

Romantyczni Stanisława Różewicza

Między marzeniem a rzeczywistością

MARCIN MARON

Narodu mego krwią pisane czyny

Słowo mi całe ubrały w rubiny,

Polski niebieskie pokusy

Słowo mi złote ubrały w turkusy

Juliusz Słowacki

W latach 70. XX wieku wznowiono debatę nad polskim romantyzmem. W swoich książkach głos zabrali między innymi Andrzej Walicki (*Filozofia a mesjanizm*, 1970), Andrzej Kijowski (*Listopadowy wieczór*, 1972), Maria Janion i Maria Żmigrodzka (*Gorączka romantyczna*, 1975; *Romantyzm i historia*, 1978). Chodziło o przybliżenie sensu filozoficznych, historycznych, egzystencjalnych i oczywiście literackich dylematów romantyzmu. Było to swoiste „odnawianie znaczeń”. Siłą rzeczy znowu pojawiło się wtedy pytanie, jak można wykorzystać romantyczne utwory i tematy w kinie polskim. Zastanawiała się nad tym Maria Janion w słynnym artykule *Ruch wyobraźni romantycznej*, zamieszczonym na łamach „Kina” w 1978 r.¹

Właśnie takie praktyczne zadanie przywołania romantycznej tradycji w sztuce filmowej postawił przed sobą Stanisław Różewicz. W dwóch ważnych dla tamtego czasu momentach, 1970 r. i 1976 r., nakręcił dwa filmy, w których można dostrzec „węzeł”, czy raczej „tkaninę” romantycznych wątków. *Romantyczni* i *Pasja* to dzieła sięgające do gorącej epoki końca lat 40. XIX w. i jej problemów: egzystencji i historii, polityki i rewolucji, poezji i filozofii. W filmach tych jeszcze raz dał o sobie znać typowo polski splot realnej rzeczywistości i romantycznego fantazmatu.

Oba dzieła, choć w różny sposób, sięgają do dramatycznych wydarzeń poprzedzających i kończących polską Wiosnę Ludów: *Pasja* ukazuje jej rewolucyjną zapowiedź, czyli krakowskie powstanie w 1846 r. pod wodzą Edwarda Dembowskiego, natomiast *Romantyczni* – jej schyłek w Wielkopolsce oraz płonne nadzieje 1849 r. związane z walką generała Józefa Bema na Węgrzech. Oba filmy pokazują zatem los pokolenia Polaków, które Maria Janion nazwała „drugą generacją romantyków”². Było to pokolenie działające po upadku Powstania Listopadowego, silnie związane z romantyzmem emigracyjnym traktowanym już jako „Wielka Tradycja”, ale w kraju żyjące w poczuciu izolacji i straconych szans – rozdarte między poczuciem popowstaniowej klęski a rewolucyjną wizją przyszłości. Był to czas nasilającej się niewoli, ale także kulminacji mesjańskiej nadziei i powstańczych spisków. Ci, których pokazuje Różewicz, to raczej konspiratorzy niż mesjaniści, choć – jak wiemy – w Polsce jednych od drugich niekiedy trudno jest oddzielić.

Romantyczni (1970) jawią się przede wszystkim jako kameralny dramat obyczajowo-historyczny, którego akcja dzieje się w Wielkopolsce tuż po upadku Powstania Poznańskiego. Film wypełniają motywy znane już z tradycji sztuki polskiej; jednak na ekranie nabierają one własnych kształtów i ukazują dramatyczny obraz życia. Reżyser filmu, porównując swoje dzieło do obrazu malarzkiego, mówił: *To tak jak z płótnem malarzskim. Kiedy ogląda się je z pewnej odległości, biel jest tylko bielą, kiedy przybliżymy się – widzimy, że ta biel to onuca czy szmata*³. Zatem obraz ten został skomponowany z typową dla Różewicza uwagą dla detali historycznych i psychologicznych. Ważniejsze jest jednak to, że przy głębszym wejrzeniu całość tych starannie dobranych detali można postrzegać jako obszar działania utajonych sił romantycznych. Innymi słowy: świat widzialny – tak jak było to w romantyzmie – skrywa tu świat niewidzialny, tworząc pełen ambiwalencji związek znaczeń. Jest to zresztą także cecha charakterystyczna całego kina Różewicza, w którym zza realistycznego konkrety zawsze prześwieca niewidzialna warstwa znaczeń dotycząca sfery wartości i kondycji egzystencjalnej. W przypadku *Romantycznych* problematyka historyczna i egzystencjalna opiera się w całości na romantycznych wyobrażeniach oraz na pytaniach o ich sens i aktualność.

Scenariusz filmu powstał przy współdziałaniu pisarza Witolda Zalewskiego, kierownika literackiego zespołu filmowego „TOR”⁴. Inspiracją fabularną stała się historia kryminalna zamieszczona w *Pitavalu Wielkopolskim* Stanisława Szenica⁵. Była to relacja z rozprawy sądowej dotyczącej zabójstwa „w afekcie”, które miało miejsce w połowie XIX w. w jednym z Wielkopolskich dworów szlacheckich. Zabójcą gospodarza dworu okazał się jeden z dwóch braci – uciekinierów z zaboru rosyjskiego. Ta sensacyjna opowieść obyczajowa spisana przez Szenica stała się jednak dla reżysera jedynie pretekstem do stworzenia dzieła o wiele bardziej złożonego. Przede wszystkim Różewicz „cofnął” opowiadane wydarzenia o dwa lata, umieszczając je w ten sposób w niewrażliwym momencie historycznym. Akcja filmu rozpoczyna się zimą, na początku 1849 r., najprawdopodobniej w mroźnym jeszcze lutym lub marcu, właśnie wtedy, kiedy na Węgrzech Józef Bem odnosił sukcesy wojskowe w Siedmiogrodzie. W pierwszych ujęciach filmu widzimy młodego człowieka – Władysława (Olgiard Łukaszewicz), który o bladym świcie, chyłkiem przekracza pilnie strzeżoną przez wojsko granicę rosyjsko-pruską. W najbliższym miasteczku czeka na niego starszy brat – Henryk (Ignacy Gogolewski), który jeszcze kilka miesięcy wcześniej brał udział w poznańskiej Wiośnie Ludów, był ranny, a później schronił się w pobliskim dworze szlacheckim u znajomej rodziny Nawrockich. Teraz zatem obaj bracia udają się do dworu, aby niecierpliwie oczekiwać tam na emisariusza, który umożliwi im przeprawę na Węgry.

Różewicz już od samego początku nasączył film szczegółem historycznym. Bracia są uciekinierami z Warszawy rządzonej twardą ręką przez generała Paskiewicza (a nie jak u Szenica – uciekinierami z Litwy). Obaj zatem mieli do czynienia z warszawską konspiracją patriotyczną, której możliwości działania zostały mocno ograniczone przez Rosjan po klęsce powstania w Krakowie w 1846 r. Starszy z nich, Henryk, należał do grona tzw. Cyganerii Warszawskiej⁶; był „duszą towarzystwa” (jak ujmuje to jego brat) środowiska literatów i artystów przepojonego ideami rewolucyjnymi i narodowymi, ale także mocno infiltrowanego przez zaborczą agenturę. Warszawa nie mogła wziąć czynnego udziału w wydarzeniach

Wiosny Ludów, toteż *kilkuset bardziej niecierpliwych zbiegło z Królestwa do zaboru pruskiego, część z nich Prusacy wydali władzom rosyjskim. Ogółem według oficjalnych danych władz carskich 2162 osoby nielegalnie opuściły Królestwo w 1848 r., a w 1849 – kolejnych 1813 osób, udając się głównie do Prus i Galicji oraz na Węgry*⁷. To właśnie był także przypadek dwóch głównych bohaterów filmu, i tym też tłumaczy się niepokój towarzyszący im w oczekiwaniu na dalsze wypadki. Z ich rozmów dowiadujemy się, że ich ojciec walczył pod dowództwem Bema w Powstaniu Listopadowym (młodszy z braci miał wtedy półtora roku) – zginął lub został zesłany, a matkę, która pozostała w Warszawie, *zabrał stryj, a majątek przejęli obcy ludzie*.

