Karol Samsel: „Zaczarowane koło”. Myśli ponad utworem

Etyka „Zaczarowanego koła” jest dużo bardziej skomplikowana niż etyka wpisana w moralność balladową. Prawo natury jest być może najważniejszym jakościowym aspektem ludzkiego postępowania: bohaterowie Rydlowscy wręcz mogą być pod tym względem ekspresjonistami – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Wesele i polska forma polityczności”.

1

„Gdybym był wiedział wtedy, i umiał wtedy, co wiem i umiem dziś! Można było uniknąć wielu, wielu błędów” [1] oraz „to jest jajko o dwóch żółtkach, z żadnego żółtka nie wylęgło się kurczę zdrowo zbudowane i silne” [2]. Wpierw chciałbym postawić przed oczami czytelnika właśnie te dwie autokrytyki Rydla. Są znamienne, również dlatego, że zostały dokładnie oznaczone i „zaadresowane”: dotyczą *Zaczarowanego koła*, baśni dramatycznej pisarza wystawionej w Teatrze Miejskim w Krakowie 15 kwietnia 1899 roku, a wydanej w 1900 roku. Historia *Zaczarowanego koła*, ściślej – jego proces tworzenia, sięga jednak w przeszłość nieco głębiej – Rydel przygotował bowiem ów pięcioaktowy dramat na konkurs warszawski (dramaturgiczny), który wygrał, tekst konkursowy powstawał już w 1898 roku, natomiast drukowany przed osobnym wydaniem był już rok wcześniej, tj. w 1899 roku na łamach „Biblioteki Warszawskiej”. Daje to nieco głębszy obraz prekursorstwa

formalnego i tematycznego Rydla, który *Kołem*, właściwie, zainicjował serię gatunkową… tzw. tragedii chłopskiej w literaturze polskiej. Taka w każdym razie była w tej materii sugestia egzegety utworu, Stanisława Tarnowskiego:

> To jest wiejska tragedia zupełnie, nawet tragedia, która się w rzeczywistości zdarza: żona namawiająca kochanka, żeby zabił jej męża, pomagająca do tego zabójstwa, to zbrodnia, o której się czasem słyszy i czyta. Napisana zaś jest w stylu najwierniej wiejskim. Namiętność, pokusa, wściekłość, rozpacz, zgryzota mówią wiejskim językiem, a co ważniejsza, tak są przez autora pokazane, jak się mogą znajdować i objawiać w duszach pierwotnych, o silnych popędach a refleksji słabej. Poeta potrafił dobrze wniknąć w takie dusze, przejrzeć, jak one się szarpią w pasji lub rozpaczy [3].

Zwróćmy na ten passus z Tarnowskiego uwagę nieco baczniejszą, bowiem – właśnie tutaj – wytwarza się specjalna intertekstualność tekstu Rydlowskiego zdolnego rezonować (wydaje się) w głąb swojej recepcji. Pierwsze pytanie w tym obszarze problematyki – to… Reymont… Jak zareagował na *Zaczarowane koło*? Odpowiedzieć na tę kwestię niełatwo: motyw „zaczarowanego koła ludzkich losów", kojarzący się z tragedią Drwala, Jaśka oraz Młynarki, pojawia się w jego nowelach – w noweli *Pracy!* przeczytamy właśnie w dość podobnym kontekście (dramatów międzyludzkich) o zaczarowanym kole:

> Powoli przywykał do tych odwiedzin, żył nimi prawie. Nie wiedział, co się z nim działo, ale z chciwością zagłębiał się w to zaczarowane koło bez wyjścia [podkreślenie moje, K. S.]. Tylko

