka, Bogusław Samborski, Wiktor Biegański, Ludwik Sempoliński, Stanisław Grolicki, Zbigniew Ziembinski, Jan Kreczmar, Karin Tiche, Zygmunt Chmielewski, Jerzy Kaliszewski. Podobno sporządzono 5 kopii – dwie zostały zniszczone, a trzy ukryte na Żoliborzu podczas działań wojennych w 1939 r. i do dziś nie zostały odnalezione.

Nad Niemnem – adaptacja filmowa powieści Elizy Orzeszkowej w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego; II reżyserzy: Karol Chodura i Maria Budrewicz-Rogowska; Asystenci reżysera: Grzegorz Kruszewski, Witold Sobczyk; premiera odbyła się 5 I 1987 roku, film wyprodukował PRF „Zespoły Filmowe” - „Profil” w 1986 r., 4869 m taśmy filmowej (170 min.). Autorami: scenariusza był Kazimierz Radowicz; zdjęć - Tomasz Tarasin; muzyki - wybitny polski kompozytor i jazzman Andrzej Kurylewicz; scenografii Zenon Różewicz; kostiumy zaprojektowały: Barbara Śródka – Makowska, Jolanta Generalczyk. Niezapomniane w kreacje bohaterów stworzyli: debiutantka Iwona Pawlak (Justyna Orzelska), Adam Marjański (Jan Bohatyrowicz), Marta Lipińska (Emilia Korczyńska), Janusz Zakrzeński (Benedykt), Michał Pawlicki (Anzelm Bohatyrowicz), Bożena Rogalska (Marta), Zbigniew Bogdański (Orzelski), Jacek Chmielnik (Zygmunt Korczyński), Ewa Decówna (Teresa Plińska), Edmund Feting (Darzecki), Marek Herbiak (Witold Korczyński), Renata Husarek (Jadwiga Dołmuntówna), Irena Kotwas (Starzyńska), Renata Kretówna (Marynia Kiriłowa), Małgorzata Nowak (Elżunia Bohatyrowicz), Jerzy Z. Nowak (Fabian Bohatyrowicz), Maria Nowotarska (Andrzejowa Korczyńska), Andrzej Precigs (Teofil Różyc), Jan Prochyra (Bolesław Kirło).

Nad Niemnem serial TV – na podstawie *Nad Niemnem* z 1986 r. (rok produkcji); premiera 13.03.1988r. Cztery odcinki: I – 51 min.; II- 53 min.; III- 56 min.; IV-55min.

Reżyserzy:

Adamik Laco (Ladislav). Filmografia: 1978 *Wsteczny bieg* - reż. i scen.; 1979 r. *Cham*; 1981r. *Mężczyzna niepotrzebny!* – scen. z A. Holland i reż.; 1988 *Crimen*; 1990 r. *Europa Europa* reż. A. Holland, (II reż.); 1993 r. *Trzy kolory, Biały*, reż. Krzysztof Kieślowski (konsultacja artystyczna); 2001 – 2002 realizacja czołówki do serialu *Marzenia do spełnienia* w reż. Magdaleny Łazarkiewicz. Nagrody indywidualne: w 1982 r. *Mężczyzna niepotrzebny* Koszalin (KSF "Młodzi i Film") nagroda za debiut reżyserski za *debiut pełnometrażowy*. W roku 1979; Olsztyn (Festiwal Polskiej Twórczości Telewizyjnej) *Złoty Szczupak*. Nagrody zbiorowe: W 1980 r. otrzymał za adaptację *Chama* film na podstawie powieści Elizy Orzeszkowej przyznano dla Jacka Petryckiego

za zdjęcia do filmu i Heleny Kowalczyk za rolę drugoplanową na Festiwalu Polskiej Twórczości Telewizyjnej; w 1993 r. nagroda za całokształt twórczości telewizyjnej na Festiwalu Polskiej Twórczości Telewizyjnej oraz 16 XI 2005 odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. Spektakle w Teatrze Telewizji: 2006 *Pastorałka* - scenariusz, reżyseria, grafika komputerowa; 2005 *Bieg szlakiem historii* - scenariusz, reżyseria; 2002 *Lord Jim* - reżyseria, grafika komputerowa; 2001 *Przemiana* (1999) - reżyseria, efekty komputerowe; 1999 *Woyzeck* - scenariusz, reżyseria; 1998 *Ściana Artura, czyli co zrobimy z Henriettą* - reżyseria; 1997 *Matka Courage i jej dzieci* - reżyseria; 1996 *Przybysz z Narbony* - adaptacja, reżyseria; 1995 *Obrona Keysowej* - reżyseria; 1995 *Don Carlos* (1996) - reżyseria, realizacja telewizyjna; 1994 *Sokół maltański* - reżyseria, realizacja telewizyjna; 1993 *Sztuka przekładu* reżyseria, realizacja telewizyjna; 1992 *Król Edyp* reżyseria, realizacja telewizyjna; 1991 – *Burza* Szekspira reżyseria, realizacja telewizyjna; 1989 *Żegnaj Laleczko* reżyseria, realizacja telewizyjna; 1989 *Wniebowzięcie szubienicznej Toni* - reżyseria; 1989 *Ostatni z Jagiellonów* - reżyseria; 1986 *Gra miłości i śmierci* - reżyseria; 1985 *Fedra* - reżyseria, realizacja telewizyjna; 1984 *Elżbieta królowa Anglii* - reżyseria, realizacja telewizyjna; 1983 *Dziady* - reżyseria telewizyjna; 1982 *Człowiek z dwóch czasów* - reżyseria, realizacja telewizyjna; 1981 *Pierścień wielkiej damy, czyli ex-machina Durejko* - realizacja telewizyjna; 1980 *Proces* - adaptacja, reżyseria, realizacja telewizyjna; 1980 *Niezwykłe przygody Pana Kleksa* - reżyseria; 1980 *Borys Godunow* - reżyseria, realizacja telewizyjna; 1979 *Wyzwolenie*. Reżyseria telewizyjna; 1979 *Iwanow*. Reżyseria, realizacja telewizyjna; 1978 *Lorenzaccio*. Reżyseria, realizacja telewizyjna; 1978 *Cztery pory roku* (Weker A.). Reżyseria; 1977 *W gipsie*. scenariusz, reżyseria; 1977 *Sublokatorzy*. Reżyseria; 1977 *Peleas i Melisanda*. Reżyseria; 1977 *Drzwi muszą być albo otwarte, albo zamknięte*. Reżyseria; 1976 *Tak jest, jak się państwu zdaje*. Reżyseria; 1976 *Czy można się dosiąść?* Reżyseria; 1975 *Poczta*. Reżyseria, realizacja telewizyjna; 1975 *Lato*. Adaptacja, reżyseria; 1974 *Mienie*. Reżyseria, scenografia; 1974 *Biografia* (Behrman S. N.). Reżyseria; 1973 *Biała zaraza*. Reżyseria. Nagrody za adaptacje w Teatrze TV: 2003 *Lord Jim* - Sopot (Krajowy Festiwal Teatru Polskiego Radia i Teatru TV "Dwa Teatry") nagroda za zdjęcia, nagrodę otrzymał Adam Sikora; 2003 *Lord Jim* Sopot (Krajowy Festiwal Teatru Polskiego Radia i Teatru TV "Dwa Teatry") nagroda za adaptację dla Teatru TV, nagrodę otrzymał Michał Komar; 2002 *Przemiana* - Sopot (Krajowy Festiwal Teatru Polskiego Radia i Teatru TV "Dwa Teatry") nagroda za scenografię, nagrodę otrzymała Barbara Kędzierska. Por. Laco Adamik: www.filmpolski.pl oraz www.cultura.pl. Reżyseruje przedstawienia teatralne i opery, m.in. w Operze Krakowskiej: *Straszny dwór* S. Moniuszki, *Pastorałka* L. Schillera, *Baron cygański* J. II Straussa, *Diabły z Loudun* K. Pendereckiego, *Carmen* G. Bizeta; w Operze Nova w Bydgoszczy; *Hrabina Marica* E. Kalmana, *Tosca* G. Pucciniego, *Manr* I. J. Paderewskiego; Operze Wrocławskiej: *Halka* oraz *Straszny dwór* S. Moniuszki, *Chopin* G. Orefice; w Teatrze Wielkim w Łodzi: *Carmen* G. Bizeta, *Cyganeria* G. Pucciniego; w Operze Śląskiej w Bytomiu: *Tannhäuser* R. Wagnera, *Aida* G. Verdiego, *Nabucco* G. Verdiego, *Manru* I. J. Paderewskiego; w Teatrze im. A. Mickiewicza w Częstochowie: *Kram z piosenkami* L. Schillera; w Teatrze Śląskim im. S. Wyspiańskiego *Kto się boi Virginii Woolf?* E. Albee, *Ubu*, *słowem Polacy* A. Jarry'ego; w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie; *Don Carlos* F. Schillera oraz na scenach Warszawy: w Teatrze Powszechnym: *Fedra* J. Racine'a; w Teatrze Syrena: *Opera za trzy grosze* B. Brechta, *Kram z piosenkami* L. Schillera), czy w Teatrze Ateneum: *Polowanie na karaluchy* A. Głowackiego. W Teatrze Wielkim - Operze Narodowej w Warszawie wyreżyserował m.in. program składany *W polskim dworze* oraz wieczór operowy *Dwa słowa*. Laco Adamik jest laureatem Nagrody Ministra Kultury i Sztuki za spektakl TV *Przybysz z Narbony* (1989). Za całokształt pracy artystycznej otrzymał Nagrodę Festiwalu Polskiej

Twórczości Telewizyjnej (1993). Za reżyserię spektaklu *Król Edyp* otrzymał główną nagrodę na konkursie towarzyszącym Festiwalowi Pri Italia (1994). Kapituła Nagrody Artystycznej „Złota Maska” uhonorowała Laco Adamika trzykrotnie: w roku 2002, za realizację opery *Tannhäuser* R. Wagnera w Operze Śląskiej w Bytomiu; w tym samym roku Jury przyznało „Złotą Maskę” dla najlepszego przedstawienia 2002: *Dyzma – musical* W. Korcza i W. Młynarskiego w Teatrze Rozrywki w Chorzowie; w roku 2004 „Złotą Maskę” i tytułem „przedstawienia roku 2003” uhonorowano jego *Aidę* G. Verdiego w Operze Śląskiej w Bytomiu. Laureat prestiżowej Nagrody im. Aleksandra Bardinięgo, przyznanej na XXVI Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (2005) oraz Teatralnej Nagrody Muzycznej im. Jana Kiepury, przyznanej w Sosnowcu (2009) za najlepszą reżyserię i najlepszy spektakl *Diabły w Loudun* K. Pendereckiego (Opera Krakowska). W Teatrze Rozrywki, poza spektaklem *Dyzma – musical*, wyreżyserował musical *West Side Story* L. Bernsteina (2006). Laco Adamik jest również reżyserem widowisk muzycznych: *Prolog z demonami*, *Misterium ognia*, *Życie to jest teatr*, *Wołanie Eurydyki*, *W polskim dworze* i in. oraz koncertów i festiwali: *Artyści dla Rzeczypospolitej*, Koncert Olimpijski, Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu, Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie. Por. Laco Adamik: www.teatr-rozrywki.pl