Film Różewicza to obraz, w którym można ujrzeć, w jaki sposób idee polskiego romantyzmu politycznego działały w świadomości i życiu ludzi. Mamy tu zatem do czynienia z różnymi wariantami romantycznych biografii i stylu życia. Widzimy konkretne problemy w konkretnej epoce historycznej, a także rozpoznajemy dwuznaczną siłę romantycznego stereotypu, czy też romantycznego mitu, który już zdążył się narodzić. Jak bowiem zauważył Andrzej Kijowski, polską osobliwością było, że sfera psychologiczna i metafizyczna literatury szybko przemieniała się w mity polityczne. *Upolitycznienie mitów literackich dokonano się wraz z przejściem ideologii narodowej w sferę mitu*⁸ – pisał Kijowski; czyli właśnie wtedy mniej więcej, kiedy dzieje się akcja filmu. Różewicz z właściwym sobie wyczuwaniem wniknął w tamten romantyczny czas. Los poprowadzi jego bohaterów w dwie różne strony – Władysław spełni powstańczą misję i dotrze na Węgry, Henryk zaś zostanie zabójcą...

Czynnikami, które wyznaczały główny obszar problemów polskiego romantyzmu politycznego, były: poezja utrwalająca patriotyczną misję, profetyczne i filozoficzne koncepcje narodu oraz, rzecz jasna, kontekst wydarzeń politycznych.

W latach 40. XIX w. bardzo silny wpływ na świadomość Polaków wywarł oczywiście poetycki mesjanizm Mickiewicza i Słowackiego. Był to mesjanizm religijny, który można pojmować jako heterodoksyjną, profetyczną wizję przyszłości. Andrzej Walicki udowodnił, że była to w istocie odmiana millenaryzmu, czyli wiara w poszukiwanie zbiorowego, rychłego zbawienia na ziemi⁹. Mesjanizm zakładał oczywiście ideę pośrednika między ludźmi a Bogiem otwierającego drogę do tegoż zbawienia na ziemi. Mógł nim być „podmiot zbiorowy”, czyli naród lub „podmiot indywidualny”, czyli niezwykle bohater. Mesjanizm powstał jako emigracyjna reakcja na klęskę Powstania Listopadowego, ale preferował uniwersalną wizję przyszłości. Mesjanizm Mickiewicza i Słowackiego był zjawiskiem na wskroś nowoczesnym, powiązaniem z całością kultury literackiej i filozoficznej europejskiego romantyzmu, a także, oczywiście, z „romantycznym nacjonalizmem” tej epoki. Ogólnoeuropejskie znaczenie polskiego mesjanizmu – pisze Walicki – *polegało na tym, że stał się on szczególnie wyrazistą ekspresją romantycznego dążenia do odnowy powszechnej, rozumianej jako odnowa świadomości religijnej i religijna transformacja życia*¹⁰.

Chociaż koncepcje mesjanistyczne Mickiewicza i Słowackiego z czasem ewoluowały i różniły się od siebie, to jednak łączyły je główne idee. Przede wszystkim chodzi tu o ideę ekspiacji jako złożenia ofiary oraz ideę „nowego objawienia”, które po dokonaniu już personalnym objawieniu Chrystusa przyniesie także chrystianizację sfery publicznej¹¹. Trzecią ważną ideą była koncepcja progresywnie po-

jmowanej reinkarnacji. Pozwalała ona pogodzić millenarystyczną koncepcję zbiorowego zbawienia z romantycznym indywidualizmem. Dzięki niej możliwa była wiara w sens indywidualnego czynu działającego w obrębie zbiorowości i pojmowanego jako ciągle doskonalenie się w coraz to nowych wcieleniach. W ten sposób naród stawał się wspólnotą aktywnych jednostek. Historia zaś była pojmowana jako *uniwersalna symfonia narodów*. Wizja zbawienia na ziemi oraz między innymi indywidualizm decydowały o rewolucyjnym charakterze polskich mesjanizmów, a nawet o możliwości sekularyzacji millenarystycznych oczekiwań. Mesjanizm polski był bowiem „stopem” mistycznych wizji i idei filozoficznych zaczerpniętych z różnych epok; powstawał m.in. pod silnym wpływem francuskich utopijnych doktryn społecznych z początku XIX w. (Saint-Simon, Fourier). Dlatego można go traktować także jako zjawisko z pogranicza religii i świeckiej myśli filozoficzno-społecznej. Jak pisze Andrzej Walicki, *świadomość mesjanistyczna jest pewnym typem świadomości utopijnej*¹². W przypadku polskim świadomość ta łączyła się jednakże z postawą religijną, tworząc w efekcie historiozofię nadziei, zakorzenioną w idei postępu oraz ściśle związaną z jednostkową charyzmą osób i narodu. Trzeba zauważyć, że romantyczne pojmowanie narodu jako *zbioru duchów żywych* znacznie się różniło od pojęcia narodu w ideologii konserwatywnej. W pierwszym przypadku idea narodu była podporządkowana przede wszystkim wartościom osobowym, w drugim zaś stanowiła założenie całości organicznej – ponadindywidualnej i pierwotnej wobec jednostek.

*Wielkość i słabość, wzniosłość i utopijność koncepcji mesjanistycznej polegała na tym właśnie, że polskość była w niej idea, a naród polski zbiorem duchów realizującym tę ideę – przypomina Walicki*¹³.

Mesjanizm nie był wszakże jedynym czynnikiem kształtującym romantyczną świadomość Polaków w okresie Wiosny Ludów. Lata 40. XIX w. to czas niezwykle intensywnego rozwoju myśli filozoficznej określanej mianem „filozofii narodowej”. Może to być szczególnie istotne w odniesieniu do poznańskiego kontekstu filmu Różewicza. Jak bowiem zauważył Walicki: *Mesjanizm był zjawiskiem powstałym wśród emigracji Paryskiej i wyrażającym profrancuską orientację intelektualną, podczas gdy „filozofia narodowa” rozwijała się w kraju, głównie w Poznańskim, i reprezentowała w dziedzinie kulturalnej orientację proniemiecką*¹⁴. Należy dodać, że ta *orientacja proniemiecka* to przede wszystkim związki i wpływ filozofii niemieckiej, głównie Hegla, a także Schellinga. Filozofię tę reinterpreterowali, dostosowując do polskich warunków politycznych i społecznych, Bronisław Trentowski, August Cieszkowski; natomiast jej nurt „lewicowy” (w ówczesnym rozumieniu) stanowili Henryk Kamieński i Edward Dembowski¹⁵.