> w miarę posuwania się po nieznanej dotychczas drodze czuł coraz większą, instynktowną niechęć do Józefa [4],

tyle że *Pracy!* powstawało już w lutym 1891 roku jako jedna z pierwszych nowel Reymonta w ogóle. Z drugiej strony, trudno nie przypomnieć w tym kontekście dość słynnej opinii Juliana Krzyżanowskiego o *Kole*, twierdzącego, że to – „niby uscenizowany szkic *Chłopów*, nakreślony delikatnym pędzelkiem rokokowego miniaturzysty" [5]. Przywiązywać zatem do tego skojarzenia wagę, wyciągać z niego jakieś metodyczne wnioski, czy całą tę podpowiedź porzucić, skoro sam Krzyżanowski opatrzył ją przewrotnie… „rokokowym" – dodatkiem, w postaci słówka „niby"? Czy *Chłopi* byli inspirowani wyraźniej przez próby dramatyzacyjne Rydla: konwencję baśni dramatycznej, tragedii chłopskiej? A jaki realny wpływ na tragedię chłopską Rydel miał, z *Klątwą* Stanisława Wyspiańskiego na czele? Do wymienionych problemów należałoby dołączyć jeszcze problem istniejącego już w polskiej literaturze tragizmu chłopskiego. Wymieńmy, proszę, tutaj Orzeszkową, i *Dziurdziów*, bo Orzeszkowa, w splocie z Rydlem, oraz za sprawą literatury Rydla – stworzy tutaj szczególnie interesujący przypadek. Przedstawia go Halina Bursztyńska, sugerując wręcz, że dramat pisarkę ufną w cudowność Rydlowskiego talentu mógł nieco rozczarować. Jednocześnie Orzeszkowa mogła Rydlowi zazdrościć wykorzystania folkloryzmu do pozyskania sympatii odbiorców (również z tego powodu warto byłoby tragedie *Zaczarowanego koła* zderzyć z *Dziurdziami*):

> W 1898 roku Rydel jako młody literat odniósł duży – i jedyny – sukces. Jego sztuka *Zaczarowane koło* otrzymała pierwszą nagrodę na warszawskim konkursie im. Ignacego Paderewskiego. Orzeszkowa część tej sztuki poznała w 1899

> roku za pośrednictwem publikacji w „Bibliotece Warszawskiej". Jej reakcja, na tle dotychczasowych, prywatnych, deklaratywnych zapewnień o wysokiej randze talentu Rydla, była zaskakująca. W zdawkowych kilku zdaniach pochwały, po lekturze pierwszego aktu […] pisarka wyczerpała swą opinię. Kiedy w 1900 roku otrzymała od autora egzemplarz z dedykacją „należnego hołdu", nie przełamała lękliwej awersji do wyrażenia publicznego stanowiska wobec twórczości młodopolanina. […] [Przyp. K.S. – Bursztyńska chyba nazbyt odważnie sugeruje:] Autor *Betlejem polskiego*, mimo sporej erudycji, nie mógł zostać partnerem pokoleniowego dyskursu. Był zbyt przeciętny i zbyt zaściankowy jako literat [6].

Czy Rydel zostawał świadom okrzepnięcia, a może nawet ochłodzenia stosunków z Orzeszkową po pisaniu *Zaczarowanego koła*, skoro wyrzekał tak bardzo świadomie na całą surowość zarysu całego dramatu (nieszczęsne „gdybym umiał wtedy" i równie nieszczęsne „jajko o dwóch żółtkach"!)? Pewne, widział więcej, niż byłby skłonny otwarcie przyznać. Fantazjował, być może, o tym, jak silny byłby to utwór, gdyby powstał w 1910, 1915 roku, jednak z pewnością *Zaczarowane koło* napisane wówczas – po *Róży*, po *Klątwie*, ale i po *Sędziach* – nie byłoby już prekursorskie. To skądinąd pasjonujące, jakie byłoby – podobnie pomyślane – *Zaczarowane koło* Rydla, jeżeliby było równolatkiem *Grodu słońca* Jerzego Żuławskiego (1911)? Albo *Skrzypka opętanego* Bolesława Leśmiana (1912)? Jak Rydel reagowałby na ewolucję gatunku? Widząc, chociażby, co z konwencją baśni dramatycznej „robią" tzw. autorzy wysokoartystyczni [7]? Na przykład, Jerzy Żuławski jako autor *Erosa i Psyche* (wyst. 1904)? Powtórzmy jednak raz jeszcze, wydoskonaliwszy swój tekst w 1910, 1915 roku, Rydel nie miałby już szans oddziaływać na kształt – tragizmu chłopskiego [8]. Oddziałał zaś *Zaczarowanym kołem* zasadniczo…