Jakubowska Wanda. Filmografia: Filmy fabularne: 1988 r. *Kolory kochania* – reżyseria; scenariusz, dialogi; 1985 r. *Zaproszenie* - reżyseria, scenariusz; 1978 r. *Biały mazur* - reżyseria, scenariusz; 1971 r. 150 na godzinę – reżyseria; 1969 r. *Nie ma powrotu Johnny* - opieka artystyczna; 1967 r. *Żywot Mateusza* - opieka artystyczna; 1965 r. *Gorąca linia* – reżyseria; 1964 r. *Koniec naszego świata* - reżyseria, scenariusz; 1962 r. *Wielka, większa, największa* - kierownictwo artystyczne; 1960 r. *Spotkania w mroku* - reżyseria, scenariusz; 1960 r. *Historia współczesna* – reżyseria; 1958 r. *Dwoje z wielkiej rzeki* - kierownictwo artystyczne; 1957 r. *Król Maciuś I* - reżyseria, scenariusz; 1956 r. *Tajemnica dziękiego szybu* - kierownictwo artystyczne; 1956 r. *Pożegnanie z diabłem* - reżyseria, scenariusz; 1954 r. *Opowieść atlantycka* – reżyseria; 1953 *Żołnierz zwycięstwa* - reżyseria, scenariusz; 1947 r. *Ostatni etap* - reżyseria, scenariusz. 1994 r. *Wspomnienie o Aleksandrze Fordzie* – wystąpiła dokumencie; 1994 r. *Kino, Kino, kino*. Bohaterka filmu; 1993 r. *Notacja* – Wanda Jakubowska. Bohaterka filmu; 1971 r. *Tyle czasu do zmięzchu*. Opieka pedagogiczna, 1946 r. *Budujemy nowe wsie* - reżyseria, scenariusz, opracowanie tekstu; 1934 r. *Budujemy* we współpracy z Eugeniuszem Cękałskim, zdjęcia; 1933 r. *Morze* – realizacja; 1932 r. *Impresje jesienne* w Reportaż nr 1; nr 2, realizacja, zdjęcia. Od 1955-1973 sprawowała opiekę pedagogiczną nad etudami studenckimi PWSTTviT w Łodzi. Nagrody: w 1958 r. za etiudę: *Ci którzy nie odlecają* - nagroda DKF „Zygzakiem” w Warszawie, otrzymana na Festiwalu Etiud Studenckich PWSTTviT; w 1967 r., Amsterdam, za film *Partyzantka* – Grand Prix MFF Studenckich; w 1972 za *Argentynę* Nagroda Rady Naczelnej w Warszawie oraz Nagroda WFF w Łodzi. Dokument: 1994 r. *Wspomnienie o Aleksandrze Fordzie* – wystąpiła dokumencie; 1994 r. *Kino, Kino, kino*. Bohaterka filmu; 1993 r. *Notacja* – Wanda Jakubowska. Bohaterka filmu; 1971 r. *Tyle czasu do zmięzchu*. Opieka pedagogiczna, 1946 r. *Budujemy nowe wsie* - reżyseria, scenariusz, opracowanie tekstu; 1934 r. *Budujemy* we współpracy z Eugeniuszem Cękałskim, zdjęcia; 1933 r. *Morze* – realizacja; 1932 r. *Impresje jesienne* w Reportaż nr 1; nr 2, realizacja, zdjęcia. Nagrody indywidualne: w 1986 r. *Zaproszenie* - Nagroda Szefa Kinematografii za twórczość filmową w dziedzinie filmu fabularnego za rok 1985; nazwa nagrody: Nagroda Kinematografii a najwybitniejsze osiągnięcia programowe w dziedzinie filmu; 1979 r. *Ostatni etap* - Łągów (Lubuskie Lato Filmowe) nagroda za reżyserię; 1964 r. *Koniec naszego świata* - Nagroda Państwowa

I stopnia; 1953 r. *Żołnierz zwycięstwa* - Nagroda Państwowa I stopnia; 1950 r. *Ostatni etap* - Nagroda Światowej Rady Pokoju przyznana 22 listopada 1950 przez Stały Komitet Światowego Kongresu Pokoju, wręczona 15 grudnia 1951; 1948 r. *Ostatni etap* - Mariańskie Łaźnie (MFF) Grand Prix "Kryształowy Globus"; 1948 r. *Ostatni etap* -Gottwaldow (FF Pracujących) I Nagroda. Nagrody za filmy: w 1953 r. *Żołnierz zwycięstwa* - Nagroda Państwowa II stopnia, nagrodę otrzymała Barbara Drapińska; w 1953 r. *Żołnierz zwycięstwa* - Nagroda Państwowa II stopnia, nagrodę otrzymał Józef Wyszomirski, w 1953 r. *Żołnierz zwycięstwa* - Nagroda Państwowa I stopnia, nagrodę otrzymał Stanisław Wohl.

Kuźmiński Zbigniew. Filmografia: 37 filmów i seriali TV, 8 dokumentów filmowych: 1989 *Gdańsk 39* – reżyseria; 1988 *Desperacja* - reżyseria, scenariusz; 1987 *Między ustami a brzegiem pucharu* – reżyseria; 1986 *Republika nadziei* - reżyseria, scenariusz; 1986 *Nad Niemnem* (serial TV)- reżyseria; 1986 *Nad Niemnem* – reżyseria; 1985 *Republika ostrowska* - reżyseria, scenariusz; 1983 *Co dzień bliżej nieba* – reżyseria; 1981 *Okolice spokojnego morza* - reżyseria, scenariusz, obsada aktorska (lekarz okrętowy; nie występuje w czołówce); 1980 *Krab i Joanna* - reżyseria, scenariusz, obsada aktorska (lekarz pokładowy; nie występuje w czołówce); 1978 *Sto koni do stu brzegów* -reżyseria, scenariusz; 1977 *Struny* – reżyseria; 1977 *Kapitan z „Oriona”*- reżyseria; 1976 *Za metą start* - opieka artystyczna; 1976 *Krótkie życie* – reżyseria; 1976 *Dźwig* - reżyseria; 1974 *Ile jest życia* – reżyseria; 1971 *Agent nr 1-* reżyseria; 1970 *Raj na ziemi* – reżyseria, scenariusz, 1968 *Bariery dźwięku* – reżyseria; 1967 *Zwariowana noc* – reżyseria; 1966 *Zejście do piekła* - reżyseria; 1964 *Banda* – reżyseria; 1963 *Mój drugi ożenek* - reżyseria, scenariusz; 1962 *Drugi brzeg* - reżyseria, scenariusz; 1961 *Milczące ślady* – reżyseria; 1960 *Krzyżacy* - reżyser II; 1960 *Kolorowe pończochy* - reżyser II; 1955 *Sprawa pilota Maresza* - reżyser II; 1954 *Pech* (film nieukończony) – reżyseria; 1953 *Piątka z ulicy Barskiej*- współpraca reżyserska; 1951 *Młodość Szopena* - współpraca reżyserska; 1950 *Pierwszy start* - reżyser II; 1949 *Za nami pójdą inni* - asystent reżysera; 1949 *Dom na pustkowiu* - asystent reżysera; 1948 *Ulica graniczna* - asystent reżysera; 1948 *Powrót* - asystent reżysera. Nagrody: 1970 r. nagroda MON III stopnia za film *Raj na ziemi* oraz dwie dla aktorów: Wiesława Rutowicza, Wacława Bilińskiego; 1972 r. Łagów - nagroda publiczności za film zatytułowany: *Agent nr 1*; nagroda „Złoty Żagiel” w r. 1984 za film *Okolice spokojnego morza*; w r. 1987 Nagroda Szefa Kinematografii za działalność w dziedzinie kinematografii za rok 1986 oraz trzy nagrody dla aktorów: Tomasza Tarasina (zdjęcia), Janusza Zakrzeńskiego (Benedykt), Kazimierz Radowicza (scenariusz) za film *Nad Niemnem*; 1987 Nagroda Ministra Kultury i Sztuki I stopnia za *Nad Niemnem*; 1987 rok Gdynia, Nagroda POLKINA FPF „Złoty Talar” za *Nad Niemnem* i oraz „Złoty Talar” za *Między ustami a brzegiem pucharu*; 1988 r. Nagroda Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji oraz pięć nagród dla aktorów: Adama Marjańskiego (Jan Bohatyrowicz), Michał Pawlicki (Anzelm Bohatyrowicz), Tomasza Tarasina (zdjęcia), Janusza Zakrzeńskiego (Benedykt Korczyński), Kazimierza Radowicza (scenariusz) za *Nad Niemnem* serial TV.

Nowina – Przybylski Jan. Filmografia: debiut - *Cham* (1931). Reżyserował: *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* (1937); *Pieśń o wielkim rzeźbiarzu* (1937) – film nie wszedł na ekrany, bo osnuty był na wspomnieniach J. Piłsudskiego; *Pan redaktor szleje* (1937); *Błazen purymowy* (1937) – w języku jidysz; *Mały marynarz* (1936); *Judeł gra na skrzypkach* (1936); *Panienka z poste restante* (1938); *Manewry miłosne* (1935); *Przebudzenie* (1934); *Romeo i Julcia* (1933); *Przybłąda* (1933); *Cham* (1931); *Krwawy wschód* (1931).

Ostoja – Sulnicki Józef. Filmografia: *Dziesięciu z Pawiaka* (1916), współautor *Rasputina* (1917). Reżyserował: *Antka Klawisza, bohatera Powiśla*, (1911); *Meira Ezofowicza* (1911); *Przesądy* (1912).

Szołowski Karol. Filmografia: siedem filmów krótkometrażowych inspirowanych *Czerwcem* Eugeniusza Cękałskiego, również, z budzącymi kontrowersje zdjęciami Stanisława Whoła. Ze względu na „eksperymentalny” charakter tzw. szkoły „Czerwca” o filmach Szołowskiego nie pisano. Reżyser debiutował w 1933 r. *Latem ludzi*. Impresją filmową. w 1938 r. napisał scenariusz i wyreżyserował film fabularny *Strachy*.

ZAKOŃCZENIE

Grodzieńska powieściopisarka utrwaliła się w pamięci potomnych jako nowelistka, tłumaczka, etnografka pogranicza, filantropka zaangażowana w pomoc na rzecz sierot, publicystka, działaczka na rzecz emancypacji kobiet, rozwoju kultury polskiej na Kresach. Nie sposób wymienić wszystkich zainteresowań i przedsięwzięć Elizy Orzeszkowej.

Jej kontakty z malarzami, rzeźbiarzami, grafikami są śladami przyjaźni, wzajemnych inspiracji i fascynacji literaturą i plastyką. Wypowiedzi na temat sztuki wskazują na znajomość literatury fachowej i poszukiwanie wartości etycznych. Poglądy pisarki odkrywają przed czytelnikiem indywidualny sposób percepcji, który uwidocznił się w twórczości literackiej i pozwala mówić, że sztuka starożytna i współczesna wpływały na tematykę dzieł Orzeszkowej. Z inspiracji plastycznej powstała nie tylko *Anastazja*, widać ją również w *Mirtali* i *Glorii victis*.

Jednakże najciekawsza jest dokonana przez artystów recepcja dzieł Orzeszkowej. Dzięki jej osobistym staraniom i hojności mecenasów ilustrowali je najwybitniejsi ówczesni artyści: Andriolli, Kamieński, Stachiewicz, Kotarbiński. Jak się okazało, ilustracje Andriollego zaważyły później na ekranizacji *Meira Ezofowicza* z 1911 roku. Natomiast niedocenione, nowatorskie pod względem artystycznym ilustracje Stachiewicza do *Bene nati* (1891) wymagają przypomnienia.

Analiza licznych ilustracji i adaptacji prozy Orzeszkowej daje podstawy, by mówić o rozmaitych stylach odbioru, jakie jej interpretatorzy proponowali czytelnikom: realistycznym (*Meir Ezofowicz* Andriollego), naturalistycznym (*Z różnych dróg* Kamieńskiego), alegorycznym (starożytność w *Mirtali*, motywy Grotgerowskie w *Nad Niemnem* Kuźmińskiego), symbolicznym (śmierć Franki w *Upadłym Aniele*). W filmach powojennych widoczne jest również „uwspółcześnienie” prozy Orzeszkowej, wpisywanie jej we współczesne konteksty interpretacyjne, jak psychoanaliza (*Cham Adamika*) czy nurt ojczyzn prywatnych (*Nad Niemnem* Kuźmińskiego).

Rozwój ilustratorstwa i filmu pokazuje ewolucję sztuk wizualnych, którą można doskonale śledzić na kolejnych wydaniach i ekranizacjach prozy Orzeszkowej. Pierwsze ilustracje to były pracołłonne drzeworyty (*Meir Ezofowicz*), później wyparte przez techniki fotochemiczne (ilustracje do *Mirtali*), a pod koniec wieku XIX pojawiła się litografia (*Z różnych dróg*, *Bene nati*). Podobnie można śledzić rozwój sztuki filmowej i style filmowych adaptacji na ekranizacjach prozy Orzeszkowej w latach 1911 – 1986, czyli od filmu niemego (*Meir Ezofowicz*) – do współczesności (*Nad Niemnem* Kuźmińskiego).

Historia wydań i adaptacji utworów Orzeszkowej dowodzi, że nasza narodowa ikonografia, nasze wyobrażenia plastyczne, symbole i stereotypy zostały ukształtowane głównie przez Michała Elwiro Andriollego i Artura Grottgera. Odcisnęły one wyraźne piętno w literaturze i w filmie. Powstanie styczniowe widziane jest okiem Grottgera, tradycja szlachecka – okiem Andriollego, który utrwalił wizerunek dworku, karczmy czy Żyda. W czasach zaborów narodowa ikonografia stała się elementem mowy ezopowej, później - znakiem tradycji, dziś przetrwała się w stereotyp.