Jednak w kontekście filmu Różewicza szczególnie istotne mogą być idee Karola Libelta. W tamtym czasie najważniejszą organizacją konspiracyjną w Poznaniu, która gromadziła wokół siebie Polaków i przygotowywała powstanie, była tzw. Centralizacja Poznańska, czyli krajowa agenda emigracyjnego, proreformatorskiego i niepodległościowego Towarzystwa Demokratycznego Polskiego (TDP) z Paryża¹⁶. Jednym z jej przywódców był właśnie Libelt. Uwięziony przez Prusaków w 1846 r. wraz z Ludwikiem Mierosławskim w Moabicy i uwolniony na fali rewolucji berlińskiej. W marcu 1848 r. został członkiem Rządu Tymczasowego oraz przywódcą lewego skrzydła Komitetu Narodowego organizującego polskie

szeregi podczas poznańskiej Wiosny Ludów. To pod jego dowództwem być może działał starszy z braci – bohaterów filmu Różewicza. Na jesieni 1848 r., po klęsce wydarzeń rewolucyjnych i wygaśnięciu nadziei na jakąkolwiek przychyłość Niemców w sprawie polskiej, Libelt zajął się, uprawianą już wcześniej, publicystyką i filozofią. Jak pisze Walicki, jego życie było typowym przykładem biografii polskiego demokraty epoki romantyzmu¹⁷.

Zasadniczy motyw myśli politycznej Libelta to *idea narodu, spleciona nieodłącznie z ideą demokracji*¹⁸. Jednym z głównych postulatów demokratyzacji stosunków społecznych miało być, według Libelta, uwłaszczenie chłopów. Lud stanowił dla niego korzenie narodu, którego kwiatem miała być inteligencja. Libelt stworzył koncepcję ojczyzny, której trzema zasadniczymi elementami miały być: narodowość oparta na rodzinnych zwyczajach i obyczajach, język i piśmiennictwo oraz państwo. Była to romantyczna idea narodu, odmienna jednak od mesjanizmu, bo pozbawiona kategorii soteriologicznych i eschatologicznych, ale także różna od koncepcji narodowych z kręgu konserwatywnego katolicyzmu. Był to raczej rodzaj „misjonizmu”, określającego i legitymizującego naród polski jako podmiot historyczny przez jego misję na rzecz radykalnej przemiany społecznej i politycznej Europy. Tak pojmowany „misjonizm” nie wywyższał jednego narodu kosztem drugiego – wszystkie bowiem miały swoją misję w obrębie pewnej uniwersalnej wspólnoty narodów. Etos misjonizmu nakazywał łączyć sprawę niepodległości z ideą ogólnoludzkiego postępu. Był to zatem rodzaj politycznego idealizmu. Nie pozostał on bez echa w Europie i zyskał uznanie właśnie w okresie Wiosny Ludów. *W rzeczywistości idea misji spełnianej przez naród w służbie ludzkości nie była, oczywiście, odkryciem Polaków. Była ona częścią składową romantycznego progresywizmu: koncepcji charakterystycznej dla okresu romantycznego przebudzenia narodów*¹⁹, i – jako taka – była propozycją nowego uniwersalizmu, opartego na założeniu różnorodności kultur i pluralizmie. Natomiast po klęsce romantycznych idei wolnościowych interesy narodów i państw skierowały się w stronę zasady „egoizmu narodowego” i służącej mu bezwzględnej „real politik”, ostro oddzielającej politykę od etyki. Narodził się nacjonalizm zbliżony do tego w dzisiejszym znaczeniu tego słowa.

Natomiast Libelt postulował stworzenie „filozofii słowiańskiej” będącej filozofią czynu oraz *pojednania prawd rozumu i prawd wyobraźni*. Miała ona powstać na bazie burżuazyjnego demokratyzmu i romantycznej krytyki rozumu, wraz z odpowiednio zmodyfikowaną religijnością katolicką²⁰. Była ona już zapowiedziana przez mistycyzm i poezję. Choć Libelt nie identyfikował się z mesjanizmem poetów, to jego zdaniem filozofię miała rozbudzać właśnie wielka poezja. Taka filozofia miała dać wyraz ducha narodu nie tylko uczuciem, lecz przede wszystkim w języku myśli, a także z wiarą w *ciągłe działanie świata niewidomego na widomy*²¹. Romantyczny „duch czasów” miał zatem budzić do działania, a temu przyświecać idea nieskończonego postępu – jednak bez soteriologicznej wizji zbawienia na ziemi właściwej mesjanizmowi poetów.

Był to zatem czas, w którym ścierały się ze sobą i przenikały najróżniejsze idee. Mesjańska koncepcja narodu jako wspólnota duchów, rewolucyjny progresywizm i konspiracjonizm, lewicowy radykalizm społeczny, ale także konserwatyzm i po-oświeceniowy „pre-pozytywizm” skupiony na ekonomicznej stronie życia tworzyły prawdziwie „wybuchową” mieszaninę.

Wszystkie te w wielkim skrócie streszczone idee, choć wydają się odległe w czasie, stanowią w istocie ukrytą siłę sprawczą filmu Różewicza. Przeświecają przez sytuację, w jakiej znajdują się jego bohaterowie. Określają także główne sensory dzieła. Czas Wiosny Ludów, do którego odnosi się w filmie Różewicz, był wielką kulminacją „filozofii narodowej” oraz romantycznego ideału życia. Jak pisze Maria Janion: *W praktyce konspiracji krajowych brali udział młodzi ludzie, którzy byli inspirowani zarówno przez poezję romantyczną, jak przez pragmatykę polityczną TDP i harmonijnie łączyli te podniety ideowe w swej podziemnej działalności*²². Wiosna Ludów była zatem okresem „wspaniałomyślnego szalu” i „wzburzenia umysłów”, jak również krystalizacji postaw demokratycznych²³. Także wielcy poeci wzięli w niej czynny udział. Mickiewicz, tworząc swój Legion Włoski, Słowacki zaś przybywając do Poznania, mimo śmiertelnej choroby, w kwietniu 1848 r. i bezpośrednio, choć tylko kilka dni, uczestnicząc w gorących wydarzeniach rewolucyjnych²⁴. Czas ten stał się jednak także okresem gwałtownego przesilenia romantycznych wyobrażeń. Dotyczyło to nie tylko sfery społeczno-politycznej i narodowej, ale także kulturalnej. Klęska Wiosny Ludów i triumf sił reakcyjnych spowodowały bowiem gwałtowny upadek „filozofii narodowej” oraz stopniową przemianę romantycznych ideałów życia w stereotyp życia temu towarzyszący. Ten właśnie moment kulminacji i przesilenia obrazuje w filmie Różewicz, z całą ambiwalencją znaczeń i towarzyszących mu nastrojów.

Tymczasem jednak w świecie, który widzimy na ekranie, tli się jeszcze jakaś iskierka nadziei. Jeszcze nie wygasł zupełnie patriotyczny i demokratyczny „szal”. Tak przynajmniej myśli Władysław; za wszelką cenę chce się dostać na Węgry. Bem zwycięża w Siedmiogrodzie – donoszą gazety. To właśnie Władysław pragnie ucieleśnić swoją postawą główny mit romantyzmu polskiego – żołnierza-spi-skowca-męczennika. Chce, aby jego życiu przyświecała tyrzejska idea przekształcania poetyckiego słowa w czyn. Czuje się „dziecikiem wieku” – jego siłą jest młodość i rewolucyjny zapał. Jest to młodość „przeczysta”, ale także wywiedziona z literackich wzorców, choćby z Mickiewiczowskiej *Ody do młodości* i wielu innych utworów, za sprawą których poezja stawała się wyrazicielem utajonego ducha i zachętą do czynu. *Tyrzejska poezja romantyczna podsuwała spiskowcom model idealny bojownika wolności, w niej sprzysiężenia młodzieńców odnajdywały symbole, konieczne dla nadania pełnego sensu ideowego i moralnego własnej działalności*²⁵. Należy dodać, że ten poetyczny entuzjazm tworzył się zdecydowanie na przekór realiom politycznym, które znacznej części młodych ludzi nie pozwalały na łatwe wejście w „zwyčajne” życie. *Sytuacja osobista „młodzieńca wieku” zdawała się uzasadniać konieczność radykalnej przemiany sytuacji Polski, Europy, świata*²⁶.