2

Pomstowanie Rydla na dziełko, które okazało się „jajkiem o dwóch żółtkach", nie wzięło się znikąd… Ambicja młodego dramaturga nie pozwala mu zrezygnować z wizji zaplatających się dwu fabuł, tworzących hybrydyczny teatr nakładających się na siebie konwencji – parodii idylli, a także etnoidylli (fabuła Głupiego Maćka, Leśnego Dziadka, Wojewodzianki) i wyjaskrawionej – makabrą i emocją – tragedii (Wojewoda, Młynarka i Młynarz, Jasiek, Drwal). Jak słusznie orzeka Lesław Tatarowski, postać Głupiego Maćka to postać autotematyczna całego dramatu, tym więcej znaczą w planie utworu jego twórcze i moralne zwycięstwo [9]. Głupi Maciek jest jednak też grą na motywie Mickiewiczowskiego Konrada, co zaś tu szczególnie ciekawe, gra tym motywem zmierza w podobną, jeśli nie tę samą, stronę, co gra motywem Konrada w *Promethidionie* Cypriana Norwida. Ale po kolei. Zacznijmy od przesłanek, które skłaniają do łączenia postaci Głupiego Maćka z Konradem drezdeńskim. Fundamentalna okaże się, w tym względzie, scena kuszenia chłopaka przez diabły (chłopskiego i szlacheckiego, Kusego oraz Borutę) z aktu IV… Propozycję grania Lucyferowi grajek odbiera jako czysty nonsens – czyż słońce oddaje swoje promienie „w zastaw", albo skowronek – swoje piosnki, jabłoń też przecież nie zakwita „pod zastaw", cierpliwie wykłada swoim diabłom Maciuś. Kuszenie się nie udaje, o żadnej psychomachii mowy być więc nie może. Logika to jasność rozpraszająca ciemności, nim jeszcze te… rozstawią swoje rusztowania. Logika więc w świecie Rydla to dokładnie to, co w głowie ma Maciuś. Głupi Maciuś. To on jest logiką *Zaczarowanego koła* – ludzkim metonimem logiki, którą należy ocalić:

[…] Pytaj słonka,

Kiej do dnia za lasem schodzi,

Czy ci przeda swych promieni?

Albo idź, niech ci jabłonka

Kiej jabłuszkami obrodzi

I cała się zarumieni,

Idź, niech ci przeda owoce.

Idź i namów ty skowronka,

Jeśli ci jedną piosenkę

Przeda, i to i ja się zgodzę [10].

W *Promethidionie* czytamy, w duchu dokładnie tej samej wykładni – nazwijmy ją może „lenartowiczowską" – bo to przecież coś, w rodzaju egzorcyzmowania Konrada… Lenartowiczem:

Pieśń masz, lecz pieśni gdzież rozgałęzianie?

Toż i przywódzca Konrad uwięziony

Mówić, że czuje jej zaokrąglanie,

Że się lubuje wdziękiem onej strony

I zda się dłońmi już tykać wcielanie…

Kto kocha, widzieć chce oczyma w oczy,

Czuć choćby powiew jedwabnych warkoczy,

Kto kocha, małe temu ogromnieje,

I lada promyk zolbrzymia nadzieje,

Upiorowego nie dość mu myślenia,

Chce w apostolstwo, czyn, dziecię wcielenia,

> Bohater w dzieło wielkie lub w ojczyznę,
>
> Bóg w kościół, człowiek w poważną siwiznę [11].