Ewa Wiegandt napisała, że „»Muzyczność«, »rzeźbiarskość«, »malarstwo« utworu literackiego mówi więcej o literaturze niż o sztukach, ku którym ona dąży¹⁸¹”. W prozie Elizy Orzeszkowej inspiracje sztukami plastycznymi i muzyką przybierają formę artystycznego wyrazu w charakterystycznym stylu pisarki i zmieniających się poetykach.

Niezmiennie jednak pozostanie to, o czym wspominał Alfred Jensen, pisząc w swej recenzji nominującej Elizę Orzeszkową do Nagrody Nobla 1905 r., że w jej twórczości „bije serce człowieka”.

Proza pisarki w interpretacjach ilustratorów, scenarzystów, filmowców dowodzi uniwersalnego charakteru tej twórczości, która zyskuje ciekawe, a nawet oryginalne odczytania w zmieniających się czasach i różnych technologiach.

¹⁸¹ E. W i e g a n d t, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.*, dz. cyt., s. 114.

I BIBLIOGRAFIA

A. Twórczość Elizy Orzeszkowej:

1. Utwory literackie¹⁸²:

Ad astra. Dwugłós, [Orzeszkowa Eliza, Garbowski Tadeusz (pseudonim - Juliusz Romski)], Warszawa 1904; Kraków 2003.

Anastazja, Warszawa 1903; *Pisma zebrane*, Red. Julian Krzyżanowski, t. XXXIII, Warszawa 1950.

Argonauci. Powieść, Warszawa 1900; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXX, Warszawa 1950.

Australczyk. Powieść, Petersburg 1896; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XVII, Warszawa 1949.

Babunia. W zbiorze nowel: *Iskry. Nowele*, t. II, Warszawa 1907; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXXI., Warszawa 1951.

Bene nati. Powieść wiejska, z ilustracjami Piotra Stachewicza, Kraków-Petersburg 1891; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXIV, Warszawa 1948.

Cham, Warszawa 1888; *Niziny. Dziurdziowie. Cham*, posłowie Maria Żmigrodzka, Warszawa 1960.

Cień. Z tomu: *Przędze*, Warszawa 1903; *Pisma zebrane*, t. XXXIV. Red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951.

Dwa bieguny. Powieść. Warszawa 1998; Warszawa 1950.

Dziurdziowie, z czterema ilustracjami M. E. Andriollego, Warszawa 1888; *Niziny. Dziurdziowie. Cham*, posłowie M. Żmigrodzka, Warszawa 1960.

Gloria victis, Wilno 1910; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXXVI, Warszawa 1951:

- *Oni (R. 1863)*, „Kurier Warszawski” 1907, s.157-176;
- *Oficer (R. 1863). Opowiadanie*, „Kurier Litewski” 1907, nr 44-63;
- *Hekuba (R. 1863)*, „Przegląd powszechny” 1908, t. 100, z. 12- 1909, t. 102, z. 4;
- *Bóg wie kto (R. 1863)*, „Tygodnik Miód i Powieści” 1908, nr 1-5;
- *Gloria victis! (R.1863). Nowela*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 19-24, 26;
- *Dziwna historia*, „Przegląd Powszechny” 1904, t. 84, nr 243, z. 3 [utwór nie ukazał się w tomie *Gloria victis*, Wilno 1910].

Krzak bzu . W zbiorze nowel: *Iskry. Nowele*, t. II, Warszawa 1907; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXXI, Warszawa 1951.

¹⁸² Podaję pierwodruki oraz utwory, z których korzystałam.

Meir Ezofowicz, „Kłosa” 1878, nr 653-689 z il. Michała Elwiro Andriollego; wyd. osobne z il. M. E. Andriollego, Warszawa 1879; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. IX, t. I-II, Warszawa 1950; *Meir Ezofowicz*, z ilustracjami Michała Elwiro Andriollego. Postłowie: J. Krzyżanowski, przypisy Maria Bokszczanin, Warszawa 1973. Tekst na podstawie *Dzieł wybranych*, Warszawa 1957.

Melancholicy, Warszawa 1896; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXIV, Warszawa 1948; tu:

- *Wielki*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1894, nr 1-13;
- *Bracia*, „Ateneum” 1895, t. 1, z. 1-2.

Mirtala. Powieść z 1883 r., pierwodruk: „Kłosa” 1886, nr 1071-1100, z il. Miłosza Kotarbińskiego; wyd. osobne z ilustracjami M. Kotarbińskiego, Warszawa 1886; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XIX, Warszawa 1950.

Moment. Nowela, W zbiorze nowel: *Chwile*, Warszawa 1901; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXXII, Warszawa 1951.

Nad Niemnem, Warszawa 1888; Opracowanie: Józef Bachórz, t. 1-3, Warszawa 1996, BN I, nr 292.

Niziny, z ilustracjami Michała E. Andriollego, Warszawa 1885; *Niziny. Dziurdziowie. Cham*, Warszawa 1960.

Oblicze Matki. W: *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. LII, Warszawa 1952.

Obrazki antyczne. W: *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. LII, Warszawa 1952:

- *Via Appia* [część *Ardeliona*] z 1882 r., „Kłosa” 1888.;
- *Tytus Kwinkcjusz Flaminius* [*W grobie etruskim*], „Kłosa” 1889;
- *Gdzie szczęście?*, „Dla głodnych!” 1890;
- *Ardelion* (1882–1883), Edmund Jankowski „*Ardelion*”, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 2, s. 312–365; przedruk: *Ardelion*. W: *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. LII;
- *Ardelion* [uzup. rękopisu:] Jan Detko, *O „Ardelionie” Elizy Orzeszkowej (Uwagi nad rękopisem)*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, z. 2. Przedruk: Jan Detko, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971;
- *Ardelion* [uzup. fragmenty niepublikowanego rękopisu 13, AEO IBL PAN] Beata Obsulewicz-Niewińska. W: *Tejże, Rymscy Bohaterowie Elizy Orzeszkowej*, Lublin 2003.

Pierwsze utwory. W: *Pisma zebrane*, Red. J. Krzyżanowski, t. I, Warszawa 1953.

Pisma zebrane, t. XXV. Red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1952:

- *Śmierć domu. Obrazek*, „Kraj” 1892, nr 6-8;
- *Panna Róża*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 276-277, 280-283, 285-286, 289-290. Wyd. zbiorowe: *Iskry. Nowele*, Warszawa 1898.

Przygoda Jasia. Opowiadanie dla dzieci, z ilustracjami Antoniego Kamińskiego, Warszawa 1896; [tytuł na okładce: *Przygody Jasia*] z il. Antoniny Dunin, I. M. Bruinier, Warszawa 1912.

Rodzina Brochwiczów, Warszawa 1885; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XLVI, Warszawa 1951.

Stare obrazki. W: *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. L, Warszawa 1951:

- *Turia. Obrazek rzymski*, „Nowa Reforma” 1882;
- *Hasło*, „Kurier Codzienny” 1884;
- *Legenda*, „Dla pogorzalców” 1885, s. 31;
- *Asylum [Edykt Imperatora]*, „Kurier Codzienny” 1885, 1886;
- *Nieśmiertelny*, „Kurier Codzienny” 1883. Wyd. zbiorowe: *Tanie zbior. wyd. powieści*. T. 40, Warszawa 1888.
- *W grobie etruskim* [inne tytuły: *W etruskim grobie*; *Tytus Kwinkcjusz Flaminius*], „Kalendarz Praktyczny Ilustrowany” 1891; w wyd. zbiorowym: *Ostatnie nowele*, Warszawa 1921.

Zagadka. Nowela. W: *Chwile*, Warszawa 1901; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXXII, Warszawa 1951; *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski, t. XXXII, Warszawa 1951.

Z różnych dróg. Nowela, pierwodruk z ilustracjami Antoniego Kamińskiego: „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 1-3.

2. Korespondencja i wspomnienia Elizy Orzeszkowej:

Listy. Red. L. B. Świdorski, t. I-II, Warszawa-Grodno 1937-1938.

Listy zebrane. Red. J. Baculewski. Opracowanie i komentarze: E. Jankowski, t. I, Warszawa 1954; t. II, Warszawa 1955; t. III, Warszawa 1956; t. IV, Warszawa 1958; t. V, Warszawa 1959, t. VI, Warszawa 1961; t. VII, Warszawa 1971; t. VIII, Warszawa 1976; t. IX, Warszawa 1981.

O sobie. Wstęp i opracowanie J. Krzyżanowski, Warszawa 1974.

3. Publicystyka Elizy Orzeszkowej:

Drugie dziesięciolecie 1840-1850, Warszawa 1880; *Pisma krytycznoliterackie*. Wrocław 1959, s. 194-213.

Emigracja zdolności, „Kraj” 1899, nr 16; *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław 1959, s. 368-378.

„*Excelsior!*”, „Tygodnik Ilustrowany” 1987, nr 40.

Ernest Renan, „Ateneum” 1886 t. 2, z. 1-3.

Kilka uwag nad powieścią, „Gazeta Polska” 1866; *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław 1959, s. 23-41.

O postępie, „Tygodnik Miód i Powieści”, 1874, nr 20-24.

O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium, „Niwa” 1873, z. 97-98; *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław 1959, s. 133-191.

O Żydach i kwestii żydowskiej, Wilno 1882.

Patriotyzm i kosmopolityzm, Wilno 1880.

4. Varia:

Myśli. Zbiór aforyzmów pisarki oprac. L. H.[?], Kraków 1903.

Spod pióra, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 11.

Szkice krajoznawcze, Pisma zebrane. Red. J. Krzyżanowski, t. II, Warszawa 1952:

- *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, „Wisła” 1888, t. 2, z. 4; 1890, t. 4, z. 1; 1891, t. 5, z. 2;

- *Oblicze Matki*, [Dział ilustracji], „Kraj” 1899, nr 43044;

- *Niemen. Zdjęcie migawkowe*, Wilno 1906.

5. Materiały archiwalne z AEO IBL PAN:

Rkps. 800, AEO IBL PAN: Listy Antoniego Kamieńskiego do Elizy Orzeszkowej:

15 XII 1900 r. (W liście - o planach cyklu ilustracji do *Anastazji*)

15 I 1901 r. 2 II 1901 r. (O cyklu ilustracji do noweli *Z różnych dróg* i problem niefortunnej zamiany grafik w „Tygodniku Ilustrowanym”)

po 25 III 1901 r. (O ilustrowaniu noweli *Z różnych dróg*)

8 IV 1901 r. (Ilustracje do noweli *Z różnych dróg*)

3 V 1901 r. [wg Grażyny Borkowskiej 13 lub 19 VI 1901 r. (Odmowa ilustrowania *Anastazji* i zapowiedź odejścia plastyka z „Tygodnika Ilustrowanego”)]

Rkps 800, AEO, IBL PAN: List Miłosza Kotarbińskiego do E. Orzeszkowej z dn. 9 I 1886 r. w sprawie ilustracji do *Mirtali*.

Rkps 800, AEO, IBL PAN: List Henryka Siemiradzkiego do E. Orzeszkowej z 14 XI 1884 r. (Ilustracje do *Mirtali*)

Rkps.800, AEO IBL PAN: Korespondencja Henryka Siemiradzkiego do Salomona Lewentala (bez daty) z 1884 r. (Ilustracje do *Mirtali*)

Rkps 804, AEO IBL PAN: Eliza Orzeszkowa - fragment planu powieści *Meir Ezofowicz*

Rkps 242, AEO IBL PAN: Eliza Orzeszkowa – noty z początku lat 80-tych; głównie wypisy z literatury niemieckiej klasyków grecko-rzymskich i starożytnej historii judaizmu; ok. 75 str.

Rkps. 243, AEO IBL PAN: Eliza Orzeszkowa – noty z literatury francuskiej, niemieckiej, polskiej ze zbiorów Leopolda Méyeta dotyczące antyku i starożytnej historii judaizmu wraz ze spisem książek o tej tematyce będących w posiadaniu autorki; ok. 59 str.

B. OPRACOWANIA:

Armatys Barbara, Armatys Leszek, Stradomski Wiesław, *Historia filmu polskiego*, t. II, 1930-1939, Warszawa 1988.

Bachórz Józef, *Pozytywistka na rozdrożu*. W zbiorze: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości końca XIX wieku*. Red. Tadeusz Bujnicki, Janusz Maciejewski, Wrocław 1986.