Natomiast w realiach przedstawionych w filmie Różewicza młodzieńczym porzywom Władysława sprzyja patriotyczna atmosfera dworu szlacheckiego. Podtrzymuje ją pieczęłowicie jego właścicielka – pani Nawrocka – orędowniczka wypełnienia przez braci ich żołnierskiej misji. To głównie dzięki niej dwór jawi się Władysławowi jako miejsce ocalenia wspólnoty narodowej. Na jego fasadzie widnieje przecież Kościuszkowskie hasło o tych, „co żywią i bronią”. To nic, że już wkrótce wewnątrz dworu odsłoni rzeczywistość o wiele bardziej skomplikowaną, bo naznaczoną różnymi zapatrywaniem na polskość i sprawy osobiste. Tymczasem jednak we dworze, z inicjatywy pani Nawrockiej, panuje duch romantycznej poezji.



Organizowane są koncerty muzyki Chopina i Schumanna oraz wspólne czytanie dzieł poetów. Recytacja *Pogrzebu Kapitana Meyznera* Juliusza Słowackiego wzbudza w wyobraźni Władysława wizję pola bitewnego i własnej na nim śmierci:

*Ale Ty Boże! Który z wysokości
Strzały Twe rzucasz na kraju obrońce,
Błagamy Ciebie przez tę garstkę kości,
Zapał przynajmniej na śmierć naszą – słońce!
Niechaj dzień wyjdzie z jasnej niebios bramy,
Niechaj nas przecie widzą – gdy konamy!*²⁷

Salonowa egzaltacja dam miesza się przy tym ze świadomością powagi sytuacji – nasilającej się niewoli i niebezpieczeństwa, jakie grozi niektórym ze strony zaborców po upadku powstania; dowodem tego niebezpieczeństwa są brutalne „wizyty” we dworze pruskich żołnierzy i ich oddziały nieustannie patrolujące okolicę w poszukiwaniu politycznych zbiegów. Sama pani Nawrocka stara się być „na czasie”, jeśli chodzi o literaturę. Czyta bowiem *Lesława* Romana Zmorskiego (jak informuje zebranych podczas jednego z obiadów), czyli *Szkic fantastyczny w trzech nocach* – poemat dramatyczny opublikowany w 1847 r. (i dedykowany Edwardowi Dembowskiemu) o potępionym przez świat bohaterze, ukształtowany na bajroniczną, a zatem niezbyt w Polsce popularną modłę literackiego „romantycznego lucyferyzmu”. Toteż nic dziwnego, że bohater poematu wydaje się jej *zbyt egoistyczny*, lektura *trudną*, a ona sama woli raczej dzieła Mickiewicza bądź *Pana Słowackiego*. To ona także ręczy za możliwość rychłego kontaktu z polską konspiracją, której działacze mają pomóc braciom przedostać się na Węgry – wprowadzając tym samym do filmu jeszcze jedną romantyczną, choć tym razem „niewidzialną” postać – emisariusza. Władysław czeka na niego niecierpliwie; chce widzieć go w każdym niemal napotkanym przypadkowo człowieku – prowadzonym przez Prusaków jeńcu czy leśniczym polującym nocą w lesie na wilki. Jak pisze Maria Janion, literatura krajowa lat 40. XIX w. ukształtowała „legendę emisariusza” – postaci niemal baśniowej, mającej *zdolność przybierania krańcowo odmiennych postaci, cudownego pojawiania się i znikania, wychodzenia cało z najgorszych opresji*²⁸.

Władysław zatem do końca pozostanie przy swoich romantycznych wyobrażeniach i w poczuciu żołnierskiego obowiązku. Henryk natomiast zmieni zapatrywania. Z czasem, gdy pobyt we dworze się przedłuża, staje się bardziej sceptyczny i stara się ostudzić zapał młodszego brata; gra na zwłokę. Zakochał się w Emilce (Marta Lipińska), uroczej podopiecznej pani Nawrockiej przebywającej od czterech lat we dworze. Tak naprawdę nie wiadomo jednak, czy bardziej powoduje nim uczucie do dziewczyny, czy też wzrastająca świadomość beznadziejności rewolucyjnych oczekiwań. Grający Henryka Ignacy Gogolewski znakomicie oddał ten rys pogłębiającej się niepewności i nadziei zarazem, ścierających się we wnętrzu młodego jeszcze, ale już mocno doświadczonego człowieka; Henryk boleśnie uzmysławia sobie swoją bezdomność. Jego wahanie i podjęta wreszcie nagle decyzja wyjazdu z Emilką doprowadziła do tragicznego finału.

To na jego przykładzie Różewicz pokazuje, w jakim stopniu nieudany przebieg polskiej Wiosny Ludów poważnie zachwiały wiarą w romantyczne ideały. Jak pisał

Walicki, *dla polskich patriotów epoki romantyzmu był to straszliwy szok*²⁹. Henryk zachowuje jeszcze pozór wiary w sens dalszej walki, ale w głębi duszy czuje się coraz bardziej wypalony i zamknięty w pułapce. Jedynie uczucie do Emilki wyzwala w nim jeszcze romantyczną nutę, tym razem sentymentalną. Oboje dają wyraz swoim uczuciom: wpatrzeni w siebie, recytują fragmenty romantycznej poezji. Króluje Słowacki; wypowiedane przez Emilkę strofy *Beniowskiego* układają się w miłosne wyznanie:

*Ty wyjeżdżałeś! Tyś mi nie powiedział!
Ale me serce jest miłośnym szpiegiem.
Nie mów mi, że jest między nami przedział
Fortuny. – Jestem nad przepaści brzegiem
Usiądź – opowiem – wszystko będziesz wiedział!
Nie strasz się tylko trudności szeregiem,
Nie strasz się! Jesteś ludziom w poniewierce...
Lecz ja cię kocham jedna – ja mam serce*³⁰.

Miłość może stać się dla Henryka ratunkiem przed samotnością i strachem. Jednak i na ten rodzący się związek dwojga młodych ludzi pada cień historii. *Bowiem „Ja” romantyczne jest zakotwiczone w historycznym istnieniu zbiorowości. Przepływ czasu egzystencjalnego łączy się w nim z upływem czasu historycznego*³¹.

Jednak wartością *Romantycznych* jest właśnie to, że reżyser koncentruje się nie tylko na kontekście historycznym, ale także na problemach egzystencjalnych. Film odtwarza zatem tamten czas historyczny przede wszystkim w perspektywie codziennego życia ludzi w małej społeczności, we dworze oraz przez pryzmat towarzyszących mu romantycznych wyobrażeń. Jest utkany z obrazów prezentujących obyczaje tamtych czasów – widzimy wspólne posiłki, pracę, czas wolny spędzany na zimowych przejażdżkach sańmi, na konwersacjach i czytaniu poezji. Wszystko to jest jednak podszyte romantycznym niepokojem. Romantyczne wyobrażenia przenikają życie mieszkańców dworu w każdym wymiarze. Należą do nich wieści o dalekich i egzotycznych podróżach po świecie, które Władysław czerpie z prasy ilustrowanej, jak i ludowe opowieści o człowieku bez twarzy wychodzącym o zmierzchu z lasu, przytaczane przez służącą (Anna Seniuk). Jasna fasada dworu odsłania z czasem obraz coraz ciemniejszy. Różewicz z właściwym sobie wyczuciem kreśli charakterystyki ludzi oraz społeczne i psychologiczne konflikty we dworze.