To jeszcze nie koniec. Maciuś Rydla z rozbrajającą szczerością przyznaje Kusemu i Borucie, że – „wolałby inną służbę: »Jużcić, jak już grać dla kogo, / To grać Najświętszej Panience…«” [12]. Nie lekceważmy tego mariologicznego ułamka myśli w całym dramacie – odsyła bowiem najsilniej do natchnionej motywacji działań twórczych Konrada – pierwsze słowa, jakie Konrad w *Dziadach* wypowiada, to obrona Maryi zakończona dobrze znanym „Lecz nie dozwolę bluźnić imieniu Maryi”. Jest to uświęcająca legitymacja, bądźmy tego pewni, już pierwszymi słowami Konrad manifestuje własną przynależność – jako bohater chrześcijański i rycerz duchowy. By zrozumieć wagę tej manifestacji, trzeba by jeszcze do zbioru cytatów dotychczasowych – dołączyć didaskalia *Dziadów* cz. IV wprowadzające do akcji utworu:

> Mieszkanie Księdza – stół nakryty, tylko co po wieczerzy – KSIĄDZ – PUSTELNIK – DZIECI – dwie świece na stole – lampa przed obrazem Najświętszej Panny Marii – na ścianie zegar bijący [13].

Ta lampa – a jeszcze bardziej ten obraz Maryi – od lat nie dają mi spokoju. Znam – oczywiście – klasyczne opracowania na ten temat, w rodzaju Słowa i światła w IV części *Dziadów*, jednak na swoje pytania nie znajduję odpowiedzi u badaczy. Nade wszystko, w jakim celu Mickiewiczowi obraz maryjny, którego ani razu nie użyje w dramacie w

funkcji przedmiotu lub odniesienia scenicznego? Odpowiedź pierwsza – aby podkreślić pogańskość Gustawa. Konrad już pierwszym zdaniem określa siebie jako obrońcę imienia Maryi, zaś Gustaw, gdy gasną wszystkie inne źródła światła w izbie (poza kominkiem, który jednakże dogasa) w ogóle nie zauważa lampy, obrazu, Bogarodzicy, ani nie odwołuje się do żadnego (żadnej, Żadnej) z nich. Odpowiedź druga – Mickiewicz coś z tym odniesieniem robił, ale zrezygnował w ostatniej chwili, być może, zaproponowawszy zbyt śmiały, być może (choć wykraczamy daleko poza sferę pewników) – świętokradczy wątek – Gustaw niszczy albo znieważa święty wizerunek? Tak czy inaczej, wola Głupiego Maciusia, by śpiewać właśnie Świętej Panience, nie jest tutaj bez znaczenia – i odsyła nas do toposów Konradowskich, a wręcz na sam styk (kontrowersyjnej, problematycznej, legendarnej?) antropologii Gustaw – Konrad.

Rozważanie ewentualnych możliwości „śpiewania Panience" jest zresztą u Rydla z wielu względów nie do przecenienia. Czyni to z Maciusia adepta, kandydata na chrześcijańskiego barda (rapsoda), znaczy to, że nie będzie to już więc: ani bohater Rousseau'owski, ani Zorianowy bohater „Sławiańszczyzny przed chrześcijaństwem". Rezultat pracy diabłów jest tu więc odwrotny do zamierzonego: jest nim chrystianizacja barda, który przed psychomachią miał, zdawał się mieć jeszcze, w każdym razie – jakieś, ujmijmy to może tak, presłowiańskie, przedchrześcijańskie, predylekcje… A jak to wszystko łączy się z Norwidem? Myślę, że – bardzo prosto i nie kontrintuicyjnie. W stałej oraz autentycznej, co ważniejsze, „praktyce natchnień" chodzi o „rozgałęzianie", a nie o „zaokrąglanie" pieśni: żadne „lubowanie się wdziękiem stron", żadne wrażenia „tykania wcielań". To sofistyka, a więc przy podobnych deklaracjach Konrad Mickiewiczowski (a wiemy, jak na nie się „upiera") będzie wyłącznie sofistą. Tu potrzeba Głupiego Maciusia i wielkiego, bo głupiego zewu „pieśń w dzieło", bowiem „pieśń

w praktyczność": „ogromnienia promyka", „wiewu warkoczy", a ściślej – „wiewu jedwabiu warkoczy": kto kocha, ten ma, piękno miłości to piękno zdobywania oraz posiadania, pracy. Kto kocha, ten ma, więc czemu by – jak ujmuje to Maciek – jeśli się już kocha i ma, nie podzielić się tym z Najświętszą Panienką… To już nie rycerz duchowy, ten, który obstaje przy Maryi przez wzgląd na cnoty swojego rycerstwa. To raczej rycerz – z sytuacji, z przypadku, z okoliczności, rycerz malowany, lenartowiczowski, czy może jak pewnie nieco zniuansowałby Norwid z *Promethidiona*, geniusz malowany… Jego ważnym aspektem jest swojskość, swojskość oznacza prawdziwość. Swojski święty Jerzy, Orfeusz, jednak Orfeusz Samoswój…