Balcerzan Edward, *Poezja jako semiotyka sztuki*, „Teksty” 1978, nr 5.

Banach Andrzej, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Warszawa 1956.

Banaszkiewicz Władysław, Witczak Witold, *Historia filmu polskiego*, t. 1, 1895–1929, Warszawa 1989.

Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, przeł. Zbigniew Kruszyński. W zbiorze: *Ut pictura poesis*. Red. Marek Skwara, Seweryna Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 139-158.

Bednarek Antoni, *Poezja miłosierdzia: refleksy franciszkańskie w twórczości Elizy Orzeszkowej*, Niepokalanów 2001.

Bobrowska Barbara, *Cykliczność a ikonosfera – literacki efekt galerii*. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*. Red. Krystyna Jakowska, Barbara Olech, Katarzyna Sokołowska, Białystok 2001, s. 105-115.

Bobrowska Barbara, *O „Pleśni świata” B. Prusa*. W zbiorze: *Pozytywizm. Języki epoki*. Red. Grażyna Borkowska, Janusz Maciejewski, Warszawa 2001, s. 172-181.

Borkowska Grażyna, *„Cham” Orzeszkowej: dwa porządki rzeczywistości*. W zbiorze: *Pozytywizm - Młoda Polska. Od realizmu do preekspresjonizmu*. Red. Gabriela Matuszek, Kraków 2001, s. 49-66.

Borkowska Grażyna, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

Borkowska Grażyna, *Manifesty nowelistów i kryzys epickości*. W zbiorze: *„Lalka” i inne. Studia w stulecie polskiej trójcy powieści realistycznej*. Red. Józef Bachórz, Michał Głowiński, Warszawa 1992.

Borkowska Grażyna, *O centrum powieściowego świata w „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*. Red. Andrzej Zygmunt Makowiecki, Warszawa 1992.

Borkowska Grażyna, *Orzeszkowa i sprawa Antygony*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Iwona Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 19-32.

Borkowska Grażyna, *Orzeszkowa - Szkic do biografii duchowej*. W zbiorze: *Prus i inni: prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*. Red. Jakub A. Malik, Ewa Paczoska, Lublin 2003.

Borkowska Grażyna, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996

Borkowska Grażyna, *Publicystyka Orzeszkowej jako szkoła myślenia obywatelskiego*. W zbiorze: *Literatura i sztuka XIX-wieku. Światopoglądy - postawy - tradycje*. Red. Barbara Bobrowska, Stanisław Fita, Jakub A. Malik, Lublin 2004, s. 355-378.

Borkowska Grażyna, *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Orzeszkowej*. W zbiorze: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Red. Tadeusz Bujnicki, Janusz Maciejewski, Wrocław 1986.

Borkowska Grażyna, *Wstęp*. W: Eliza Orzeszkowa, *Cham*, Kraków 1998.

Bourkane Mateusz, *Sztuka i artyści w „Mirtali” Elizy Orzeszkowej*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 51-54.

Bron Michał, *Dlaczego Sienkiewicz? Uzasadnienie wyboru w świetle źródeł archiwalnych Akademii Szwedzkiej*. W zbiorze: *Henryk Sienkiewicz. W stulecie nagrody Nobla*. Red. Tadeusz Lewandowski, Witold Maciejewski, Poznań 2006.

Brzezińska Anna, *Spółeczna psychologia rozwoju*, Warszawa 2004.

Brzozowski Stanisław, *Dzieła wszystkie*, t. IV, Warszawa 1936.

Bujnicki Tadeusz, Helman Alicja, *„Potop” Henryka Sienkiewicza. Powieść i film*, Warszawa 1988.

Bujnicki Tadeusz, *Pogranicze etniczne i kulturowe w „powieściach chłopskich” Elizy Orzeszkowej („Niziny” – „Dziurdziowie” - „Cham”)*. W zbiorze: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*. Red. Krzysztof Stępnik, Lublin 2001, s. 7-35.

Bursztyńska Halina, *O „Melancholikach” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*. Red. Krystyna Jakowska, Barbara Olech, Katarzyna Sokołowska, Białystok 2001, s. 133-142.

Bursztyńska Halina, *O nowelach Elizy Orzeszkowej z lat 1896-1903*. W zbiorze: *W świecie Elizy Orzeszkowej*. Red. Halina Bursztyńska, Kraków 1990.

Bursztyńska Halina, *„Prywatnie” o modernistach*. W: *Eadem, Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz. Studia i szkice*, Kraków 1999.

Bursztyńska Halina, *Z zagadnień estetyki indywidualnej w „późnej” prozie Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Wokół „Nad Niemnem”*. Red. Jolanta Sztachelska, Białystok 2001.

- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.
- Cała Alina, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897). Postawy, konflikty, stereotypy*. Warszawa 1989.
- Chmielowski Piotr, *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*. W: *Idem, Pisma krytycznoliterackie*. Oprac. Henryk Markiewicz, Warszawa 1961.
- Choczaj Małgorzata, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 11-39.
- Cohn Adolf Józef, „*Meir Ezofowicz*”, „*Izraelita*” 1879, nr 3, s. 22.
- Dabert-Bakuła Dobrochna, *Sposoby istnienia muzyki klasycznej w filmie fabularnym*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Dabert Dobrochna, *Strażnicy kanonu. Kilka uwag o filmowych adaptacjach literatury polskiej*, „*Polonistyka*” 2007, nr 5, s. 20
- Davis William Stearns, *A Day In Old Rome*, Cheshire 1961.
- Detka Janusz, *Żyd; Kwestia żydowska*, [hasła w:] *Słownik literatury XIX w.* Red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.
- Detko Jan, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971.
- Detko Jan, *Narodowy aspekt kwestii żydowskiej u Elizy Orzeszkowej*, „*Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*” 1961, nr 40, s. 51– 65.
- Dobraczyński Marian, *Od rękopisu do książki*, Warszawa 1958.
- Dolińska Elżbieta, *W Korczynie i Bohatyrowiczach*, „*Film*” 1986, nr 5.
- Domańska Ewa, *Historia i egzystencja. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012.
- Drogoszewski Aureli, *Eliza Orzeszkowa 1841-1910*, Warszawa 1933.
- Duruy Victor, *Geschichte des Römischen Kaiserreichs von d. Schlacht bei Actium bis zu dem Einbruche der Barbaren von Victor Duruy Aus deen Französ übs v. Prof. D. Gustaw Hertzberg. Mit 2000 Illustrationen*, t. 1-5, Leipzig 1885–1889.
- Duruy Victor, *Historie des Romains depuis les temps plus reculés jusu`a l`invasion des barbares. Edition enrichie de 2500 graveurs dessinées d`après l`antique et do 100 cartes ou plans.*(119 mars 1878), Paris 1879 -1885.
- Dużyk Jan, *Henryk Siemiradzki. Życie i twórczość*, Wrocław 1984.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.

Dziadek Adam, *Relacja tekst-obraz. Próba charakterystyki typologicznej*. W zbiorze: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*. Red. Bożena Tokarz, Katowice 2002.

Dzikowska Elżbieta, *Jedź na Ponidzie!*, „W Podróży” 2011, nr 54.

Eile Stanisław, *Ideał powieści pozytywistycznej. „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1, s. 83-105.

Eile Stanisław, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973.

Escarpit Robert, *Literatura a społeczeństwo*. Przekład: Janusz Lalewicz. W zbiorze: *W kręgu socjologii literatury*. Red. Andrzej Mencwel, Warszawa 1977, s. 235-238.

Estreicher Karol, *Z teatru*, „Czas” 1995, nr 37, s. 1-2.

Facta ficta. Z zagadnień historii. Red. Wojciech Kalaga, Tadeusz Sławek, Katowice 1992.

Falke Jakob, *Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des classischen Alterthums*, Stuttgart 1878.

Feldman Wilhelm, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, Kraków 1985.

Filmografia - www.film.polski.pl.

Fita Stanisław, *Orzeszkowa a powieściopisarze młodopolscy*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Iwona Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 94-102.

Freud Sigmund, *Wstęp do psychoanalizy*, przekład: Stefania Kempnerówna, Witold Zaniewicki, Warszawa 2000.

Friedländer Ludwig, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, Leipzig 1862-1871.

Gacowa Halina, *Eliza Orzeszkowa. Bibliografia literatury polskiej*. Nowy Korbut, 17 vol. II, Wrocław 1999.

Gielata Ireneusz, *Rozbieranie rodziny Horniczów. O „Braciach” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Iwona Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 103-114.

Gloger Maciej, *Aryman nad brzegami Niemna. „Cham” Elizy Orzeszkowej jako manichejska parabola*. W zbiorze: *Literatura i sztuka XIX-wieku. Światopoglądy – postawy - tradycje*. Red. Barbara Bobrowska, Stanisław Fita, Jakub A. Malik, Lublin 2004, s. 307-338.

Gloger Maciej, *Między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1, s. 5-19.

Gloger Maciej, *Eliza Orzeszkowa: Ernest Renan – zapomniany język*. W zbiorze: *Pozytywizm. Języki epoki*. Red. Grażyna Borkowska, Janusz Maciejewski, Warszawa 2001, s.133-145.
Głowiński Michał, „Cham”, czyli *Pani Bovary nad brzegami Niemna*. W zbiorze: „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, Warszawa 1992.

Głowiński Michał, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński, Wrocław 1980.

Głowiński Michał, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.

Głowiński Michał, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977

Gogler Paweł, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4.

Goździewicz Eugenia, *Proście rodziców...*, „Szkółka Polska” 1912, nr 18, s. 71.

Graczyk Ewa, *O postaciach bowarycznych w powieściach Elizy Orzeszkowej*. Wydanie zbiorowe, *Творчество Элизы Ожешко в эстетическом пространстве современности*. Red. Swietłana Musienko i inni, Grodno 2011, s. 92-99.

Gruszczyńska Ewa, *[Alfred] Jensen i Sienkiewicz – z archiwum Akademii Szwedzkiej*. W zbiorze: *Henryk Sienkiewicz. W stulecie nagrody Nobla*. Red. Tadeusz Lewandowski, Witold Maciejewski, Poznań 2006.

Gruber Katarzyna, *Akademia Szwedzka. Literacka Nagroda Nobla w Sztokholmie. Biblioteka Noblowska*, Sztokholm 1994.

Guhl Ernest, Koner Wilhelm, *Das Leben der Griechen und Römer nach antiken Bildmerken dargestellt*, Berlin 1860-1864.

Helman Alicja, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 1, s. 45-49.

Helman Alicja, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978.

Helman Alicja, *Dźwięczący ekran. O muzyce w filmie*, Warszawa 1968.

Helman Alicja, *Estetyka i film*, Warszawa 1972.

Helman Alicja, *Modele adaptacji filmowej: próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, 28-30.

Helman Alicja, *O adaptacji można w nieskończoność*, „Kino” 1997, nr 6, s. 38

Helman Alicja, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

[*Historia literatury białoruskiej XI-XX wieku*, Red. Władysław Syrokomla Marchel, Wiacyszław Czamarycki, T. 2. *Literatura: druga poł. XVIII-XIX wieku*, Mińsk 2007, s. 348:]
Гісторыя беларускай літаратуры XI—XIX. Том 2. *Новая літаратура: другая палова XVIII—XIX стагоддзё*. Рэд. Мархель Уладзіслаў Сыракомля, Чамярыцкі Вячеслаў Антонавіч, Мінск 2007.

Hendrykowska Małgorzata, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze 1895–1914*, Poznań 1993.
Hendrykowski Marek, *Film i literatura – horyzont metodologiczny*. W zbiorze: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*. Red. Teresa Michałowska, Zbigniew Goliński, Zbigniew Jarosiński, Warszawa 1995, s. 670-686.

Hendrykowski Marek, *Słowo w filmie. Historia. Interpretacja. Teoria*, Warszawa 1982.

Hutka Jaroslav, *Láska neskončená*. W: Tegož, *Lidové písné*, www.hutka.cz.

Ihnatowicz Ewa, *Ilustracja cyklu, cykl ilustracji*. W zbiorze: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Red. Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jakowska, Radosław Sioma, Białystok 2005, s. 45-55.

Ihnatowicz Ewa, *Naśladowanie Ogrodnika: wersja Orzeszkowej*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 20-24.

Ihnatowicz Ewa, *Orzeszkowa wśród Greków i Rzymian*. W zbiorze: *Literatura i czasopiśmiennictwo polskie 1864-1918 wobec tradycji antycznej*. Red. Andrzej Z. Makowiecki, Warszawa 2000.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Przypominamy Orzeszkową!*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 175, s. 3.