Dworem rządzi dziedzic Nawrocki. Grający go Władysław Hańcza stworzył portret człowieka krewkiego i porywczego. To postać niejednoznaczna – dobry gospodarz, który stara się podźwignąć majątek z ruiny, ale też bezwzględny despota terroryzujący żonę i napastujący jej młodą podopieczną Emilkę. Przejął majątek dzięki małżeństwu i włożył sporo wysiłku, aby wyciągnąć go z długów zaciągniętych przez starego hrabiego (Jan Ciecierski). Jest nastawiony zdecydowanie sceptycznie do patriotycznych i poetyckich uniesień, które kultuwuje jego żona. Śmieszy i mierzi go to *narodowe teatrum* – jak sam określa to, co dzieje się we dworze. Jest pragmatykiem, toteż śmiało korzysta z wynalazków rewolucji technicznej. *Postęp to nie słowa...* – mówi Władysławowi i pokazuje mu zbudowaną przez siebie kuźnię, którą napędza maszyna parowa – coś, czego Władysław jeszcze nie widział. W przekonaniu jego żony powoduje nim jednak tylko chęć zysku:

Nawrocki – mówi ona, przestrzegając Władysława – *nienawidzi tych, którzy sięgają po jego własność...* Dlatego też zdarzenia we dworze przybiorą zdecydowanie tragiczny obrót. Nawrocki nie pogodzi się z planowanym wyjazdem Emilki i Henryka, zazdrośnie zaatakuje Henryka i zginie z jego ręki, co stanie się czarnym finałem filmu. Prawda o Nawrockim nie jest jednak oczywista. W kilku scenach z jego udziałem Różewicz odtworzył obraz trudnej sytuacji ziemiaństwa poznańskiego w okresie popowstaniowym. Jak pisze Witold Molik, był to czas *gwałtownego i dotkliwego kryzysu. (...) Wysiłki finansowe poniesione w czasie powstania 1848 r., znaczący spadek cen na produkty rolne, kłęski żywiolowe oraz konieczność spłaty wysokooprocentowanych długów spowodowały wtedy upadek wielu szlacheckich fortun. (...) Majątki polskie jeden po drugim przechodziły w ręce niemieckie*³². Temu właśnie, za wszelką cenę, chce zapobiec Nawrocki. Wycina należący do majątku las, aby móc spłacić nachodzących go pruskich wierzycieli; sądzi się z nimi. W ten sposób Różewicz ukazał jeszcze jeden wymiar politycznych i ekonomicznych realiów epoki – zdemistyfikował wyidealizowany wzór osobowy ziemianina propagowany w owym czasie w prasie społecznej, wzór, który przecież obowiązywał w świadomości Polaków jeszcze długo potem.

Nawrocki to zatem jedna z całej palety postaci charakterystycznych dla tamtego romantycznego czasu, a zarazem, dzięki wyrazistej kreacji Hańczy, pewien typ człowieka. Jego zdecydowanym przeciwieństwem jest hrabia Turno – jego teść – arystokrata „z krwi i kości”. Kiedyś był gościem wielkich dworów, teraz jednak trwoni resztki majątku na kolekcję porcelanowych lalek i wspomina dawne czasy. Ale i tej postaci Różewicz nie odmawia własnych racji. Dochodzą one do głosu zwłaszcza w rozmowie, którą hrabia prowadzi z Henrykiem. Wyraźnie daje w niej o sobie znać modelowy dla tamtego czasu spór między konserwatyzmem a romantyczną wizją rewolucyjnego postępu, której zwolennikiem pozostaje jeszcze starszy z braci. Co interesujące, to właśnie na zakończenie tej rozmowy hrabia ofiarowuje Henrykowi swój pistolet, aby ten mógł *ćwiczyć dla dobra sprawy*. Właśnie ten „fatalny” podarunek stanie się później narzędziem zabójstwa.

Tymczasem romantyczny bunt jawi się hrabiemu jedynie jako kaprys młodości. Nie ma szans powodzenia. Według hrabiego bowiem *świat kręci się zgodnie z naturą rzeczy, czy też raczej: zgodnie z rozumem, który natura nam dała*. Toteż – *postępu nie ma i wszystko musi być na swoim miejscu, ponieważ wieki, pokolenia złożyły się na to, co jest...* W wywodzie hrabiego znać nie tylko echo oświeceniowego racjonalizmu, ale przede wszystkim wyraźny ślad organicyzmu, czyli historyzoficznej podstawy nowoczesnego konserwatyzmu. Było to przekonanie, że formy polityczno-ustrojowe są odbiciem boskiego planu świata i *stanowią rezultat długich lat powolnego organicznego rozwoju*³³. Nic dziwnego zatem, że hrabia był i jest zaciekle wrogiem Napoleona. To bowiem właśnie Napoleon (a przed nim Rewolucja Francuska) brutalnie naruszył owo *prawo boskiego planu*, tak jak czynią to teraz jego kontynuatorzy – romantyczni rewolucjoniści.

W sporze prowadzonym przez hrabiego i Henryka można dostrzec ważną różnicę w pojmowaniu świata. Poglądy hrabiego wywodzą się z kręgu „oświeconego konserwatyzmu”, natomiast zapatrywania Henryka – zdecydowanie z romantyzmu. Henryk przeciwstawia hrabiemu swoje przekonanie o konieczności rewolucyjnego postępu oraz romantyczne pojmowanie natury. Rewolucja to lud i jego prawa, lud zaś jest *wszystkim – tak jak natura* – mówi Henryk. Nie boi się on *ciemnych sił na-*

tury ponieważ – jak na romantyka przystało – czuje się jej dzieckiem. Natura bowiem to dla romantyków *żywy dom człowieka*. Ludzka świadomość jest stanem wyobcowania z natury (a dokładnie – z jej form materialnych), ale staje się także niezbędnym warunkiem samowiedzy boskiego ducha wcielonego w naturę. W ten sposób, nieustannie doskonalona świadomość romantyczna stawała się warunkiem odkupienia upadłej natury i motorem jej rozwoju. Tu rodził się postęp, czyli właśnie rozwój natury i jej hierarchia – od najniższych szczebli materii do najwyższego ducha. Natura wszakże była dla romantyków jednocześnie działaniem sił tworzących i niszczących. Miało to wpływ na bieg historii. Przypisana naturze konieczność rozwoju, a zarazem niszczenia „form niższych”, stawała się uzasadnieniem wielkich kataklizmów historycznych i w efekcie prowadziła do rewolucjonizmu³⁴. Lud zaś przez romantyków nastawionych rewolucyjnie był pojmowany raczej jako pewna konstrukcja ideologiczna niż w kontekście socjologicznym. Na przykład dla Mickiewicza „lud” to *człowiek cierpiący, człowiek tęskniący, to człowiek wolny w duchu*³⁵.

Także dla Słowackiego, którego poezja patronuje kilku scenom filmu Różewicza, a zwłaszcza dla Słowackiego z tego okresu twórczości i czasu, w którym dzieje się jego akcja, ważne było połączenie mesjanizmu z rewolucjonizmem oraz poetycka wizja narodu jako cierpiącej i działającej wspólnoty duchów. Dokonał tego połączenia w swojej filozofii genezyjskiej przypadającej na późną fazę twórczości. Jej historiozoficzną podstawą stała się wtedy zasada swoiście pojętej kosmicznej ewolucji, dokonującej się w cyklach gwałtownych i krwawych kataklizmów historycznych oraz idea *więzi świata widzialnego i niewidzialnego, żywych i umarłych*³⁶.

W jednym z listów do matki Słowacki pisał: *Wystaw więc sobie, że duch każdy ma swoją misję na ziemi. Że duch każdy łączy się z podobnymi duchami bez ciała już będącymi, które także podobną misję mieli i o dokończeniu jej dbają. Możemy więc uczuciem łączyć się z nimi, a one wtenczas nam dają natchnienia, a według naszej wiary i czystości coraz wyraźniej je mówią do serc – a potem nawet nieraz do uszu i oczu...*³⁷

Jak i gdzie taki głos można usłyszeć i „zobaczyć”? Oczywiście za sprawą poezji; ale nie tylko. Duchy przecież to nie martwe słowa, a raczej siła, która nadaje słowom żywy kształt, tak zresztą jak całości życia i natury. Nic zatem dziwnego, że także w filmie Różewicza, „romantyczni” gromadzą się na seansie spirytystycznym i w skupieniu wsłuchują w głosy duchów dochodzące z zaświatów. Przemawiają one przez Emilkę, która przemienia się w tajemnicze medium. Kogo jednak widzi i co w istocie słyszy Emilka? Jej wizje to zlepek romantycznych fragmentów poetyckich i obrazów znanych już skądinąd. Upiór, „kruki czarne”, kochanek-bojownik, pole bitwy i wódz na wzgórzu. Jest pośród nich i taki fragment:

*...Strzały sobie z ran wyrывał
I mgły – krwią czerwienił jasną
Hełm rozpalil w błyskawicę*³⁸.

To jest właśnie echo rewolucyjnych koncepcji Słowackiego, czyli fragment poematu *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości” Spirydionowi Prawdzickiemu* napisanego w 1845 r. i poprawianego jeszcze w latach następnych. Co interesujące, poemat ten jest polemiczną odpowiedzią udzieloną przez Słowackiego na *Psalmy*



przyszłości Zygmunta Krasieńskiego. Krasieński nawoływał w nich do złagodzenia rewolucyjnych zapędów w gronie polskich patriotów. W jego przekonaniu groziły one bowiem bratobójczą rzezią, której ofiarą mogła paść szlachta – tak, jak rzeczywiście stało się to niebawem podczas rabacji galicyjskiej Jakuba Szeli poprzedzającej krakowskie powstanie Edwarda Dembowskiego. *Psalmy...* nawoływały zatem do odnowy moralnej narodu i jego stopniowej przemiany, zależnej jednak w ostatecznym rachunku od woli Bożej. Ostrzegały przed rewolucją socjalną. To w nich Krasieński sformułował słynne hasło: *Z szlachtą polską – polski lud!*³⁹ Słowacki natomiast był gorącym apologetą gwałtownego czynu genezyjskiego – krwawej, śmiertelnej ofiary na śmierć. Między innymi w *Odpowiedzi...* – frenetycznej i fragmentarycznej wizji poetyckiej – zawarł swoje mistyczne uzasadnienie rewolucji, czyli walki ludu i czynu duchowego *poetów z nim sprzymierzonych*⁴⁰.

Taka właśnie zachęta do czynu – głos duchów – przychodzi przez drobne ciało Emilki-medium. Władysław w skupieniu przygląda się jej mediumicznemu transowi. To on potrafi zrozumieć najwięcej z wypowiedzianych przez nią słów. Scena seansu kończy się raptownym wtargnięciem do zaciemnionego salonu Nawrockiego, który gromkim śmiechem wyraża swój szyderczy stosunek do romantycznego rytuału. Jednak prawdziwa pointa tej sceny, bardzo gorzka, następuje dopiero w finale filmu, kiedy wzniosłe wyobrażenia o uświęconym rewolucyjnym czynie romantycznym zmieniają się w pospolite zabójstwo „w afekcie”, którego sprawcą będzie jeden z braci.

Jednak to właśnie Władysława czyni Różewicz bohaterem, dzięki któremu możemy dojrzeć głębiej romantycznej egzystencji. Na świat, historię i zbiorowość –



tak jak w romantyzmie – patrzymy przede wszystkim przez pryzmat świadomości i przecuć jednostki. Mamy tu do czynienia ze swoistym uwewnętrznieniem świata, na romantyczną modłę, ale przecież w sposób bliski także innym dziełom Różewicza. Świat zewnętrzny przeciwstawia się i odbija zarazem w duchowej przestrzeni „człowieka wewnętrznego”. Ta złożona relacja ujawnia się w efekcie jako splot romantycznych przeciwieństw – dopełnień: realnego i wyobrazonego, życia i poezji, jednostki i zbiorowości, czynu i niedoczynu, młodości i dojrzałości, wreszcie spełnienia i klęski.

Różewicz daje widzowi możliwość wglądu w świat wewnętrzny Władysława, wprowadzając w obiektywną narrację filmu trzy krótkie sceny introspekcyjne. Pierwsza następuje wtedy, kiedy Władysław zniecierpliwiony wielodniowym oczekiwaniem na emisariusza udaje się nocą do lasu i dociera do leśniczówki. Droga przez las staje się dla niego niepokojącą wędrówką w głąb własnej jaźni, na granicę rzeczywistości i snu. W leśniczówce, w „gorączce romantycznej” Władysław widzi to, czego nie widzą inni: śmiertelna pętla zaciska się wokół szyi jego brata. Później, kiedy będzie słuchać słów poezji Słowackiego recytowanych przez Emilkę, zobaczy śmierć własną – na polu bitwy. Te przecucia wkrótce się spełnią, a śmierć rzeczywiście przypieczętuje dzieło romantycznego „stwarzania siebie”. Nic dziwnego: *Bohaterowie romantyzmów polskich* – pisze Maria Janion – *od Mickiewiczowskiego Upióra-Gustawa po rewelacje rozmaitych epigonów, zaczynali od doświadczenia własnej śmierci – choćby w wyobraźni czy w grzesznym, buntowniczym postanowieniu*⁴¹.

Trzecia wizja, jako dopełnienie dwóch poprzednich i zarazem pointa filmu, nastąpi w finale. Należy ona już nie tyle do sfery wyobrażeń, ile raczej do pamięci.

Władysław, któremu udało się w końcu przedostać na Węgry do armii Bema, tuż przed atakiem na bagnety, przypomina sobie to, co zaszło we dworze. W krótkich ujęciach widzimy dwór o zmierzchu, zastygłą twarz Henryka zabieranego przez pruską policję po zastrzeleniu Nawrockiego i Emilkę biegnącą w czarnej sukni za odjeżdżającym powozem. Ten bardzo gorzki finał filmu dopełnia ujęcie żołnierzy nacierających na przeciwnika. Jest wśród nich Władysław; wypełnił zatem swoją misję – stał się człowiekiem czynu. Czy jednak stanie się także jednym z *przeanienionych bohaterów żalobnych*, jak chcieli tego romantycy?

Wartość filmu Różewicza polega na precyzyjnym i wnikliwym odtworzeniu historycznych i mentalnych szczegółów epoki oraz na wieloznaczności ich sensu. Reżyser pokazuje działanie idei romantycznych w życiu indywidualnym ludzi oraz moment ich klęski w życiu politycznym. Zarazem jednak czyni siłą sprawczą swojego dzieła dwie najistotniejsze sfery, które stanowią także klucz do istoty romantyzmu – ideę Wolności i Tajemnicę egzystencji⁴². W pierwszym przypadku chodzi o konflikt między zachowaniem wierności ideałom życia i walki a uwarunkowaniami historii. Zaś w drugim skończoność egzystencji staje się częścią głębszej tajemnicy świata i jako taka właśnie staje się także warunkiem wolności. To przez postać Władysława dochodzi do głosu *dwoiste rozumienie egzystencji, jako losu powszechnego uwarunkowania narzuconego człowiekowi w jego bycie skończonym oraz jako indywidualnie zaprojektowanej i przeżytej świadomie autokreacji, jako klęski oraz jako szansy triumfu*⁴³. To są właśnie *dwa bieguny, między którymi oscyloowało romantyczne czucie istnienia*⁴⁴.

Różewicz z uwagą przygląda się ludziom. Z pewnością jest to w pewnej mierze spojrzenie krytyczne. Wydarzenia we dworze prowadzą w końcu na sam skraj „polskiego piekła”. Jest ono nie tylko efektem romantycznych złudzeń i mitów oraz sytuacji politycznej, ale przede wszystkim wynikiem słabości ludzkich charakterów. Różewicz nicuje także polski model domu-rodziny jako „twierdzy”, ukształtowany w środowiskach ziemiańsko-inteligenckich, ale przecież oddziałujący także znacznie szerzej na polską świadomość społeczną⁴⁵. Mimo tego krytycznego spojrzenia reżyser daleki jest jednak od jednoznacznych ocen. Właściwa jest mu chyba bardziej postawa uważnego i refleksyjnego obserwatora. Tworzy wieloznaczny obraz rzeczywistości. Świadczą o tym zwłaszcza sceny, które niekoniecznie są scenami „węzłowymi” dla dramaturgii filmu – na przykład scena wycinki lasu prowadzonej przez Nawrockiego, w której uczestniczy Władysław zaraz po przybyciu do dworu. Na pierwszy rzut oka jest to tylko kilka ujęć, które są po prostu obrazem codziennego życia gospodarskiego w majątku ziemskim. W istocie jednak scena ta zawiera co najmniej trzy warstwy znaczeń: symboliczną, historyczną i społeczną. Wszystkie one splatają się ze sobą, tworząc niepokojące tło wydarzeń oraz pogłębiając ich złożony sens. Ścinanie drzewa to widoczny znak utraty mocy jednego z ważniejszych symboli romantycznych – drzewa jako świątyni, drzewa jako łącznika między sferą ziemską a niebieską. W ten sposób romantyczna ciągłość materialno-duchowa zostaje zakwestionowana. Ma to szczególnie dramatyczny wymiar. Na obraz ten patrzymy przecież oczyma Władysława – młodego romantyka. Jednak w perspektywie historycznej wycinka drzew wiąże się z dążeniami Nawrockiego do ocalenia majątku – za sprzedane drzewo spłaci pruskich wierzycieli; jest to zatem inny od romantycznego – „organicznikowski” – sposób walki o zachowanie polskości. Natomiast bosa stopa parobka na śniegu, na którą Władysław mimo-

wolnie kieruje swoje spojrzenie podczas pracy, to oczywiście znaczący detal – czytelny znak nierówności społecznych charakterystycznych dla epoki.

Tworzenie wieloznacznych obrazów za pomocą precyzyjnie zorganizowanych detali to cecha charakterystyczna i tajemnica kina Różewicza. Tę tajemnicę współtworzy także narracja. Można ją nazwać „pozornie zależną”⁴⁶, bowiem ujawnia perspektywę bohatera i daje możliwość ukazania życia wewnętrznego postaci. W *Romantycznych* tę perspektywę wyznacza spojrzenie i przeżycie Władysława. Wzmacniają ją krótkie introspekcje: sen, wyobrażenie i wspomnienie, które wkładają się w pozornie obiektywną, zdystansowaną narrację. Jeśli zatem prawdą jest, że istotą kina Stanisława Różewicza jest powstawanie *trzeciej rzeczywistości*⁴⁷ jako autorskiej interpretacji świata i jej filmowego wizerunku oraz jako pośrednika między jednostką a światem, to *Romantyczni* są właśnie jednym z przykładów istnienia tej rzeczywistości. Ważne jest, że tym razem ta „trzecia rzeczywistość” powstaje w kontekście idei romantyzmu, łącząc: prawdę historyczną, indywidualne doświadczenia i wyobrażenia o nich.

Maria Janion twierdzi, że podstawą romantycznego paradygmatu jest wizja świata, w której przez to, co widzialne, prześwieca to, co niewidzialne, a między jednym a drugim przebiega impuls wiecznego porozumienia⁴⁸. Paradygmat ten został ukształtowany przez trzy zasadnicze cechy kultury romantycznej, rzecz można – ukryte „potencjały” romantyzmu. Są nimi: założenie powrotu do natury jako siły określającej substancjalność jednostki i historii, nowy sposób pojmowania tradycji jako głębi tego, co zapomniane bądź stłumione (stąd mocny rys kontrkulturowy romantyzmu) oraz młodość, pojmowana jako twórczy potencjał uczucia, braterstwa i buntu.

Romantyzm w ujęciu Różewicza zachowuje niewidzialny potencjał. Dlatego jawi się także jako obszar antynomii – nieusuwalnych, lecz takich, które muszą zostać przepracowane. Największą z nich jest antynomia wolności i konieczności. Najdramatyczniej ujawnia się ona w historii: jako twórcze i wolne działanie jednostek przeciwstawione presji okoliczności oraz sił zewnętrznych. Świadomość istnienia tej antynomii wymaga czynnego stosunku do świata jako działalności niepodległościowej i kulturowej. Tego chcieli romantycy. Aktywny stosunek do świata był potrzebny w Polsce również wtedy, kiedy Różewicz kręcił swój film, a więc na przełomie lat 60. i 70. XX w. Był to bowiem czas zastoju kulturowego i politycznego oraz okres dławienia przez władzę PRL idei i działań wolnościowych, jak również zawłaszczania przez nią etosu narodowego. Reżyser uniknął jednak w *Romantycznych* zbyt dosłownych analogii do sytuacji współczesnej. Można sądzić, że pragnął raczej zachęcić widza do zastanowienia się nad właściwymi, choć niewątpliwie także powikłanymi korzeniami tradycji narodowej i społecznej.

Obraz historii i ludzi, jaki Różewicz proponuje w *Romantycznych*, wydaje się bliski temu pojmowaniu historii, ku któremu przychylił się także Andrzej Kijowski, pisząc te słowa: *Rzeczywistość historyczna jest pełną rzeczywistością ludzką złożoną z faktów i ich znaczeń; jej wykład pobudza więc nie tylko ciekawość, lecz także emocje. Na historię składa się to, co się wydarzyło i to, co zostało opowiedziane; w co niegdyś uwierzono i co nadal jest przedmiotem wiary*⁴⁹.

MARCIN MARON

- ¹ M. Janion, *Ruch wyobraźni romantycznej*, „Kino” 1978, nr 4.
- ² M. Janion, *Druga i trzecia generacja romantyków*, w: tejeż, *Prace wybrane*, t. 1. *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 124.
- ³ Cyt. za M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 84.
- ⁴ Obok reżysera, scenarzysty i doborowej obsady filmu uwagę zwracają także nazwiska innych współpracowników: zdjęcia zrealizował Krzysztof Winiewicz, scenografię – Tadeusz Wybułt a muzykę do filmu skomponował Wojciech Kilar.
- ⁵ Zob. S. Szenic, *Sprawa o zabójstwo Ludwika Nitkowskiego ze Skąpego*, w: tegoż, *Pitaval Wielkopolski*, Warszawa 1960.
- ⁶ *Cyganeria Warszawska, która się uformowała na samym dnie nocy paskiewiczowskiej, w cieniu Cytadeli Warszawskiej, pozbawiona uniwersytetu i szkół, z całą premedytacją wyzuta przez władze carskie z możliwości humanistycznego wykształcenia, ta Cyganeria przemówiła przeciw własnym głosem, porozumiewając się znakami języka młodości z całą swoją generacją, drugą generacją romantyczną*. M. Janion, *Druga i trzecia...* dz. cyt., s. 132.
- ⁷ J. Zdrada, *Historia Polski 1795-1914*, Warszawa 2005, s. 372.
- ⁸ A. Kijowski, *Granice literatury*, w: tegoż, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. 1, Warszawa 1991, s. 41.
- ⁹ Zob. także np. W. Szturc, *Millenaryzm Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych*, Bydgoszcz 1996, s. 61-74.
- ¹⁰ A. Walicki, *Główne idee romantycznego mesjanizmu w Polsce*, w: tegoż, *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*, Warszawa 2006, s. 20-21.
- ¹¹ Tamże, s. 22.
- ¹² A. Walicki, *Dwa mesjanizmy: Adam Mickiewicz i August Cieszkowski*, w: tegoż, *Filozofia polskiego romantyzmu*, Kraków 2009, s. 92.
- ¹³ A. Walicki, *Uniwersalizm i narodowość w polskiej myśli filozoficznej i koncepcjach mesjanistycznych epoki Romantyzmu (po roku 1831)*, w: *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*, pod red. J. Kłoczewskiego, Lublin 1990, s. 41. Również Andrzej Kijowski w tym samym mniej więcej czasie, co Walicki, czyli na początku lat 70. proponował patrzeć na mesjanizm nie tylko jako na „romantyczną brednię”, ale jako na „szczególny wyraz” ideologii politycznej charakterystycznej dla I poł. XIX w. i określającej osobowość narodu oraz wyznaczającej jego miejsce w świecie i historii. Pisał: *Z mgławic, z doktryn i fantazji ezoterycznych, z utopii filozoficznej, z naciąganych wywodów służących za program ideowy różnym kolejnym kolaboracjom, z wierszy i grafomanii, z dziwactw i egzaltacji, wykryształizowała się w końcu idea narodu czysta, jasna, prosta, wieczna, której najwyższy wyraz poetycki nada wkrótce „trójca romantyczna*. A. Kijowski, „*Śłuchajcie wieszczki niemyłej przestrogi*” w: tegoż, *Listopadowy wieczór*, Warszawa 1972.
- ¹⁴ A. Walicki, *Dwa mesjanizmy...* dz. cyt., s. 106.
- ¹⁵ Zob. np. B. Baczek, *Lewica i prawica heglowska w Polsce*, w: tegoż, *Człowiek i światopogląd*, Warszawa 1965.
- ¹⁶ Walicki, przytaczając słowa kanadyjskiego badacza P. Brockema, pisze, że *TDP stało się nie tylko najenergiczniejszą i najlepiej zdyscyplinowaną organizacją polskiej emigracji, lecz również pierwszą w dziejach narodów Europy Wschodniej demokratycznie ukonstytuowaną partią demokratyczną – scentralizowaną, zdyscyplinowaną i stawiającą sobie określone, dalekosiężne cele* (A. Walicki, *Koncepcja narodu i terytorium narodowego w misjonistycznych ideologiach polskiego romantyzmu*, w: tegoż, *Mesjanizm Adama Mickiewicza...* dz. cyt., s. 151).
- ¹⁷ Zob. A. Walicki, *Próba syntezy: Karola Libelta „filozofia słowiańska”*, w: tegoż, *Filozofia polskiego romantyzmu*, dz. cyt. s. 335.
- ¹⁸ Tamże, s. 336.
- ¹⁹ A. Walicki, *Uniwersalizm i narodowość...* dz. cyt., s. 36.
- ²⁰ A. Walicki, *Próba syntezy...* dz. cyt., s. 362.
- ²¹ K. Libelt, cyt. za: tamże, s. 351.
- ²² M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 483.
- ²³ Tamże, s. 510-511.
- ²⁴ Zob. np. P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 2009, s. 203-211.
- ²⁵ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 347.
- ²⁶ Tamże, s. 327.
- ²⁷ J. Słowacki, *Pogrzeb kapitana Meyznera*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1999, s. 31.
- ²⁸ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 315.
- ²⁹ A. Walicki, *Główne idee romantycznego mesjanizmu...* dz. cyt., s. 37.
- ³⁰ J. Słowacki, *Beniowski. Pieśń pierwsza*, w: tegoż, *Poematy*, Warszawa 2000, s. 231.
- ³¹ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 24.
- ³² W. Molik, *Wzór osobowy ziemianina w Wielkim Księstwie Poznańskim w drugiej połowie XIX wieku i początkach XX wieku*, w: *Ziemiaństwo Polskie 1795-1945. Zbiór prac o dziejach warstwy i ludzi pod redakcją Janiny Leskiewiczowej*, Warszawa 1985, s. 128.
- ³³ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 134.
- ³⁴ Zob. tamże, s. 25-27.

- ³⁵ Tamże, s. 140.
- ³⁶ M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, dz. cyt., s. 83.
- ³⁷ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. II, Wrocław 1962-1963, s. 13-14.
- ³⁸ J. Słowacki, *Odpowiedź na Psalmy przyszłości Spirydionowi Prawdzickiemu (ujęcie późniejsze)*, w: J. Marx, *Wielcy romantycy*, Warszawa 1999, s. 671-680. Por. J. Słowacki, *Odpowiedź na Psalmy przyszłości (ujęcie wcześniejsze)*, w: tegoż, *Poezje*, dz. cyt., s. 60-73.
- ³⁹ „*„Psalmy przyszłości” stanowiły poetycką odpowiedź na rozprawę Henryka Kamieńskiego O prawdach żywych narodu polskiego (...) Radykalny demokracja Kamieński głosił w swej pracy idee budowy nowej Polski na fundamencie wyłącznie ludowym i w oderwaniu od dotychczasowych tradycji ideowych i kulturowych warstw szlacheckich. Podstawowym środkiem osiągnięcia tego celu miała być mobilizacja szerokich mas chłopskich do ludowego powstania czy wręcz rewolucji skierowanej przeciwko zaborcom, ale wyraźnie odcinającej się od szlachty i wysuwającej wobec niej ultimatywne żądania rewindykacji socjalnych*” (B. Cywiński, *Baśń niepodległa, czyli w stronę politologii kultury. Wykłady witebskie*, Warszawa 2006, s. 105).
- ⁴⁰ M. Janion, *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim*, w: tejsze, *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 345. Por. S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 134-138.
- ⁴¹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 17.
- ⁴² Zob. B. Cywiński, *Baśń niepodległa...* dz. cyt., s. 54-55.
- ⁴³ M. Janion, Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*, dz. cyt., s. 12.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Zob. M. Jabłońska-Deptuła, *Religijność i patriotyzm doby powstań*, w: *Uniwersalizm...* dz. cyt., s. 118.
- ⁴⁶ Zob. M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, dz. cyt., s. 131.
- ⁴⁷ Zob. M. Maszewska-Lupiniak, *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, Kraków 2009, s. 211-229.
- ⁴⁸ M. Janion, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, dz. cyt., s. 11.
- ⁴⁹ A. Kijowski, *O dobrym naczelniku i niezłomnym rycerzu*, w: tegoż, *Granice literatury*, t. 2, dz. cyt., s. 131.