3

Dalece myli się ten, komu wydawać się będzie, że *Zaczarowane koło* tkwi przez swoją symultaniczną fabułę, chociażby, w etyce balladowej. Nie tak prędko, etyka bowiem Koła jest dużo bardziej skomplikowana niż etyka wpisana w moralność balladową, czy też trawestacyjnie przemawiająca z *Balladyny* Juliusza Słowackiego. Tych, którzy wierzyli w prostsze rozwiązania, konfrontuje ze skomplikowaną rzeczywistością etyczną wczesnych dramatów Rydla Lesław Tatarowski: „W systemie motywacyjnym baśni scenicznej Rydla przesłanki moralno-psychologiczne, w postaci pragnień i namiętności, uzyskują irracjonalno-fantastyczne rozwiązanie" [14]. Co to znaczy? Znaczy to tyle, że prawo natury jest być może najważniejszym jakościowym aspektem ludzkiego postępowania: bohaterowie Rydlowscy wręcz mogą być pod tym względem ekspresjonistami, bowiem świetnie reprezentowaliby procesualność przebiegów moralnych, ludowi czy plebejscy ekspresjoniści (używam tego określenia jako „przeżywający" oraz usiłujący swoim „przeżywaniem" znaleźć wyjście z pułapki gier

społecznych, by powrócić do siebie) to część Rydlowskiej krytyki kultury, czy krytyki społeczeństwa. Tematem tego typu literatury nie jest już balladowa opowieść o… Opowieść o krzywdzie, chociażby, albo nędzy, albo ograniczeniu… W antycypującej, czy zapowiadającej chłopską tragedię, baśni dramatycznej typu Rydlowskiego idzie o procesy przeżywania, o procesualność moralnych przebiegów krzywd, a często, dalej, moralnych przebiegów zemst, zadośćuczynień – zaś po Freudzie – moralnych przebiegów kompensacji, itd. *Zaczarowane koło* to trochę świat, który – znowu – zaprasza nas zatem do myślenia kontrfaktycznego, kontrhistorycznego, a na dodatek – wskroś genologii. Co by było – dla przykładu – gdyby Mickiewicz napisał *Rybkę* w formie tragedii chłopskiej – albo gdyby to Rydel napisał *Rybkę*? Czy Krysia nie popełniłaby samobójstwa? Czy stałaby się – może – przedmiotem samosądu, trochę jak młoda w *Klątwie*? Nazwijmy to syndromem Rydla – potraktowaniem *Rybki* syndromem Rydla – ale można do tej pracy (pracy hermeneutyczno-imaginacyjnej….) zaangażować Wyspiańskiego – i połączyć Krysię nieczystymi więzami romansu… z młodym księdzem, albo plebanem? Mamy tragedię chłopską, nie atragiczną, właściwie, balladę, a surowa balladowa moralność nie wystarcza już na opisanie całej tak uzyskanej głębi etycznej utworów takich, jak *Rybka* Rydla, albo *Rybka* Wyspiańskiego. Tu naturalnie przychodzi na myśl Juliusz Słowacki jako autor *Balladyny*. Jednak Słowacki – jeszcze – traktował to jeszcze jako żart, żart popisowy. Ja myślę o substytucjach – tzn. o poważnej relacji podstawieniowej, uświadamiającej nam, jak mało, za mało, dotychczas mówiliśmy o etyce utworów takich, jak baśni dramatyczne i dramy czarodziejskie. Często możemy nazywać te gatunkami utworami ludu (nawet jeśli byłyby tworzone przez „ludzi z ziemiańskich wyżyn”, jak Jerzy Żuławski, bądź „inteligenckich”, jak Bolesław Leśmian)… Warto także prześledzić, jaką rolę w tego rodzaju gatunkach odgrywa wcale nieoczywisty motyw chrześcijański, niekiedy bowiem może czekać nas

w tej materii niespodzianka, lub pułapka (obie równie inspirujące), jak w przypadku Głupiego Maciusia chcącego grać dla Najświętszej Panienki.