Jakowska Krystyna, *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*. Red. Krystyna Jakowska, Barbara Olech, Katarzyna Sokołowska, Białystok 2001, s. 37 i nast.

Jakowska Krystyna, *Eliza Orzeszkowa*, [hasło w:] *Podręczny słownik pisarzy polskich*, Warszawa 2006, s. 411-413.

Jakowska Krystyna, *Nad kompozycją dojrzałej prozy Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Творчество Элизы Ожешко в эстетическом пространстве современности*. Red. Swietłana Musienko i inni, Grodno 2011, s. 125-131.

Jakowska Krystyna, *Simultaneity and its Antiwar Function, or How to Write about the Second World War*. W zbiorze: *Between Lvov, New York and Ulysses` Ithaca. Józef Wittlin: Poet, Essayist, Novelist*. Red. Anna Frajlich, New York – Toruń 2001, s. 25-40.

Jakowska Krystyna, *Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego*. W zbiorze: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Red. Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jakowska, Radosław Sioma, Białystok 2005, s. 453-512.

Jakubowska Wanda, [*Nad Niemnem* 1939], „Rzeczpospolita” 10. 11. 1997.

Janicki Stanisław, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Warszawa 1990.

Janion Maria, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982.

Janion Maria, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tam, gdzie jest*. W: *Eadem, Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.

Jankowski Edmund, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973.

Januskiewicz Michał, *Między pozytywizmem a ... „negatywizmem”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, *Czytanie pozytywizmu*, Poznań 2000.

Juzoń E, *Antyk*, [hasło w:] *Słownik literatury XIX wieku*. Red J. Bachórz, A. Kowalczykova. Wrocław 1994.

Kaniewska Bogumiła, *Między cyklem a powieścią*. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*. Red. Krystyna Jakowska, Barbara Olech, Katarzyna Sokołowska, Białystok 2001, s. 23-35.

Kaniewska Bogumiła, Legeżyńska Anna, *Teoria literatury. Skrypt dla studentów filologii polskiej (studium zaoczne)*, Poznań 2003.

Kielak Dorota, *Fotografia w świadomości artystycznej przełomu XIX i XX wieku*. W zbiorze: *Literatura i sztuka XIX-wieku. Światopoglądy – postawy - tradycje*. Red. B. Bobrowska, S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2004, s. 111-140.

Kiezuń Anna, *Powstanie styczniowe w powieści i cyklu opowiadań. Kilka obserwacji*. W zbiorze: *Cykl i powieść*. Red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Katarzyna Sokołowska, Białystok 2004.

Kłosińska Krystyna, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988.

Kłosińska Krystyna, *Zepsuty romans („Dwa bieguny” i „Ad astra” wśród powieści o „wieku nerwowym”)*. W zbiorze: *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*. Red. Jerzy Paszek, Katowice 1989.

Kłosiński Krzysztof, *„Mimesis” w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990.

Kocówna Barbara, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973, s. 85-87.

Kofin Ewa, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1991.

Konczewska Katarzyna, *Eliza Orzeszkowa a Grodzieńszczyzna - studium pamięci*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 172-181.

Konopnicka Maria, *Eliza Orzeszkowa: „Cham”*, „Gazeta Polska” 1889, nr 259.

Konopnicka Maria, *Korespondencja*. Opracowanie E. Jankowski, t. III, Wrocław 1973.

Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Korwin-Piotrkowska Dorota, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001.

Kosecka Barbara, Kubisiowa Katarzyna, *Lektury na ekranie, czyli mały leksykon adaptacji filmowej*, Kraków 1999.

Koschany Rafał, *Adaptacja jako choroba przenoszona*, „Polonistyka” 2002, nr 7, s. 398-403.

Kotarbiński Józef, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1909.

Kowalski Tadeusz, *O elementach filmu czystego*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 10-12, s. 131-138.

Koźniewski Kazimierz, *Ile głosów - tyle prawd*, Warszawa 1983.

Kraszewski Józef Ignacy, *Listy z zakątką*, „Biesiada Literacka” 1879, nr 173.

Kreft Magdalena, „Cyrkiel” czy „dłoń mistrza”? *Zasady estetyki przestrzeni w twórczości Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy - postawy - tradycje*. Red. G. Borkowska, S. Fita, Lublin 2004, s. 281-306.

Krzyworączka Mariola, *Dlaczego warto poznać historię Justyny Orzeskiej?*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 55-59.

Krzyżanowski Julian, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1979.

Krzyżanowski Julian, *O „Chamie” Orzeszkowej*. W: *Idem, W kręgu wielkich realistów*. Red. Kraków 1962.

Kubaszewska Hanna, *Henryk Kuna*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich działających w kraju i zagranicą*. Red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, t. IV, Wrocław 1986, s. 358-362.

Kuczyńska-Koschany Katarzyna, *Emancypantka z Grodna czyta łobuza z Charleville*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 25-31.

Kuderowicz Zdzisław, *Nietzsche*, Warszawa 1979.

Kulczycka-Saloni Janina, *O filmowej adaptacji „Nad Niemnem”*. *Po klęsce*, „Polityka”, nr 14.

Kurczab Henryk, „Nad Niemnem” – językiem filmu, „Polonistyka” 1996, nr 5, s. 293.

Kurylewicz Andrzej, *Muzyka filmowa*. TVP Kultura. Emisja 13 IV 2007 r.

Kuziak Michał, *Słownik myśli filozoficznej*, Bielsko-Biała 2005.

Kuźmiński Zbigniew, *Nad Niemnem*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 20 – 21.

Leksykon polskich filmów fabularnych, Red. Jan Słodowski, wyd. III, uzupełnione i poprawione, Warszawa 2001.

Leszczyński Andrzej, *Wspomnienia o pierwszej ekranizacji powieści E. Orzeszkowej*, „Stolica” 1987, nr 11.

Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008.

Łochowski Leon, Korniewski Wiesław, *...pieśń ujdzie cało...: śpiewnik*. Warszawa 1992, s. 142–144.

Łotman Jurij, Minc Zara, *Literatura i mitologia*. Tłum. Bogdan Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, z.1, s. 244. Przedruk: J. Łotman, Z. Minc, *Literatura i mitologia*. W zbiorze: *Sztuka w świecie znaków*. Tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2002, s. 69-94.

Łubowski Edward, *Sztuka teatralna z powieści*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 25, s. 403.

Ługowska Jolanta, *Rozważania nad cyklicznością na podstawie „Glorii victis” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 144-156

Łuszczkiewicz Piotr, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji*, Poznań 2009.

Makowiecki Andrzej Z, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

Makowiecki Andrzej Z., *Modernizm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX w.* Red. Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Anna Sobolewska, Ewa Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 664-665.

Makowiecki Andrzej Z., *Słownik postaci literackich*, Warszawa 2000.

Maleszewski Włodzimierz, *Raptuarz powszechny: Teatr*, „Biesiada Literacka” 1895, nr 30, s. 58.

Malinowska Elżbieta, *Problematyka literacka „Kłosów”*, Katowice 1992.

Maniewski Maciej, *Mezaliany*, „Kino” 1987, nr 4.

Markiewicz Henryk, *Bezdogmatowcy i melancholicy*. W: *Idem, Prace wybrane*. Red. Stanisław Balbus, t. 2, Kraków 1996.

Markiewicz Henryk, *Obrazowość literatury*. W: Tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 9-42.

Markiewicz Henryk, *Pozytywizm*, Warszawa 1978.

Markowski Michał Paweł, „*Ekphrasis*”. *Uwagi biograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.

Markowski Michał Paweł, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001.

Markowski Michał Paweł, „*Moje życie jest torturą*”. Postłowie. W: Fryderyk Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przekład: Sława Lisiecka, Zdzisław Jaskuła, Warszawa 1999.

Martuszevska Anna, *Porozumienie z czytelnikiem (o ezopowym języku powieści pozytywistycznej)*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. Tadeusz Bujnicki, Janusz Sawiński, Wrocław 1977.

Maruszevska Anna, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997.

Matuszewski Ignacy, *Twórczość i twórcy. Studya i szkice estetycznoliterackie*, Warszawa 1904.

Matracka-Kościelny Alicja, [Nad Niemnem, 1939], korespondencja do Małgorzaty Imperowicz-Jurczak z dn. 18 VII 2011 r.

Max Jan, *Nad rzeka domową*, „Kultura” 1987, nr 8.

Mazur Aneta, „*Realizm poetycki*” w *późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy - postawy - tradycje*. Red. G. Borkowska, S. Fita, Lublin 2004, s. 339-353.

Mazur Aneta, „*Sekretne*” *autoportrety Elizy Orzeszkowej: Porcelanka, Niepoprawny, Posucha*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s.250-259.

Mazur Aneta, Tomkowski Jan, *Królestwo starych zegarów. Myślenie o czasie w późnych utworach Orzeszkowej*. W zbiorze: „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej trójcy powieści realistycznej*. Red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992.

„*Meir Ezofowicz*” w kinematografie, „Gazeta Warszawska” 1911, nr 263.

Melbechowska-Luty Aleksandra, *Artur Grottger*, [hasłow:] *Słownik artystów polskich i obcych działających w Polsce: malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. II, Red. Jolanta Maurin-Białostocka; Joanna Białynicka-Birula; Janusz Derwojed; Hanna Kubaszewska; Maria Łodyńska-Kosińska; Aleksandra Melbechowska-Luty; Zuzanna Prószyńska; Irena Żera, Warszawa 1975, 486-493.

Melbechowska-Luty Aleksandra, *Brzozowski Feliks*, [hasłow:] *Słownik artystów polskich i obcych działających w Polsce: malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. I. Red. J. Maurin-Białostocka; Hanna Bartnicka-Gorska; J. Derwojed; Hanna Kubaszewska; Bożena Majewska-Maszkowska; Aleksandra Melbechowska-Luty, Warszawa 1971, s. 264.

Mianowski Jarosław, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004.

Micińska Magdalena, *Inteligencja na rozdrożach 1864-1918*, Warszawa 2008.

Mikocka-Rachubowa Katarzyna, *Czesław Makowski* [hasło]. W: *Słownik artystów polskich działających w kraju i zagranicą*, t.V, Red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław 1993, s. 353-355.

- Mincewicz Jan, *Pieśni Wileńszczyzny*, Olsztyn 1992.
- Mitosek Zofia, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995.
- Mitzer Piotr, *Orzeszkowa z rosyjskiej perspektywy*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 60-61.
- Mocarska – Tycowa Zofia, *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005.
- Morin Edgar, *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975.
- Munserberg Marjorie, *Writing About Art*, Columbia 2009.
- „Nad Niemnem”. Biblioteka „Gazety Wyborczej”. Oprac. Katarzyna Musiał, Anna Wilman. Red. Joanna Zaborowska, Warszawa 2006.
- Nietzsche, Fryderyk, *Pisma pozostałe*, t. I: 1862-1875, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993.
- Nietzsche Fryderyk, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przekład: Sława Lisiecka, Zdzisław Jaskuła, Warszawa 1999.
- Notatki literacko-artystyczne: Z teatru. Repertuar teatralny*, „Gazeta Lwowska” 1895, nr 88, s. 4; nr 91, s. 4.
- Nowicka E., *La Tosca i Tosca. Dramat Sardou i opera Pucciniego w polu refleksji nad XIX-wiecznym teatrem*. W: *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*. Red. R. Dariusz Goliańek, Piotr Urbański, Toruń 2010, s. 63-80.
- Nowicka Maria, *Antyczna książka ilustrowana*, Wrocław 1979.
- Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Obsulewicz-Niewińska Beata, *Nieobałamucona wrażliwość. Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu*, Lublin 2008.
- Obsulewicz Beata Katarzyna, *Orzeszkowa ilustrowana. O „Mirtali”*. W zbiorze: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*. Red. B. Bobrowska, S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2004.
- Obsulewicz-Niewińska Beata, *Rzymscy bohaterowie Elizy Orzeszkowej*, Lublin 2003.
- Okulicz-Rozaryn Małgorzata, *Ludzie i motyle „Nad Niemnem”. Imponderabilia Elizy Orzeszkowej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, *Wiek XIX*, Rok. IV (XLVI) 2011.
- Olkusz Wiesław, *Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne. Pogranicze estetyki i etyki*. W: *Idem, Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa*, Opole 1998.
- Olszewska Maria Jolanta, *Elizy Orzeszkowej lekcja miłosierdzia*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 32-45.

Okoń Waldemar, *Artur Grottger a proza*. W: *Idem, Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

Okoń Waldemar, *Artysta*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykova, Wrocław 1994, s. 42-46.

Okoń Waldemar, *Literatura i malarstwo*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.* Red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1994.

Opalski Józef, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński, Wrocław 1980, s. 49-64.

Opalek Mieczysław, *Drzeworyty w czasopiśmie polskim XIX stulecia*, Wrocław 1949, s. 48 – 49.

Osiński Dawid Maria, *Sekretny gobelin rzeczywistości. Zadane i niezadane pytania Orzeszkowej w „Chwilach” i „Przędzach”*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Iwona Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 274-292.

Ostrówka Małgorzata, *Wizerunek zaścianka szlacheckiego u Elizy Orzeszkowej a jego kulturowy i językowy obraz współczesny*. W zbiorze: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*. Red. Krzysztof Stępnik, Lublin 2001, s. 37-50.

Paczoska Ewa, *Latarnia czarnoksiężka, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, *Wiek XIX. Rok I (XLIII)* 2008.

Paczoska Ewa, „*Nad Niemnem*” – *melancholia i magia*. W zbiorze: *Pozytywizm – Młoda Polska. Od realizmu do preekspresjonizmu*. Red. Gabrieli Matuszek, t. II, Kraków 2001, s. 27-48.

Paczkowski Edward, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.

Panas Władysław, *Sacer: święty – przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej II połowy XIX wieku*. W zbiorze: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*. Red. Stanisław Fita, Lublin 1993, s. 189. Przedruk: *Idem, Pismo i rana*, Lublin 1996.

Pawlak Grażyna, *Literatura polska w Teatrze Telewizji w latach 1953-1993*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem Andrzeja Z. Makowieckiego, IBL PAN, Warszawa 2001.

Pawlicki Michał, *My lubimy sielanki*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 17.

Pąckiński Marek, *Tajemnica późnej twórczości Elizy Orzeszkowej – próba diagnozy*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Iwona Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 293-307.

Pigoń Stanisław, *Uwłaszczenie literackie chłopca. (W półwiecze „Chama” Elizy Orzeszkowej)*, „Myśl Narodowa” 1938, nr 22; przedr. W: *Idem, Drzewiej i wczoraj, Wśród zagadnień kultur i literatury*, Kraków 1966.

Pigoń Stanisław, *Na drogach i manowcach kultury ludowej. Rozprawy i studia*, Warszawa 1974.

Pillati Henryk, „*Harde dusze*”. *Dramat Zygmunta Sarneckiego* [Scenorys sztuki z didaskaliami], „Biesiada Literacka” 1895, nr 26, s. 409.

Platon, *Timaios*. W: *Idem, Dialogi*, oprac. Andrzej Lam, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa 2006.

Plisiecki Janusz, *Obraz literacki i obraz filmowy*, „Polonistyka” 1985, nr 6, s. 483-489.

Płażewski Jerzy, *Czas odnaleziony*, „Wprost” 1999, nr 41, s. 90.

Płażewski Jerzy, *Język filmu*, Warszawa 1982.

Poprzęcka Maria, *Akademizm*, Warszawa 1977.

Poprzęcka Maria, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

Porębski Mieczysław, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975.

Propp Władimir, *Morfologia bajki*, przeł. Wiesława Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

Ratajczak Wiesław, *Kobieta w ciemnym płaszczu*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 5.

Samsonowska Halina, *Chłopca portret tragiczny*, „Kino” 1980, nr 5, s. 14 – 16.

Schapiro Meyer, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*. Przekład: Ewa König-Krasińska. W zbiorze: *Pojęcia problemy, metody współczesne nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Red. Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 280-301.

Sienkiewicz Barbara, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.

Sienkiewicz Barbara, *Strzeмиński i Peiper...* W zbiorze: *Dwór mający w sobie osoby i mózgi rozmaite*. Red. Barbara Sienkiewicz, Barbara Judkowiak, Poznań 1991.

Sienkiewicz Jerzy, *Rysunek polski od Oświecenia do Młodej Polski*, Warszawa 1970.

Sinko Tadeusz, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933.

Skaff Sheila, *The Emergence of a Competitive Industry; 1908 – 18. Film Production under the Empires*. W: Eadem, *The Law of Looking Glass. Cinema in Poland, 1896–1939*, Ohio 2008.

Skwarczyńska Stefania, *Kierunki pozytywistyczne i naturalistyczne, krytyka subiektywna i kierunki postpozytywistyczne*. W: Eadem: *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX wieku*. Warszawa 1884.

Skorupska-Raczyńska Elżbieta, *O funkcji barw w językowej kreacji wybranych postaci w „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*. Red. K. Stępnik, Lublin 2001, s. 93-120.

Sławiński Janusz *Opis w dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej: ujęcie encyklopedyczne*. W: *Idem, Próby teoretycznoliterackie. Prace wybrane*, t. IV. Red. Włodzimierz Bolecki, Kraków 2000, s. 214-261.

Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: *Idem, Próby teoretycznoliterackie. Prace wybrane* t. IV, Red. Włodzimierz Bolecki, Kraków 2000.

Słodczyk Rozalia, *Znaczenie listu w malarstwie XVII i XVIII wieku oraz ówczesnej powieści epistolarnej*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12.

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy. Red. Jolanta Maurin–Białostocka, Janusz Derwojed i in., t. 1, Wrocław 1971; t. 2, Wrocław 1975; t.3, Wrocław 1979, t. 4, Wrocław 1986, t. 5, Wrocław 1993.

Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz Polski dotyczących. Red. Adam Bar, współpraca: Władysław Wisłocki, Tadeusz Godłowski, t. III, Kraków MCMXXXVIII, s. 27.

Słownik wyrazów obcych. Red. Jan Tokarski, Warszawa 1980.

Sobieraj Tomasz, „*Bądźmy sobie nawzajem potrzebni i pomocni [...] a dusze nasze są istotnie ze sobą pokrewne*”. Z *dziejów intymnej przyjaźni Elizy Orzeszkowej i Tadeusza Garbowskiego*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 320-337.

Sobieraj Tomasz, *Fabuły i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.

Sobieraj Tomasz, *O Prozie Mariana Gawalewicza*, Poznań 1999.

Sobieraj Tomasz, *Tradycje-Rewizje-Kontynuacje. Wokół „światopoglądu” polskiej prozy okresu pozytywizmu*. W zbiorze: *Literatura i sztuka XIX-wieku. Światopoglądy-postawy-tradycje*. Red. B. Bobrowska, S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2004, s. 209-241.

Sobieraj Tomasz, *Uwagi w setną rocznicę śmierci Elizy Orzeszkowej*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 14-19.

Sobieraj Tomasz, *W poszukiwaniu Absolutu. Elizy Orzeszkowej i Juliusza Romskiego powieść „Ad Astra”*. W zbiorze: *Poszukiwanie świadectw. Szkice o problematyce religijnej w literaturze II połowie XIX wieku*. Red. Jakub A. Malik, Lublin 2008.

Socha Gabriela, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1888.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *człowiek i twórca, księga pamiątkowa*. Red. Tadeusz Kotarbiński, Jerzy Eugeniusz Płomieński, Warszawa 1957.

Swinglehurst Edmund, *Prerafaelici*, przeł. Anna Pajek, Warszawa 1996.

Szancer Jan Marcin, *Curriculum vitae*, Warszawa 1969.

Szancer Jan Marcin, *Jak powstaje film „Nad Niemnem”*, „As” 1939, nr 20.

Szancer Jan Marcin, *Nowe filmy polskie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 142.

Szcześniak Janina, *Dylematy egzystencjalne w „Melancholikach” Elizy Orzeszkowej*. W zbiorze: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*. Red. K. Stępnik, Lublin 2001, s. 231-241.

Szczuka Kazimiera, *Globus histericus pani Emilii – Czy jest tekst w tej kobiecie?* W: *Eadem. Kopciuszek, Frankenstein, i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków 2001, s. 118-119.

Szczuka Kazimiera, *Nuda buduaru*. W zbiorze: *Nuda w kulturze*. Red. Piotr Śliwiński, Przemysław Czapliński, Poznań 1999.

Szopski Władysław, *Władysław Żeleński*, Warszawa 1928.

Szyma Tadeusz, „*Nad Niemnem*”, „Tygodnik Powszechny” 11987, nr 9.

Śniedziewski Piotr, *Pozytywistyczne spleeny. „Melancholicy” Elizy Orzeszkowej*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 4, s. 53-71.

Świdorski Ludwik Bruno, *Jak spreparowano „Meira Ezołowicza”*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 19.

Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX w. Red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1982.

Teatr polski we Lwowie. Red. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1997.

Teatr polski w latach 1890-1918 zabór austriacki i pruski. Red. Tadeusz Sivert, t. IV, Warszawa 1987.

Tomasik Wojciech, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007.

Warszawska krytyka artystyczna 1875-1890. Oprac. Irena Jakimowicz, Anna Porębska, t. 2, Warszawa 1961.

Werner Jerzy, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972.

Wiegandt Ewa, *Historia duża i mała*. W zbiorze: *O historyczności*. Red. Katarzyna Meller, Krzysztof Trybuś, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2006, s.13-22.

Wiegandt Ewa, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej dwudziestego wieku*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 103-114. Przedruk: W: *Eadem, Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010, s. 314-326.

Wiegandt Ewa, *Nurt kresowy*. W: Bożena Chrzastowska, Ewa Wiegandt, Seweryna Wysłouch, *W klasie maturalnej. Książka nauczyciela-polonisty*, Poznań 1999, s. 58-65.

Wietecha A., *U wrót poznania. „Wielki” Elizy Orzeszkowej jako głos w dyskusji nowelistów pozytywizmu o muzyce i jej właściwościach*. W zbiorze: *Sekrety Orzeszkowej*. Red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 338-351.

Wiercińska Janina, *Andriolli Elwiro Michał*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. I, red. J. Maurin–Białostocka, H. Bartnicka-Górska, J. Derwojed i in., Wrocław 1971, s. 28 - 31.

Wiercińska Janina, *Andriolli. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1981.

Wiercińska Janina, *Andriolli. Świadek swoich czasów; listy i wspomnienia*, Wrocław 1976.

Wiercińska Janina, *Kamieński Antoni*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich*, t. III. Red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław 1979, s. 327-328.

Wiercińska Janina, Melbechowska–Luty Aleksandra, *Kotarbiński Miłosz*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych działających w Polsce zmarłych przed 1966r. Malarze, rzeźbiarze, graficy*. Red. J. Maurin - Białostocka, J. Derwojed, t. IV, Wrocław 1986, s. 175-177.

Wiercińska Janina, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

Wiśniewska Iwona, *Biografia jako język*. W zbiorze: *Pozytywizm. Języki epoki*. Red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001.

Wiśniewska Iwona, *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej (1841-1910)*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem Grażyny Ireny Borkowskiej, IBL PAN, Warszawa 2008.

Wiśniewska Iwona, *Projekty niedokończone*. W zbiorze: *Творчество Элизы Ожешко в эстетическом пространстве современности*. Red. Swietłana Musienko i inni, Grodno 2011, s. 73-91.

Witczak Tadeusz, *Z tajników pisarstwa Trylogii*. W zbiorze: *Stulecie Nagrody Nobla*. Red. Tadeusz Lewandowski, Witold Maciejewski, Poznań 2006.

Witosz Bożena, *Opis narracyjny na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Katowice 1997.

Wolny Maja, *Ankieta „Polityki”*. *Co by tu jeszcze nakręcić, panowie?*, „Polityka” 1999, nr 14, s. 55.

Wróbel Józef, *Światło wśród mroku*. W zbiorze: *Od realizmu do preekspresjonizmu*. Red. Gabriela Matuszek, Kraków 2001.

Wysłouch Seweryna, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?* W zbiorze: *Od tematu do rematu. „Przechadzki z Balcerzanem”*. Red. Tomasz Mizerkiewicz, Agata Stankowska, Poznań 2007.

Wysłouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

Wysłouch Seweryna, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

Wysłouch Seweryna, *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań, 1981.

Wysłouch Seweryna, *Wyprzedaż semiotyki*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, (t.62). Red. Monika Brzóstowicz-Klajn, Bogumiła Kaniewska, współpraca: Dobrochna Dabert, Krzysztof Gajda, Michał Januskiewicz, Jacek Nowakowski, Beata Przymuszała, Marcin Rychlewski, Poznań 2011.

Zdziechowski Marian, *Pod wrażeniem „Chama”*. W zbiorze: *Upominek. Książka Zbiorowa Na Cześć Elizy Orzeszkowej (1866-1891)*, Kraków-Petersburg 1893, s. 598-599.

Zalewski Cezary, *Nad Niemnem Elizy Orzeszkowej wobec poetyki baśni*, W: *Idem, Powracająca fala. Mityczne konteksty powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*, Kraków 2005.

Zeller Izabela, *Proza Elizy Orzeszkowej w latach 1890-1910. Problemy ideowo-artystyczne*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem Haliny Bursztyńskiej-Stefańskiej, Akademia Pedagogiczna im. KEN w Krakowie, 2001.

Zeller Izabela, *Proza Elizy Orzeszkowej wobec wybranych zjawisk końca XIX wieku*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 6-13.

Ziomek Jerzy, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

Ziółek Józef, *Sprawa Żydów na Sejmie Czteroletnim*, „Teka Komisji Historycznej PAN”. Red. *Idem*, tom VI, Lublin 2009, s. 11.

Żmigrodzka Maria, *Eliza Orzeszkowa*. W zbiorze: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Red. Janina Kulczycka-Saloni, Henryk Markiewicz, Zbigniew Żabicki, t. II, Warszawa 1966.

Żmigrodzka Maria, *Kwestia chłopska E. Orzeszkowej*, „Twórczość” 1949, nr 3; przedr. W: Henryk Markiewicz, *Pozytywizm*, cz. 1, Wrocław 1950.

Żmigrodzka Maria, *Literackie uwłaszczenie chłopca (o „Chamie” E. Orzeszkowej)*, „Wieś” 1948, nr 23;

Żmigrodzka Maria, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, *Młoda Polska*. Red. Jerzy Kwiatkowski, Zbigniew Żabicki, Warszawa 1965.

Żmigrodzka Maria, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965.

Żmigrodzka Maria, *Pozytywizm Elizy Orzeszkowej*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.

Spis ilustracji:

Część I

Rozdział I: Orzeszkowa wobec sztuki współczesnej

1. Słówko w kwestii sztuk plastycznych

Il. 1.-2., Pj: Antonina Dunin, Jeanne Marie Bruinier, ilustracje do opowiadania dla dzieci Elizy Orzeszkowej *Przygoda Jasia*, Warszawa 1912, s. 5 i 44.

2. Artyści u Orzeszkowej

Il. 1., HK: Rzeźba wg projektu Henryka Kuny (1908 r.). Pomnik znajduje się w Parku Praskim. Fot. Michał Daszyński.

Il.1., CM: Medalion portretowy, „*Eliza Orzeszkowa*” (1908 r.) z cyklu 1200. znakomitości polskich, Czesław Makowski.

Il. 1., EO: Portret Elizy Orzeszkowej (1900r.), rys. Antoni Kamieński (szkic węglem).

Część II

Rozdział II: Plastyczne inspiracje

1. Starożytny Rzym i XIX-wieczny akademizm

Grafiki XIX-wiecznego akademizmu, z których korzystała pisarka, rekonstruuje starożytny Rzym, kulturę materialną Etrusków oraz dwa obrazy Wilama-Adolpha Bouguereau (transponowane w *Ad astra*):

Il. 1. F: Mapa Rzymu. W: Jakob Falke, *Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des classischen Alterthums*, Stuttgart 1878, s. 220-221.

Il. 2., F: „Der Circus maximus in Rom”; J. Falke, s. 284-285.

Il. 3., F: Forum Romanum; J. Falke, s. 107.

Il. 4., F: „Wagenrennen In Circus Maximus”; J. Falke, s. 286-287.

Il. 5., F: „Römischer Rennwagen”; J. Falke, s. 278.

Il. 6., F: „Gelage und Unterhaltung nach der Mahlzeit”; J. Falke, s. 276-277.

Il. 7., F: „Gastmahl”; J. Falke, s. 270-271.

Il. 8., F: „Musikalische Unterhaltung”; J. Falke, s. 276.

Il. 9., F: Naczynia; J. Falke, s. 234.

- Il. 10., F: Toaleta; J. Falke, s. 309.
- Il. 11., Rz: Miłosz Kotarbiński, ilustracja do *Mirtali*, „Kłosa”, nr 1077, s. 112.
- Il. 12., F: Atrium; J. Falke, s. 220.
- Il. 13., F: Schemat domu rzymskiego; J. Falke, s. 228.
- Il. 14., F: „Römische Mädchen”; J. Falke, s. 244.
- Il. 15., Rz: Pompeje, fresk, dom Wettiuszów, portret przypisywany Safonie.
W: *Sztuka i historia Pompejów*. Red. Stefano Giuntoli, tłum. Loretta Micek Bartalini, Firenze 1995.
- Il. 16., F: Via Appia; J. Falke, s. 296-297.
- Il. 17., D: Domicjan. W: Victor Duruy, *Historie des Romains*, Paris 1879-1885, s. 173.

Sztuka Etrusków, www.historiasztuki.com (il. 18.-21.):

- Il. 18., E: „Taniec”, Grobowiec Triklinium. 480 r. p.n.e.;
- Il. 19., E: „Grający na podwójnym flecie”, Grobowiec Leopardów, 500 r. p.n.e.;
- Il. 20., E: Złota rozeta 530-480 r. p.n.e.;
- Il. 21., E: Waza czarno figurowa 510-480 r. p.n.e.

- Il. 1., Bo: Wiliam-Adolphe Bouguereau, „Dziewczyna broniąca się przed Erosem” (r. ok. 1880). W zbiorach: J. P. Getty Museum, Los Angeles.
- Il. 2., Bo: W.-A. Bouguereau, „Urowadzenie Psyche” (r. 1895).

2. „Anastazja” i Anastazja

ilustracje do *Anastazji Elizy Orzeszkowej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 1-22:

- Il. 1., An: Antoni Kamiński „Anastazja” (1901). Pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 41; Przedruk jako ilustracja do *Anastazji Elizy Orzeszkowej*: Tamże, 1902, nr 1, s. 7.
- Il. 2., An: „Eliza Orzeszkowa. Portret z różą”, Olga Boznańska „Antoni Kamiński. Portret”, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 1, s. 9.
- Il. 3., An: Włodzimierz Tetmajer, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 2, s. 27.
- Il. 4., An: Ludwik Stasiak, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 6, s. 113.
- Il. 5., An: Stanisław Kaczor-Batowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 7, s. 141.
- Il. 6., An: Józef Ryszkiewicz, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 10, s. 194.
- Il. 7., An: Stanisław Sawiczewski, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 15, s. 265.
- Il. 8., An: Kazimierz Alchimowicz, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 19, s. 373.
- Il. 9., An: Konstanty Gorski, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 22, s. 423.
- Il. 10., An: A. Kamiński, winieta do *Anastazji*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 22, s. 421.

3. Grottgerowskie parantele

Grafiki z trzech cykli Artura Grottgera: „Polonia. 1863”, „Wojna”, „Litwania” oraz dwa inne obrazy:

- Il. 1., G: „Schronisko” V; „Polonia. 1863”
- Il. 2., G: „Po odejściu wroga” VII, „Polonia. 1863”
- Il. 3., G: „Na pobojuwisku” IX, „Polonia. 1863”

- II. 4., G: „Pożegnanie” IV, „Wojna” (1866-1867)
- II. 5., G: „Żałobne wieści” VIII, „Polonia. 1863”
- II. 6., G: „Puszcza” I, „Litwania” (1864-1866)
- II.7., G: „Pożegnanie powstańca” (1866 r.), Muzeum Narodowe w Krakowie
- II. 8., G: „Pod murami więzienia” (1866 r.), Archiwum Pawlikowskich.

Rozdział III: Andriolli interpretuje Orzeszkową

Ilustracje Michała Elwiro Andriollego do Elizy Orzeszkowej *Meira Ezołowicza*, „Kłosa” 1878, nr 653-689:

- II. 1., An: „Michał Ezołowicz, senior”; ryt. Edward Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 653.
- II. 2., An: „Narada Hersza Ezołowicza z Butrymowiczem”; ryt. E. Gorazdowski, 1878, nr 654.
- II. 3., An: „Meir Ezołowicz pod chatą Karaima; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 655.
- II. 4., An: „Sabbat”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 656.
- II. 5., An: „U Eliezera”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 657.
- II. 6., An: „Meir i Gołda”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 658.
- II. 7., An: „Rabbi Todros”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 659, s. 100.
- II. 8., An: „Przejście rabina Izaaka przez miasteczko do Ezołowiczów”; ryt. Jan Krajewski „Kłosa” 1878, nr 660.
- II. 9., An: „Meir, Lejbela i Szmul”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 661.
- II. 10., An: M. E. Andriolli, „Frejda hamująca gniew Saula”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 663.
- II. 11., An: „Rodzina Witebskich udająca się z wizytą do Ezołowiczów”; ryt. E. Gorazdowski „Kłosa” 1878, nr 665, s. 197.
- II. 12., An: „Meir i Leopold”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 666, s. 213.
- II. 13., An: „Abram Ezołowicz, Kalman zgorszeni postępkami Meira”; ryt. Teofil Konarzewski, „Kłosa” 1878, nr 667.
- II. 14., An: „Meir broni Lejbela od małameda”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 669, s. 264.
- II. 15., An: M. E. Andriolli, „Szalbierstwo Kamionkera”; ryt. Teofil Konarzewski, „Kłosa” 1878, nr 670.
- II. 16., An: „Meir ukazuje się Kalmanowi, Abramowi i Kamionkerowi podczas tajnej ich narady”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 673.
- II. 17., An: „Meir wyjawia tajemnicę Saulowi”; ryt. Teofil Konarzewski, „Kłosa” 1878, nr 673, 325.
- II. 18., An: „Gołda i Abel Karaim na jarmarku”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 675, 360.
- II. 19., An: „U Todrosa”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 676.
- II. 20., An: M. E. Andriolli, „Meir ostrzega Kamionkiego przed grożącym mu niebezpieczeństwem”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 677.
- II. 21., An: „Kamionki u rabina Todrosa”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 678.
- II. 22., An: M. E. Andriolli, „Meir dziękuje prababce za wskazanie, gdzie były kryte papiery Seniora”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 681.
- II. 23., An: M. E. Andriolli, „Todros błogosławi starca przybyłego doń z prośbą o garść ziemi jerozolimskiej”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosa” 1878, nr 682.

- Il. 24., An: M. E. Andriolli, „Meir odczytuje wobec gminy szybowskiej Seniora”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosy” 1878, nr 683.
- Il. 25., An: „Meir ścigany przez tłuszcę podżeganą przez mełameda”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosy” 1878, nr 685.
- Il. 26., An: „Meir powierza pisanie Seniora Gołdzie do przechowania”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosy” 1878, nr 686, s. 120.
- Il. 27., An: „Todros rzuca kłatwę na Meira”; ryt. E. Gorazdowski „Kłosy” 1878, nr 688, s. 165.
- Il. 28., An: „Wyklęty”; ryt. E. Gorazdowski, „Kłosy” 1878, nr 689.

Rozdział IV: Inni ilustratorzy Orzeszkowej

1. Mirtala Miłosza Kotarbińskiego i Henryka Siemiradzkiego

Ilustracje Miłosza Kotarbińskiego do Elizy Orzeszkowej *Mirtali*, „Kłosy”

1886, nr 1072-1100:

- Il. 1., Ko: „Staneła przed nim i schyliwszy z twarzy gazową zasłonę, mówiła z cicha”, „Kłosy” 1886, nr 1072, s. 20.
- Il. 2., Ko: „Bodajbyś zgorzał w ognistym objęciu Menocha”, „Kłosy” 1886, nr 1072, s. 21.
- Il. 3., Ko: „Mirtala”, „Kłosy” 1886, nr 1073, s. 36.
- Il. 4., Ko: „Część szlaku była już wykończona”, „Kłosy” 1886, nr 1074, s. 54.
- Il. 5., Ko: „I wesoło dom Helwidiusza opuściła”, „Kłosy”, nr 1077, 1886, s. 112.
- Il. 6., Ko: „Gdy wyszła z domu Fanio, poszedłem za nią”, „Kłosy” 1886, nr 1080, s. 148.
- Il. 7., Ko: „I na klęczki runąwszy, dlatego twarz swą ukrywał w sukni Menochima”, „Kłosy” 1886, nr 108, s. 149.
- Il. 8., Ko: „Jonatan plecami ku drzwiom zwrócony nie widział nic”, „Kłosy” 1886, nr 1083, s. 197.
- Il. 9., Ko: „Berenika”, „Kłosy” 1886, nr 1089, s. 292.
- Il. 10., Ko: „Przez psie mordy szczeka dusza niewdzięczna”, „Kłosy” 1886, nr 1089, s. 341.
- Il. 11., Ko: „Po co Jonatan uczynił to, co gminę całą na niebezpieczeństwo narażało?”, „Kłosy” 1886, nr 1095, s. 387.
- Il. 12., Ko: „Stali naprzeciw siebie pretor Rzymu i syn cezara”, „Kłosy” 1886, nr 1097, s. 20.
- Il. 13., Ko: „Nakoniec zobaczyłem cię, Arachne moja!”, „Kłosy” 1886, nr 1098, s. 36.
- Il. 14., Ko: „Na jednym szczególnie z rynków toczyły się najzaciętsze napady i walki”, „Kłosy” 1886, nr 1099, s. 52.
- Il. 15., Ko: „Światła niebieskie! Czy tam nad wami niema nikogo, kto by litość uczuł, nad biedną ludzkością?”, „Kłosy” 1886, nr 1100, s. 80.

Il. 1., S: „Mirtala”, il. Henryka Siemiradzkiego do powieści Elizy Orzeszkowej o tym samym tytule, „Świat” 1891, nr 9, s. 451.

Il. 1., Mo: Albert Joseph Moore „Shuttlecock” (1868-70).

2. Z różnych dróg w modernistycznej interpretacji Antoniego Kamińskiego

Ilustracje Antoniego Kamińskiego do noweli Elizy Orzeszkowej *Z różnych dróg*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 1- 3 oraz z trzy obrazy „Cyklu paryskiego”:

- Il. 1., Ka: Ilustracja A. Kamińskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 1, s. 6.
- Il. 2., Ka: Ilustracja A. Kamińskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 1, s. 7.
- Il. 3., Ka: Ilustracja A. Kamińskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 2, s. 27.
- Il. 4., Ka: A. Kamiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 3, s. 47.
- Il. 1., AK: Antoni Kamiński, „Figlarze” (1896), Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Il. 2., AK: A. Kamiński „Pieśń o miłości”; Reprodukacja - „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 9, s. 173.
- Il. 3., KA: A. Kamiński, „Pieśń o trzydziestym roku życia”, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 9, s. 172-173.

3. *Bene nati* (1891 r.) w interpretacji plastycznej Piotra Stachewicza

Ilustracja Piotra Stachewicza do *Bene nati* Elizy Orzeszkowej:

- Il. 1., Be: Frontysepis z autografem, karta tytułowa.
- Il. 2., Be: Karta tytułowa, liternictwo – antykwa.
- Il. 3., Be: Nagłówek ilustracyjny z ozdobnym inicjałem, s. 3.
- Il. 4., Be: Ozdobne finaliki, s. 29, 59, 176.
- Il. 5., Be: Karta z ozdobnym finalikiem, s. 124.
- Il. 6., Be: Pożar kamienicy, s. 14.
- Il. 7., Be: Jerzy Chutko, s. 21.
- Il. 8., Be: Ozdobny nagłówek ilustracyjny – zimowy pejzaż, s. 31.
- Il. 9., Be: Narada u Osipowiczów, s. 46.
- Il. 10., Be: Jaśmont swata Cydzika, s. 57.
- Il. 11., Be Przemowa Jaśmonta, s. 66.
- Il. 12., Be: Salusia razdi się Gabrysia, s. 80.
- Il. 13., Be: Nagłówek ilustracyjny, s. 85.
- Il. 14., Be: Jerzy czyta list od Salusi, s. 93.
- Il. 15., Be: Floriana Kuleszy rozmowa z córką, s. 105.
- Il. 16., Be: Przyjazd Chutkowej do Laskowa s. 121.
- Il. 17., Be: Miniatura portretowa - Aurelka, s.123.
- Il. 18., Be: Tołoczki – nagłówek, s. 125.
- Il. 19., Be: Gabryś Osipowicz, s. 139.
- Il. 1., PT: M. E. Andriolli, ilustracja do *Pana Tadeusza*, *Księga VI*, rys. 3. (Maciej Dobrzyński)
- Il. 20., Be: Przyjazd gości weselnych i Władysia Cydzika, s. 163.
- Il. 21., Be: Dziewczęta niosą drzewka mirtowe wyhodowane przez Gabrysia na ślub Salusi, s. 166.
- Il. 22., Be: Zerwanie zaręczyn – Cydzik i Osipowiczówna, s. 168.
- Il. 23., Be: Cydzik szuka pod łóżkiem pierścionka zaręczynowego, s. 173.
- Il. 24., Be: Salusia wyrzuca rzeczy z kufra, s. 171.
- Il. 25., Be: Ucieczka Salusi, ilustracje na marginesach – Konstanty; siostry, s. 173.
- Il. 26., Be: Trzy pojedyncze figury (poszukiwanie Salusi), s. 174.
- Il. 27., Be: Nagłówek z zimowy mpejżajem. Salusia wyrusza do Laskowa, s. 177.
- Il. 28., Be: Salomea Osipowiczówna, s. 181.
- Il. 29., Be: Rozpacz Salusi, s. 199.

Część III

Rozdział V: Adaptacje teatralne, filmowe i telewizyjne

1. *Bena nati* na deskach na deskach teatrów (Harde dusze, 1895 r.)

- Il.1., Ha: Afisz premierowy *Hardych dusz* z 1895 r. W zbiorach: Archiwum Elizy Orzeszkowej IBL PAN.
- Il. 2., Ha: [Scenorys Henryka Pillatiego], „*Harde dusze*”. *Dramat Zygmunta Sarneckiego*, „Biesiada Literacka” 1895, nr 26, s. 409.
- Il. 1., T: Ludwik Solski jako Gabryś w *Hardych duszach*.
- Il. 2., T: Irena Trapszówna, w *Hardych duszach* – Aurelia.
- Il. 3., T: Jadwiga Czaki w *Hardych duszach* - Salomea Osipowicz.

3. *Meir Ezofowicz* na ekranie (1911)

- Il. 1., Me: Kadr z filmu *Meir...* (1911 r.) i ilustracja M. E. Andriollego (1878 r.) jako przykład transpozycji interpretacji plastycznej powieści na język filmu.
- Il. 2., ME: kadr z filmu *Meir Ezofowicz*, 1911 r., reż. J. Ostoja-Sulnicki, A. Hertz.
- Il. 3., Me: Todros w interpretacji M. E. Andriollego i fotos z *Meira Ezofowicza* (1911)
- Il. 4.; 5., Me: Podobna kompozycja figuralna w scenie narady kupców - kadr z *Meira...* (1911 r.) oraz ilustracja M. E. Andriollego.
- Il.6, Me: Maria Dulębianka w roli Gołdy. Kadr z filmu *Meir Ezofowicz* (1911 r.).
- Il. 7., Me: Scena rozmowy Gołdy i Meira grafika Andriollego i kadr z *Meira...* (1911)

4. *Upadły Anioł* (1931) jako ekranizacja *Chama*

- Il. 1., Ch: Czołówka filmu *Upadły Anioł* (1931 r.) z piosenką - *Wielka miłość*.
- Il. 2., Ch: Kadr z filmu *Upadły Anioł*. Franka broni się przed sutenerem.
- Il. 3., Ch: Kadr z filmu *Upadły Anioł*. Ranna Franka w szpitalu otrzymuje od lekarza propozycję pracy jako pokojówka w jego wiejskiej posiadłości.
- Il. 4., Ch: Kadr z filmu *Upadły Anioł*. Wielka miłość - Franka Chomcówna (Krystyna Ankwicz) i Paweł Kobycycki (Mieczysław Cybulski).
- Il. 5., Ch: Kadr z filmu *Upadły Anioł* (1931 r.); kopia filmu zachowała się w Archiwum Filmowym Bois d'Arcy pod Paryżem.
- Il. 6., Ch; kadr z filmu *Upadły Anioł*; reż. Jan Nowina-Przybylski i Charles Mere. Przykład wykorzystania dokumentu – procesja Bożego Ciała.
- Il. 7., Ch: Prząśniczki, folklor łowicki.
- Il. 8., Ch; Franka uczy Pawła czytać (kadr z filmu - *Upadły Anioł*).
- Il. 9., Ch: Ucieczka Franki z szoferem do miasta. Franka- artystka.
- Il. 10., Ch: Powrót Franki i radość Pawła (kadr z filmu *Upadły Anioł*).
- Il. 11., Ch: Niewierność Franki (kadr z filmu).
- Il. 12., Ch: pożegnanie Franki, która prosi Pawła o opiekę nad jej córką (kadr z filmu).
- Il. 13., Ch: Samobójstwo Franki (kadr).
- Il. 14., Ch: Klamra kompozycyjna fabuły filmowej – fartuszek Franki jako symbol początku i końca wielkiej miłości (kadr filmowy).
- Il. 15., Ch: Kadr końcowy filmu. Franka trzyma fartuszek, który wrzuciła by poznać Pawła. Metafora filmowa (*Upadły Anioł*, 1931 r.).

4. W stronę literatury – *Cham* (1979) Laco Adamika

- Il. 1., Ch: Kadr z *Chama* (1979 r.) w reż. Laco Adamika. Franka (Monika Niemczyk) ujęta w Vermeerowskiej pozie; zdjęcie - Jacek Petrycki, „Kino” 1980, nr 5, s. 64.
- Il. 2., Ch: Piotr Szczepanik w roli Pawła Kobycyckiego, „Kino” 1980, nr 5, s. 65.
- Il. 3., Ch: Grześ Gawryluk w roli Oktawiana. Tragedia widziana oczami dziecka, „Kino” 1980, nr 5, s. 65.

Il. 4., Ch: Podświadomość Franki. M. Niemczyk na okładce „Kina” 1980, nr 5, s. 65 (fotos), „Kino” 1980, nr 5, s. 65.

Il. 5., Ch: Transpozycja realistycznego zakończenia powieści Elizy Orzeszkowej *Cham* (1888 r.) w adaptacji Laco Adamika (kadr filmowy).

5. Adaptacja *Nad Niemnem*, rok 1939 ...

1. Fot. AL.: A. Leszczyński, „Stolica” 1987, nr 11, s. 9.

Na planie zdjęciowym w plenerze podczas realizacji filmu *Nad Niemnem* (1939 r.) w reż. Wandy Jakubowskiej i Karola Szołowskiego. Wypoczynek aktorów.

2. Fot. AL.: A. Leszczyński, „Stolica” 1987, nr 11, s. 9.

Fotos z planu zdjęciowego *Nad Niemnem* - plener, połowa lipca 1939 r., przeprawa ekipy filmowej promem przez Niemen.

3. Fot. AL.: A. Leszczyński, „Stolica” 1987, nr 11, s. 9.

Fotos wykonany na planie filmowym *Nad Niemnem* (1939 r.): wóz drabiniasty prowadzony przez Jana Bohatyrowicza (Jerzy Pichelski) mijają idące Justynę (Elżbieta Barszczewska) i Martę (Stanisława Wysocka).

4. Fot. AL.: A. Leszczyński, „Stolica” 1987, nr 11, s. 9.

Fotos z planu filmowego *Nad Niemnem* (1939 r.). Ślub Elżuni Bohatyrowiczówny i orszak weselny.

6. Zagadki adaptacji *Nad Niemnem* Zbigniewa Kuźmińskiego (1986)

Il. 1., N: Kadr z filmu *Nad Niemnem* (1987 r.) Z. Kuźmińskiego. Justyna Orzelska (Iwona Pawlak) i Jan Bohatyrowicz (Adam Marjański), „Kino” 1987, nr 4, s. 14.

Il. 2., N: Mogiła Jana Cecylii w scenerii wielowiekowych dębów. W roli Anzelma Bohatyrowicza – Michał Pawlicki, „Kino” 1987, nr 4, s. 14.

Il. 3., N: Justyna w Bohatyrowiczach - Antolka Bohatyrowicz (Magda Scholl), Starzyńska (Irena Kotwas), „Kino” 1987, nr 4, s. 15.

Il. 4., N: Skansen – Bohatyrowicze. Rozmowa Fabiana (Jerzy Z. Nowak) z Anzelmem, „Kino” 1987, nr 4, s. 14.

Il. 5., N: Kadr filmowy - kontrowersyjne obnażenie Justyny, „Kino” 1987, s. 16.

Il. 6., N: Scena symboliczna - Justyna w białej sukni i z czerwoną jarzębiną we włosach na weselu Elżuni, „Kino” 1987, nr 4, s. 16.