Koniecznie „po lenartowiczowsku” (nie „po mickiewiczowsku”).

prof. Karol Samsel

Przypisy:

[1] Cyt. za: J. Dużyk, Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu, Warszawa 1972, s. 207 (z listu do czeskiego tłumacza *Zaczarowanego koła* i przyjaciela Rydla, Františka Vondráčka).

[2] Cyt. za: S. Tarnowski, *Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane koło” Lucjana Rydla*, [w:] tegoż, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i opracowanie H. Markiewicz, Warszawa 1977, s. 832.

[3] Tamże, s. 839.

[4] W. Reymont, *Pracy!*, [w:] tegoż, *Krosnowa i świat*, przedmowa A. Grzymała-Siedlecki, Warszawa 1928, s. 61.

[5] Cyt. za: J. Dużyk, *dz. cyt.*, s. 205 (ze studium J. Krzyżanowskiego pt. *Bajka bronowicka w „Zaczarowanym kole”*).

[6] H. Bursztyńska, *Orzeszkowa – Rydel – Reymont. Korespondencyjne uwagi o nowej literaturze*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria V” 2005, Folia 26, s. 36.

[7] Określenie Magdaleny Nabiałek, która pisze o stale towarzyszącej dojrzałym formom gatunkowym baśni dramatycznej „napięciom między aspiracjami wysokoartystycznymi a dydaktyzmem”. Do wysokich autorów gatunkowych Nabiałek zalicza Żuławskiego, Leśmiana oraz Staffa wraz ze *Skarbem*. Rydel zdaje się umykać wszystkim tym „napięciom” jako architekt wczesnej formy gatunkowej, niemniej jednak – gdyby okazało się konieczne – jego przyporządkowanie nie mogłoby być mechaniczne, musiałoby stać się przedmiotem odrębnej dyskusji. M. Nabiałek, *Baśń dramatyczna – zapomniane ogniwo*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, ser. nr LXII, z. 3, s. 113-114.

[8] Podaję orientacyjny okres 1910-1915 z określonych powodów. Bohaterowie *Zaczarowanego koła*, przynajmniej związani z drugą, magnacką fabułą dramatu, powracają w trylogii dramatycznej *Zygmunt August* z 1913 roku, gdzie, jak przypomina Maria Wichowa, „znowu pojawili się Boruta i Kusy, Jasiek i Młynarka oraz Wojewoda i jego córka”. M. Wichowa, *Kreacja postaci diabła Boruty w dramacie Lucjana Rydla „Zaczarowane koło”*, [w:] *Diabeł Boruta w dawnej kulturze polskiej*, Łódź – Płock 2021, s. 70.

[9] L. Tatarowski, *Wstęp*, [w:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, wstęp i oprac. L. Tatarowski, BN I 247, Wrocław 1983, s. LVIII i następne (par. *Głupi Maciuś jako postać i symbol autotematyczny*).

[10] L. Rydel, *Zaczarowane koło. Baśń dramatyczna w pięciu aktach*, Warszawa 1900, s. 204.

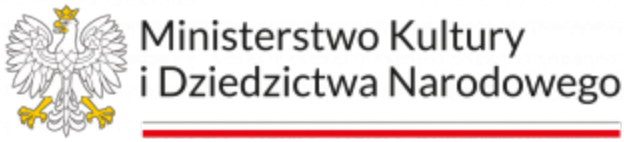
[11] C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 443.

[12] L. Rydel, *dz. cyt.*, s. 205.

[13] A. Mickiewicz, *Dziady. Część IV*, [w:] tegoż, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. III: *Utwory dramatyczne*, tom opracował S. Pigoń, Warszawa 1955, s. 39.

[14] L. Talarowski, *dz. cyt.*, s. LV.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury


Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego