Dramat słowiański

Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 1 22.09.2021 20:44

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 2 22.09.2021 20:44

Dramat słowiański

Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury

Redakcja naukowa
Maria Jolanta Olszewska
Karol Samsel
Agnieszka Skórzewska-Skowron

Warszawa 2021

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 3 22.09.2021 20:44

Wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
e-mail: wyd.polon@uw.edu.pl

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
i afiliowana przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Recenzenci:
Andrzej Fabianowski
Anna Podstawka

Korekta
Zespół Pracowni Historii Dramatu 1864-1939

Indeks osobowy i bibliografia
Agnieszka Skórzewska-Skowron

Tłumaczenie streszczenia
Helena Skowron

Grafika na okładce:
Michała Elwiro Andriolli, *Lilla Weneda*, zamieszczona w:
J. Słowacki, *Lilla Weneda. Tragedya w pięciu aktach*, Warszawa 1883.

Layout okładki
Daniel Zarymbski

Skład i łamanie
Studio 3 Kolory

© Copyright by Wydział Polonistyki & Autorzy
Warszawa 2021

ISBN 978-83-66400-01-6

Druk i oprawa
Mazowieckie Centrum Poligrafii

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 4 22.09.2021 20:44

SPIS TREŚCI

Wstęp ... 9

Część I
I połowa XIX wieku ... 19

Ewa Hoffmann-Piotrowska, *„Horyzonty przeogromne, metafizyczne, anielskie…". Teatr Słowiańszczyzny Adama Mickiewicza i Mieczysława Kotlarczyka. Przyczynek* ... 21

Karol Samsel, *„Są to tak zwane nonsensa, z których ułoży się «Iliada»". Słowiańszczyzna w „[Beniowskim]" i „[Kraku]" Juliusza Słowackiego* ... 44

Zuzanna Hanuszewicz, *„Antywyraj" słowiański w „Lesławie" Romana Zmorskiego* ... 55

Wiesław Rzońca, *Cypriana Norwida wizerunek dramatu słowiańskiego* ... 71

Elżbieta Zimna, *Obraz Słowianina w czeskim dramacie połowy XIX w.* ... 83

Jakub Pyda, *„Nie-Boska komedia" Zygmunta Krasińskiego – prototyp dramatu słowiańskiego? Śladami Mickiewiczowskiej interpretacji* ... 100

Część II
II połowa XIX wieku ... 129

Daniel Kalinowski, *Dramaturgia kaszubskojęzyczna. Od pierwocin do dziś* ... 131

Damian Włodzimierz Makuch, *Tragedia powrotu. Problematyzowanie napięć słowiańsko-germańskich w dyskusjach wokół polskich tragedii historycznych z lat siedemdziesiątych XIX wieku* ... 147

Olga Ciwkacz, *Utwory pisarzy rosyjskich na scenie polskiego teatru w Stanisławowie* ... 176

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 5 05.10.2021 16:41

Tomasz Barszcz, *Wizja początków państwa polskiego w dramatach „Popiel i Piast" Mieczysława Romanowskiego oraz „Kniaź Popiel" Tymona Niesiołowskiego* 196

Część III
Przełom XIX i XX wieku 211

Karol Samsel, „*Wenedzi", czyli zabawa w Słowackiego (i Szekspira). Wokół projektu dramatu słowiańskiego Antoniego Langego* 213

Maria Jolanta Olszewska, *W słowiańskim świecie dramatów Feliksa Płażka* 225

Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Rewolucja w „krainie fantastycznej". Utopie Kazimierza Przerwy-Tetmajera* 252

Agnieszka Skórzewska-Skowron, *Słowiański paradoks na drodze poznania jednostki i narodu w dramatach „Swanta. Baśń o prawdzie" Maryli Wolskiej i „Wyśniony dramat" Jadwigi Marcinowskiej* 280

Hanna Ratuszna, *Mit początku – „Witeź Iwo" Natalii Dzierżkówny* 300

Edward Jakiel, *Biblia w Słowiańszczyźnie. Na przykładzie dramatu „Golgota" polskiego autora Franciszka Kruczkowskiego* 313

Marek Grajek, *„Odwieczna baśń" i „Miasto". Dwa dramaty Przybyszewskiego (swobodnie) osnute wokół motywów słowiańskich* 329

Jarosław Cymerman, *„Sztuka niemal prorocza" – o krótkiej scenicznej karierze „Jeńców" Lucjana Rydla w powojennej Polsce* 352

Małgorzata Vražić, *Wokół recepcji „Trylogii dubrownickiej" Iva Vojnovicia i krakowskiej premiery jego sztuki w 1910 roku* 360

SUMMARY, *Slavic drama. An attempt of an approach, cross-sections, (re)constructions and (re)readings* 377

Bibliografia (wybór)..... 379
Indeks osobowy 401

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 7 22.09.2021 20:44

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 8 22.09.2021 20:44

WSTĘP

Różnie traktowana tematyka słowiańska jest jednym z ciekawszych wątków w sztuce dramatycznej począwszy od początków wieku XIX. Autorzy tworzyli własne, często pasjonujące, sceniczne wizje dziejów prehistorycznych, skonstruowane dla przekazania osobnych treści, zarówno tych ściśle artystycznych, jak i politycznych, związanych chociażby z różnym rozumieniem idei słowiańskiej. Szerzej rzecz postrzegając, tematyka słowiańska odegrała znaczną rolę zarówno dla rozwoju literatury romantycznej, jak i tej późniejszej, aż po czasy nam współczesne[1].

Pojęcie Słowiańszczyzny jest semantycznie nieostre. Odnosi się do wiedzy historycznej, etnograficznej, antropologicznej i kulturowej. Ma także wymowę polityczną. Ze względu na brak miejsca na bardziej szczegółowe omówienie tych kwestii, naszą uwagę skupiamy przede wszystkim na konkretnych realizacjach artystycznych z dziedziny dramatu. Interesują nas te teksty, których autorzy w sposób twórczy na gruncie estetycznym kreują własne wizje Słowiańszczyzny. A zatem mamy tu do czynienia ze Słowiańszczyzną pojętą jako konstrukt artystyczny, służący różnym celom stawianym sobie przez poszczególnych twórców. Początki Słowiańszczyzny, jej wierzenia, styl życia, to miejsca niedookreślone, niezbadane. Tam wciąż utrzymują się funkcjonujące w obiegu ludowym opowieści, zwyczaje, gdzie słychać echo pradawnych wierzeń. Ustalenia badaczy ludowości, przemyślenia filozofów, w końcu literackie obrazy mieszają się ze sobą, a w ich oparach tworzą kolejni autorzy. Słowiańszczyzna jawi się tu jako atrakcyjna właśnie z powodu swojej niejasności, niepewności. Nie ma innej możliwości dotarcia do jej źródeł, jak tylko przez poznanie intuicyjne, przez wyobraźnię. To właśnie podstawowy paradoks Słowiańszczyzny. Ale z pozornej jej słabości czyni on siłę i wręcz konieczny warunek do tego, by móc dotrzeć do faktów prawdy i życia, również ukorzenionych w literackim i dramatycznym medium. Drugim paradoksem literackich obrazów krainy słowiańskiej jest ukazywanie się tej migoczącej, niejasnej, nie do końca

[1] Pod pojęciem panslawizmu należy rozumieć ruch kulturowo-polityczny, który opiera się na idei wspólnego pochodzenia Słowian. Poglądy te poparte są źródłami archeologicznymi, historycznymi, etnograficznymi oraz lingwistycznymi. Interesuje nas przede wszystkim słowianofilstwo rozumiane jako idea wspólności duchowej i kulturowej oraz wzajemnego wspierania się narodów słowiańskich – bez konsekwencji wchodzenia w związki państwowo-polityczne.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 9 22.09.2021 20:44

poznanej, pozostającej w sferze ducha rzeczywistości przez bardzo konkretne, fizyczne znaki, głównie – naturalne. Duch słowiański odczytywany jest w biegu natury, związanych z nim obrzędach, wierzeniach, przedmiotach. Stają się one medium spotkania z niepoznawalnym.

Wiele już napisano na temat recepcji kultury prasłowiańskiej w literaturze polskiej począwszy od pierwszych lat porozbiorowych[2]. Z powodu braku zachowanych wiarygodnych źródeł historycznych i wskutek dominującej roli tradycji ludowej mającej charakter oralny, podważano prawdziwość przekazów o początkach państwa polskiego, utrwalonych w kronikach średniowiecznych Galla Anonima czy Wincentego Kadłubka:

> Wzmianki na temat wyobrażeń o słowiańskiej wspólnocie etnicznej znajdujemy najpierw u polskich kronikarzy wieku XVI oraz w tekstach Jana Kochanowskiego, Łukasza Górnickiego i Piotra Skargi, ale już wtedy rysowały się różne antagonizmy wewnętrzne, jak np. Slavia Romana i Slavia Ortodoxa. Na początku XIX wieku w pismach Jana Kollára i Pavla Josefa Szafarzyka, inspirowanych koncepcjami Herdera, pojawiła się właśnie myśl „przebudzenia" etnosu Słowian jako jednego narodu, podzielonego na plemiona, ale mówiącego tym samym językiem o różnych narzeczach. Postulowano konieczność troski o utrzymanie słowiańskiej tradycji i zjednoczenia sił moralnych. W podobnym duchu o odrodzeniu Słowiańszczyzny pisał u nas Zorian Dołęga-Chodakowski w 1818 roku. Hasła te zostały przypomniane po latach przez neoslawistów polskich i przez reprezentantów środowisk politycznych, którzy za cel najważniejszy stawiali sobie przywrócenie niezależnego bytu państwowego zniewolonemu narodowi. Znalazły swój oddźwięk i u wschodnich pobratymców[3].

Romantyzm przywrócił znaczenie kultur narodowych, doceniając, m.in. dzięki ustaleniom Johanna Herdera, historyczną rolę folkloru ze względu na jego możliwy prastary rodowód, w ten sposób czyniąc z kultury ludowej zarówno ważne źródło do poznania pierwotnej historii narodu, jak i suwerenną podstawę do określenia tożsamości narodowej[4]. Idee powrotu do czasów pogańskich głosił przede wszystkim Zorian Dołęga-Chodakowski w *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818). Temu tematowi poświęcone zostały także prace Michała Wiszniewskiego,

---

[2] Obszernie na ten temat piszą m.in. Julian Maślanka, Franciszek Ziejka oraz Tadeusz Linkner. J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990; F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977; T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991.

[3] S. Sobieraj, *Słowianofilstwo Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Panslawizm – wczoraj, dziś, jutro*, red. Z. Chyra-Rolicz, T. Rokosz, Siedlce 2016, s. 118.

[4] J. Maślanka, *op. cit.*, s. 157.

Romana Zmorskiego i Ryszarda Berwińskiego. Bogaty materiał etnograficzny zamieszczony został w pracy Łukasza Gołębiowskiego, *Lud polski, jego zwyczaje i zabobony* (1830). W ten sposób głównym źródłem poznania tego, co prasłowiańskie, stawała się kultura ludowa. Takie podejście do historii przedchrześcijańskiej prowadziło do ukształtowania myślenia historycznego w kategoriach mitycznego, posługującego się figuralnym sposobem myślenia, tego zaś najpoważniejszą konsekwencją stała się niemożność rozgraniczenia między tym, co realne, a tym, co idealne[5]. Nie liczyła się wiedza historyczna oparta na krytycznie czytanych źródłach, tylko odnoszące się do niej wyobrażenia. Już od pierwszych lat porozbiorowych w literaturze pięknej zaczęto traktować okres prasłowiański nie z punktu widzenia historycznego, a doraźnie kulturowego lub politycznego (idee słowianofilskie)[6].

W ten sposób to, co słowiańskie weszło w przestrzeń kultury i sztuki – malarstwa, rzeźby, muzyki, literatury, i w tym do szczególnie interesującego nas dramatu. Nasza uwaga skupia się na dramaturgii podejmującej tematy słowiańskie w sposób swoisty i charakterystyczny. W tym momencie pojawiają się ważne zagadnienia. Jakie wyróżniki cechowałyby dramat słowiański? Jakie pytania stawiano przez użytkowanie tej formy i – co jeszcze ważniejsze – komu je stawiano? Kto położył fundamenty pod późniejsze pełne zmitologizowanie obrazu Słowian w dramacie i teatrze? Czemu owo umitycznienie służyło? Jak realizowano i realizuje się po dziś dzień słowiańskość w teatrze, pamiętając, że odegrał on szczególną rolę w wizualizacji i materializacji różnych koncepcji Słowiańszczyzny?

Legendowa fabuła utworów narracyjnych, poetyckich i dramatycznych umożliwiała wejście w czas mityczny, co nadawało tekstom wymiar uniwersalny. W tym przypadku mamy do czynienia najczęściej z rozpisaną na kilka utworów alegoryzacją opowieści z dziejów początku państwa polskiego. Sytuacja zaprezentowana w omawianych dramatach „słowiańskich" w świadomości widza ma przywoływać tragizm wielkich wydarzeń i wzywać go do czynu. Historia wpisana w legendę lub mit prezentuje się przeważnie jako demonstracja fatalizmu losu zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i uniwersalnym. Staje się przez to środkiem dla etycznego przesłania. Fabuły wymienionych dramatów, zabarwione kolorytem dziejowej legendy, zostały wpisane w różne konwencje dramatyczne, co pozwoliło autorom

[5] *Ibidem*, s. 161.
[6] *Ibidem*, s. 8-9.

na wyeksponowanie różnych tragicznych elementów w dziejach narodu polskiego. Mamy zatem do czynienia z wielorako, najczęściej indywidualnie, rozumianym dramatem historycznym, tragedią słowiańską, formami tragediowo-misteryjnymi, balladą, groteską itp. Wpisują się one w tendencje rozwojowe teatru dążącego coraz konsekwentniej do autonomii na przełomie wieków XIX i XX, w tym także do powołania teatru poetyckiego ze swej istoty tragediowo-misteryjnego. Należy zatem uznać, że kategoria szeroko od strony gatunkowej traktowanego dramatu słowiańskiego w sposób naturalny zależna jest od konkretnej praktyki dramaturgicznej i teatralnej, to ona bowiem utwierdza na przestrzeni lat specyficzne imaginarium tego rodzaju literackiego.

Romantyzm na swój poetycki sposób dokonał pierwszej rehabilitacji słowiańskiego okresu przedhistorycznego, do czego w znacznym stopniu przyczynili się Juliusz Słowacki (*Balladyna*, *Lilla Weneda* i *Król-Duch*), Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid, Teofil Lenartowicz, Józef Bohdan Zaleski, Roman Zmorski, Mieczysław Romanowski czy Deotyma, a w powieściach przede wszystkim Józef Ignacy Kraszewski[7]. Kwestie słowiańskie podejmowali również twórcy okresu pozytywizmu. Warto wymienić *Gero Margrafa* Jana Wojciechowskiego, *Kroka, czyli ostatniego Arkony księcia* Bronisława Komorowskiego, a także *Mściwoja i Swanhildę* oraz *Syna Margrafa* Bronisława Teodora Grabowskiego (podobną tendencję tematyzacyjną można oczywiście zauważyć w innych literaturach słowiańskich, czego przykładem mógłby być słoweński *Tugomer* Josipa Jurčiča czy chorwacki *Ostatni toast* [*Zadnja zdravica*] Franjo Markovića). Wymienione dzieła, powołane do życia przez pisarzy urodzonych w latach czterdziestych XIX wieku, przynoszą problematyzowanie napięć germańskich. Łączy je temat i czas akcji: konflikt Słowian połabskich z germańskim Cesarstwem Ottonów oraz prowadzony dyskurs wokół tożsamości słowiańskiej, napędzany wzrostem potęgi Prus (zwycięstwa pod Sadową w 1866, a następnie Sedanem w 1870 roku) i zjednoczeniem niemieckim. Wydarzenia te skutkowały rosnącą akcją germanizacyjną, przejawiającą się w szkolnictwie, sądownictwie i administracji,

[7] Zainteresowanie pisarzy z XIX i początku XX wieku wieku dziejami bajecznymi i przedchrześcijańskimi wierzeniami Słowian jest widoczne również w wielu innych utworach, np. Wojciecha Dzieduszyckiego *Baśń nad baśniami* (1889); Lumira, czyli Franciszka Eysymonta, *Walka idei. Tragikomedia z dawnej przeszłości* (1875) i *Gwiazda Wschodu* (1877, wyd. 1900); Kazimierza Glińskiego *Królewska pieśń* (1907); Stefanii Tatar *Za słońce* (1908); Józefa Stanisława Wierzbickiego *Rapsody* (1907); z powieści: Józefa Ignacego Kraszewskiego *Stara baśń*: *powieść z IX wieku* (1876); Stefana Żeromskiego *Powieść o Udałym Walgierzu* (1906); Władysława Orkana *Drzewiej* (1913).

a także w walce z Kościołem katolickim na ziemiach polskich. Te zagadnienia powrócą w dramaturgii Lucjana Rydla, m.in. w jego *Jeńcach*.

Do kręgu twórców zafascynowanych Słowiańszczyzną wkrótce dołączył Stanisław Wyspiański jako autor *Legendy* I i II 1897 (raz jeszcze powrócił do *Legendy* w roku 1904), *Bolesława Śmiałego i Skałki*[8]. Jest to „dramat ogromny", a więc monumentalny, jak w romantyzmie, którego zasady będzie realizował także Tadeusz Miciński (*Słoneczny król Helu, Bassilisa Teofanu, Mściciel Wenety* i *Królewna Orlica*)[9], a po nim chociażby Feliks Płażek (*Śnieżyca, Święta wiosna, Pogrom, Topór*) czy Tymon Niesiołowski (*Piast, Wanda*). Jeszcze inną drogą pójdą w artystycznym rozwiązywaniu kwestii słowiańskich Antoni Lange, autor *Wenedów*, Maryla Wolska (*Swanta*), Jadwiga Marcinowska (*Wyśniony dramat*) bądź Stefan Grabiński (m.in. *Strzygoń*). Wymóg monumentalizmu oddziałuje tu nie tylko na kształt sceniczny całości, lecz także na zwielokrotnienie i dramatyzację typów, wielość i liczność *dramatis personae* reprezentujących wielonarodową albo wieloplemienną strukturę słowiańskiego uniwersum.

Dramat słowiański zyskuje drogą określonych literackich, potem teatralnych realizacji, nie tylko swoją głębię, lecz również swoją teorię, zakres definicyjny, sposób ujmowania. Przed czym wymownie przestrzegał w *Lekcji XVI* kursu trzeciego *Prelekcji paryskich* Adam Mickiewicz: obraz

[8] Istnieje obszerna literatura przedmiotu na ten temat, np. O. Ortwin, *Metamorfozy „Legendy" i w „Legendzie" Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1937, nr 34, z. 1 s. 18-43; D. Kosiński, *Legenda legend*, [w:] *Sztuka słowa sztuka obrazu: prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. J. Zach, A. Ziołowicz, Kraków 2009, s. 41-57; W. Szturc, *Fonosfera „Legendy II" Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Poza kanonem: Wyspiański*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński, Warszawa 2018; J. Nowakowski, *Wstęp*, [do:] S. Wyspiański, *Bolesław Śmiały. Skałka*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1969; T. Karolak, *Legenda i historia,* „Teatr" 2018 nr 6, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/2079/legenda_i_historia/ [dostęp: 17.03.2021].

[9] Obszernie wątki słowiańskie i mitopoetykę słowiańską w twórczości Tadeusza Micińskiego omówił Sławomir Sobieraj, *op. cit.*, s. 115-131. Badacz zwrócił uwagę na to, że Miciński mógł się inspirować lekturą prac Mickiewicza, który w prelekcjach paryskich wzmiankował o związkach mitologii słowiańskiej z mitologią indyjską (*Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, Warszawa 1998, s. 148, 151). Autor *Pana Tadeusza* próbował nazwę Wenedów wywodzić właśnie stamtąd. Kult Słońca, pojawiający się jako stały motyw w twórczości Micińskiego, miałby być wspólnym „rdzeniem wszystkich religii", a Kryszna, Ozyrys i Wołos Słowian byłyby tylko różnymi imionami tego samego bóstwa. Zob. też T. Wróblewska, *Nota wydawcy: Noc rabinowa*, [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1, wybór i opracowanie T. Wróblewska, Kraków 1996, s. 350-351, 354-355, 359, *passim*. Zob też. *eadem*, *Komentarz*, [w:] T. Miciński, *Mściciel Wenety. Królewna Orlica*. *Scena z „Hamleta". Utwory dramatyczne*, t. 4, wybór i opracowanie T. Wróblewska, Kraków 1984, s. 130-134. Obszernie całościowo zagadnienia te są omówione: T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą*. *Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.

Słowiańszczyzny pod żadnym warunkiem nie może stać się dramaturgiczną bądź inscenizacyjną przestrzenią „pusto znaczącą", nie może także runąć pod ciężarem wtórnych symbolizacji lub dekoracji, stając się funkcją rozproszonego dziania na scenie. Czy nie wydaje się zatem, że dramaturg słowiański staje przed zadaniem całkowicie paradoksalnym, jeżeli nie – niemożliwym? Zostaje oto zmuszony do celebralnego nieomalże (jak Mickiewicz) praktykowania gatunku zgoła abstrakcyjnego pod względem warsztatowych wytycznych, gatunku nieścisłego i synkretycznego, w którym „operowy" lub „epicki nadmiar" (dramat słowiański to również pochodna marzeń o wielkiej słowiańskiej epice, epice poematowej i bajeczno-fantastycznej) stanowi równocześnie przedmiot zakazu, jak i artykulacyjnej pokusy.

Warto zadać pytanie o to, jaki jest stosunek dramaturgii słowiańskiej do eksperymentu w zakresie stwarzanego dramatu? Nieokreślony, choć z pewnością ostentacyjny…? Dramat słowiański w Mickiewiczowskim rozumieniu zaprojektowany został jako dramat tzw. wielkiej syntezy. Do tej idei nawiązuje zresztą potem Juliusz Słowacki, dramatyzując wątki *Beniowskiego* w ten sposób, aby utworzyć z nich coś w rodzaju heroikomicznego, „słowiańskiego *Fausta*". Trzeba mimo wszystko przyznać, że tym tropem podążyło niewielu, trudno także w innych wariantach literatur narodowych, poza polską i casusem Słowackiego, dopatrzeć się podobnych ruchów eksperymentalnej dekonstrukcji projektu słowiańskiego dramatu tzw. wielkiej syntezy. „Dramat ogromny" to nie „drama eksperymentalna", przynajmniej nie w pierwszym rzędzie, niezależnie od znakomitych rozszerzeń formuły gatunkowej ujawniających się w praktyce dramaturgicznej (na równi) Wyspiańskiego i Micińskiego.

W niniejszym tomie *Dramat słowiański XIX i XX wieku. Próba zbliżenia, przekroje, (re) konstrukcje i (re)lektury*, przedstawiamy dziewiętnaście studiów uporządkowanych w trzech blokach tematycznych sprzyjających – jak w to głęboko wierzymy – uwypukleniu XIX-wiecznej linii rozwojowej specyficznego i, co by nie mówić, kłopotliwego gatunku: *Pierwsza połowa XIX wieku* (6 prac), *Druga połowa XIX wieku* (6 prac) oraz *Przełom XIX i XX wieku* (9 prac). Mamy nadzieję, że idea ujęcia dostępnego tu materiału okaże się dla odbiorców książki tak właściwa, jak i intuicyjna, a lektura całości – wartościowa poznawczo i przyjazna. Warto byłoby dokonać krótkiego przeglądu wyeksponowanych w tomie dramatów oraz motywów.

W pierwszym rozdziale istotne okazują się przede wszystkim antynomie, „założycielskie" dla gatunku – jeżeli można w podobnym kontekście posługiwać się terminem „założycielskości". Idyllizm słowiański, wyraźnie

wskazany jako narodowy patos sentymentalny w XIX-wiecznym dramacie czeskim przez Elżbietę Zimną, kontrastuje tutaj z antyidyllizmem słowiańskich próbek dramatycznych Słowackiego i *Lesławem* Romana Zmorskiego ujętym już jednoznacznie przez Zuzannę Hanuszewicz jako dramat o słowiańskim anty-Wyraju. *Nota bene*, by uzmysłowić sobie całe spektrum istotnych różnic między słowiańskim idyllizmem a antyidyllizmem, warto byłoby porównać ze sobą polski i czeski wariant dramatu o zagładach rodów: *Lillę Wenedę* Słowackiego oraz *Zagładę rodu Przemyślidów* Mikoveca. To niezwykle cenne, że tekst Zimnej daje asumpt do tak wyrazistych, komparatystycznych zbliżeń (i oddaleń).

Warto przede wszystkim zwrócić uwagę na ciekawy dialog dwu autorów tomu w obrębie dość złożonej problematyki Mickiewiczowskiego projektu dramatu słowiańskiego. Ewa Hoffmann-Piotrowska rozważa tego projektu genealogię w planie biografii twórczej autora *Pana Tadeusza*, a co więcej rozpoznaje cały Mickiewiczowski koncept co do jego głębokiej intencji stworzenia dramatu słowa jako misterium słowiańskiego *sacrum* (ustalona tu przez Mickiewicza tradycja będzie rezonować przede wszystkim w XX-wiecznej sztuce rapsodycznej Mieczysława Kotlarczyka). Jakub Pyda kładzie natomiast nacisk na żywotny oraz osobliwy związek całego Mickiewiczowskiego projektu z *Nie-Boską komedią* Zygmunta Krasińskiego, która odczytywana nie tylko jako całkowita uniwersalizacja słowiańskich figur i losów, ale także ich neutralizacja, nieoczekiwanie staje się w *Wykładach o literaturze słowiańskiej* Mickiewiczowskim „wzorcem z Sèvres" słowiańskiego dramatu narodowego – jako takiego. W kontekście Juliusza Słowackiego Karol Samsel wskazuje dla odmiany na dramat [*Beniowski*] jako na rzeczywisty dokument zmagania się poety z arbitralną formułą Mickiewiczowskiego dramatu słowiańskiego. Rozdział sprawozdający o dramacie słowiańskim pierwszej połowy XIX wieku zamyka Wiesław Rzońca, wskazując, jak w wypadku Cypriana Norwida jego misteria *Wanda* oraz *Krakus*, powracając do idei herderyzmu, stają się subtelną, postromantyczną rewizją idei słowiańskiej w jej dotychczasowej, utopijno-romantycznej odsłonie, z dnia na dzień tracącej w polskim kontekście literackim na aktualności (i choć nie tworzył misteriów antyidyllicznych, niemało poglądów na temat dramaturgii słowiańskiej dzieliłby najpewniej Norwid ze Słowackim).

Ciekawie kształtuje się przestrzeń dramatu podejmującego kwestie słowiańskie pisarzy pokolenia lat siedemdziesiątych XIX w., których twórczość wnikliwie omówił Damian Makuch, pokazując, jak zagadnienie walki dwóch

narodów – słowiańskiego i germańskiego – przekracza wymiar polityczny, a nabiera charakteru walki cywilizacyjnej. Kwestie te również niezwykle interesująco podjęła Anna Kuligowska-Korzeniewska artykułem *Rewolucja w „krainie fantastycznej". Utopie Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, analizującym zapomniany niesłusznie, a intrygujący utwór Kazimierza Przerwy-Tetmajera nazywany często „Tetmajerowską *Nie-Boską komedią*". W podobnym duchu pisze Daniel Kalinowski, uważnie rozpatrując linię rozwojową – „od pierwocin do dziś" – dramaturgii kaszubskojęzycznej. W duchu walki dwóch kultur: niemieckiej i polskiej wypowiada się również Feliks Płażek, zapomniany twórca ze środowiska lwowskiego, który inspirowany „utworami słowiańskimi" Słowackiego, Norwida oraz Wyspiańskiego, wpisywał się w przestrzeń misteryjno-tragediową i balladową, o czym pisała w swym artykule Maria Jolanta Olszewska. Nieco świadomiej, a także przewrotniej korzysta z tradycji dramaturgii słowiańskiej Słowackiego Antoni Lange, tworząc z własnych *Wenedów* rodzaj – jak ujmuje to za Wiktorem Weintraubem Karol Samsel – podwójnie „kodującej zabawy" – w Szekspira i Słowackiego naraz.

Słowiański paradoks poznania prawdy na podstawie dramatów Maryli Wolskiej i Jadwigi Marcinowskiej interesująco omówiła Agnieszka Skórzewska-Skowron. Pokazała ona, w jaki sposób z nieokreśloności Słowiańszczyzny, z paradoksu konieczności poznawania tej rzeczywistości przez widzialne, materialne znaki natury, skorzystały w swej twórczości dramatycznej obie autorki. Badacze literatury zwracają uwagę na to, że zarówno *Swanta*. *Baśń o prawdzie* (1906), jak i *Wyśniony dramat* (1907) to teksty, w których baśniowość i pradawne wierzenia nie są tylko tłem interpretacyjnym dla historycznych wydarzeń, ale stają się przedmiotem akcji dramatycznej. W *Swancie* Wolska łączy rzeczywistość nadprzyrodzoną z tą ziemską, choć legendarną. Z kolei w dramacie Marcinowskiej świat bóstw słowiańskich jest głównym tematem utworu. Okazuje się, że dla obu autorek wędrówka w głąb – świadomości jednostki i świadomości narodu, lub ogólniej, wspólnoty słowiańskiej – to główny kierunek docierania do Prawdy i Życia. Ważnym dopełnieniem tych tekstów jest artykuł o charakterze komparatystycznym Tomasza Barszcza, który pod kątem dziejów prasłowiańskich motywów Wandy i Piasta zaprezentował dramaty Mieczysława Romanowskiego i Tymona Niesiołowskiego (*Wizja początków państwa polskiego w dramatach „Popiel i Piast" Mieczysława Romanowskiego oraz „Kniaź Popiel" Tymona Niesiołowskiego*). Omówiony przez Hannę Ratuszną *Wieź Iwo* Jerzego Orwicza (Natalii Dzierżkówny) z 1907 roku wpisuje się w nurt fantastyki historycznej, w której refleksja o prasłowiańszczyźnie staje się podstawą dla opowieści o współczesności. Utwór

Dzierżkówny eksponuje obecne w dyskursie o prasłowiańszczyźnie od czasów Dołęgi-Chodakowskiego koneksje religii pogańskiej z chrześcijaństwem. Istotne okazuje się również odczytanie roli zrywów wolnościowych, które służą przyszłości. Prasłowiański witalizm stanowił tu przeciwwagę dla dekadentyzmu Zachodu.

Odwieczna baśń i Miasto: te dwa dramaty Stanisława Przybyszewskiego osnute wokół motywów słowiańskich omawia obszernie Marek Grajek. Uwzględnia ukazane w nich motywy słowiańskie, a następnie śledzi schematy, w oparciu o które pisarz buduje akcję swoich sztuk. Ciekawym tropem interpretacyjnym okazała się tutaj inspiracja Przybyszewskiego gotykiem oraz *genius loci* miejsc, w których powstawały oba dzieła – *Odwieczną baśń* pisał artysta w Toruniu, *Miasto* zaś podczas pobytu w Rothenburg ob der Tauber niedaleko Norymbergi, co nie pozostało bez wpływu na kształt obu tekstów. Analizie także zostały poddane kategorie malarskości i muzyczności w obu dramatach. W obydwu istotną rolę odgrywa również metaforyka solarna eksponowana w wypowiedziach bohaterów. Grajek w artykule odwołał się do nigdy niewydanej książki Bronisława Trentowskiego, *Wiara słowiańska*, *czyli wszechświat*, z którego twórczością Przybyszewski był zaznajomiony już od najmłodszych lat, o czym informował w *Moich współczesnych*. Obok sytuuje się studium Edwarda Jakiela, w którym badacz podjął zagadnienia ludowości w dramacie biblijnym Franciszka Kruczkowskiego z 1907 roku, pt. *Golgota*. Jeszcze inną perspektywę wyznacza tekst Olgi Ciwkacz dokonującej przeglądu repertuaru teatru polskiego w Stanisławowie, szczególnie pod kątem wystawianych na stanisławowskiej scenie sztuk pisarzy rosyjskich, takich jak Gogol lub Tołstoj.

Całość tomu kończą teksty – Jarosława Cymermana, *„Sztuka niemal prorocza" – o krótkiej scenicznej karierze „Jeńców" Lucjana Rydla w powojennej Polsce* oraz Małgorzaty Vrazič, *Trylogia dubrownicka Ivo Vojnovicia*, pokazujące różne kierunki, w jakich nastąpił rozwój tematyki słowiańskiej w dramacie XX-wiecznym. Słowiańska dramaturgia XX-wieczna po roku 1945 przynosi zarówno teksty o fanatyzmie narodowym i religijnym, jak i o poszukiwaniu sensu życia. A zatem – wizję Słowiańszczyzny jako rozrachunek z polskimi mitami narodowymi w wersji mesjańskiej czy martyrologicznej, rewizję myślenia panslawistycznego oraz próby wydobycia „słowiańskości" jako pewnego sposobu istnienia w świecie w ogóle, często odległego od potocznych wyobrażeń, potraktowanego teraz mocno ironicznie i groteskowo. Dlatego może należałoby zacząć mówić o „innej" Słowiańszczyźnie, krytycznej wobec paradygmatu romantycznego, inaczej poszukującej aniżeli

w romantyzmie i modernizmie, domagającej się ekspresji żywiołu ludowości jako własnego wyrazu tożsamości zarówno w wymiarze narodowym, jak i ludzkim.

Redaktorzy

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 18 22.09.2021 20:44

CZĘŚĆ I

I POŁOWA XIX WIEKU

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 20 22.09.2021 20:44

EWA HOFFMANN-PIOTROWSKA
Uniwersytet Warszawski

„Horyzonty przeogromne, metafizyczne, anielskie…" Teatr Słowiańszczyzny Adama Mickiewicza i Mieczysława Kotlarczyka. Przyczynek

Na początku…

Na początku był Mickiewicz… Tak można by rozpocząć opowieść o polskiej „tradycji teatralnej stanowiącej jeden z głównych nurtów i rdzeni rodzimych poszukiwań teatralnych", a którą to tradycję Dariusz Kosiński nazwał „polskim teatrem przemiany"[1]. Wyróżnikami tego teatru, wedle badacza, są m.in.: „uznawanie teatru za miejsce rzeczywistych, indywidualnie i społecznie ważnych wydarzeń", gdzie przestrzeń teatralna staje się miejscem „poznania i transformacji, które stanowią wyzwanie do podjęcia pracy nad sobą i do przemiany świata", a także specyficzne postrzeganie aktorstwa, które „poprzez doświadczenie wiedzie do aktu równoznacznego z objawieniem"[2]. To koncepcja teatru służącego szeroko rozumianemu rozwojowi i szczególny rodzaj obcowania z tekstem literackim, stającym się czymś w rodzaju partytury scenariusza, dotykającego głębokich warstw nie tylko świadomości zbiorowej, ale także indywidualnej.

Za ewangelię tak rozumianych praktyk dramaturgicznych zwykło uważać się słynną *Lekcję XVI* z III kursu prelekcji paryskich, wygłoszoną przez Mickiewicza 4 kwietnia 1843 roku. Tekstowi temu poświęcono oczywiście już wiele uwagi. Zajmowano się z nim z różnych stron[3]. Kłopot z interpretacją tzw. lekcji teatralnej wiąże się – wśród wielu innych problemów – także z tym (zwracała na to uwagę nie tak dawno Maria Prussak[4]), że jest ona traktowana zazwyczaj jako tekst immanentny, wyrwany z kontekstu szczególnego dzieła, jakim są prelekcje paryskie. Rzadko więc widzimy ją jako wytwór

[1] Zob. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
[2] D. Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2015, s. 62.
[3] Por. np. J. Ciechowicz, *O różnych sposobach czytania „Lekcji teatralnej" Mickiewicza*, „Pamiętnik Teatralny" 1990, z. 2, s. 21-34.
[4] M. Prussak, *Przygody „Lekcji XVI", czyli o pożytkach z tekstologii*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, red. L. Kuchtówna i J. Ciechowicz, Warszawa 2000, s. 33.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 21 22.09.2021 20:44

profesora-towiańczyka w kontekście całego jego światopoglądu towianistycznego, ówczesnych zapatrywań poety na poezję i funkcję artysty, a także w kontekście jeszcze szerszym: poglądów etyczno-estetycznych (szczególnej filozofii słowa) krystalizujących się w Mickiewiczu konsekwentnie od lat trzydziestych i wykładanych przez niego także w wypowiedziach prywatnych (listach)[5].

Koncepcja dramatu słowiańskiego jest zatem zwieńczeniem szerszej i dłuższej drogi myślenia poety o przyszłej poezji oraz wynikiem, można sądzić, rozważań Mickiewicza o realizacji kolejnych części *Dziadów*, które uznawał za swoje jedyne dzieło warte czytania i choć nie wprost, odnosił się do nich w prelekcjach, projektując nieustannie kontynuację swojego arcydramatu. Wiadomo było przecież, że ten ciąg dalszy miał nastąpić i następował co jakiś czas. Jakieś jego odmiany zostały zniszczone przez poetę przed wyjazdem na Wschód. Może jedna z tych wersji miała być spełnieniem założeń słynnej prelekcji teatralnej o dramacie słowiańskim (dramacie Słowian)? Mickiewicz, wykładowca w Collège de France, był wizjonerem także w dziedzinie poezji, a zapewne i własnych dokonań artystycznych. Być może sama *Lekcja XVI*, a nawet i inne partie prelekcji w jeszcze większym stopniu, były także próbą mierzenia się Mickiewicza z rolą poety-koryfeja słowiańskiego, którego „należałoby wprowadzić na scenę" i którego opowiadanie „musiałoby być wygłaszane przed publicznością przez poetę"[6].

Słowiański poeta-kapłan, który Słowem powodowałby doświadczenie *numinosum* i *katharsis*, nie jest jednak pogańskim aojdem – wszak idee dawnej słowiańskości Mickiewicz mocno splata z doświadczeniem chrześcijaństwa. Być może nie koryfej, performer, o jakim mówi się ostatnio w badaniach nad prelekcjami, ale uwspółcześniona realizacja postaci Guślarza – chrześcijańskiego bajarza, apostoła miałaby zrealizować ów wymarzony dramat słowiański[7]. Już nie napisany na formalną scenę („poeci słowiańscy tworzący dramaty niechaj całkowicie zapomną o teatrze i scenie"), ale przeniesiony

[5] Na strategię izolacjonizmu w lekturze *Lekcji XVI* zwracał uwagę Marek Dybizbański, *Mityczny teatr „Lekcji XVI"*, [w]: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, red. M. Kalinowska, J. Ławski i M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011, s. 212.

[6] Wszystkie cytaty z wiersza podaję za: A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798-1998*, redakcja naczelna: Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, t 1-17, Warszawa 1993-2005. Wszystkie cytaty z dzieł Mickiewicza podaję dalej za tym wydaniem i opatruję w dalszych przypisach skrótem WR, cyfrą rzymską podaję tom, arabską – numer strony. WR, X, s. 197.

[7] Maria Prussak pisze celnie, że „na katedrze Collège de France Mickiewicz sam czasem grał role przykuwającego uwagę otaczających go tłumów, słowiańskiego bajarza, który miał być wzorem dla dramatopisarzy przyszłości". *Eadem*, *op. cit.*, s. 34.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 22 22.09.2021 20:44

w plener, oszczędny w dekoracje dramat słowa gęstego w znaczenie, a ubogiego scenograficznie.

Słowo działające

Dramat słowiański jest nade wszystko dramatem Słowa. Zapewne akcentowana przez poetę słowiańskość realizowała się przede wszystkim poprzez żywe słowo działające „bardzo prostymi środkami" jako dramat rapsodyczny i religijny zarazem. Słowiańskość naprowadza na Logos, ale i wywodzi się od niego. Słowo, które nie zatraciło u Słowian, zdaniem Mickiewicza, zdolności „wywoływania z grobu postaci świętych i bohaterów", mocy czynienia cudów miało być najważniejszym elementem nowego teatru.

Być może też dla Mickiewicza, uważnego czytelnika Biblii, ważniejszy, niż zwykło się to podkreślać, był kontekst Janowy – Słowa-Logosu, które w Ewangelii jest właśnie arcywzorem słowa działającego, słowa-czynu. Choć ta koncepcja wydaje się szczególnie ważna dla zrozumienia Mickiewiczowskiej koncepcji dramatu słowiańskiego, nie można jej rozpatrywać w oderwaniu od kształtujących się od lat trzydziestych poglądów poety na ideę „nowej poezji" „prorokowanej" przez niego w nowej, nadchodzącej rzeczywistości historycznej. Projektowanej, dodajmy, przez „duchowo pobudzonego"[8] artystę, pytającego z jednej strony o sens i kształt poetyckiego powołania wobec wewnętrznych, religijnych doświadczeń, z jakimi mierzył się intensywnie w latach trzydziestych, z drugiej – zmagającego się z recepcją swoich dzieł, którą był mocno rozczarowany[9]. U podstaw nowej koncepcji twórczości legła na pewno krytyka romantycznego, Byronowskiego modelu literatury. Nie chodzi tu tylko o dystans wobec „książek zbójeckich", ale o propagowany przez tę poezję, pewien wzór antropologiczny, który można by bardzo ogólnie i w dużym uproszczeniu określić jako model nieskrepowanego indywidualizmu, wyrażającego się m.in. postawą buntu, negacji, a także przeciwstawiania podmiotu wspólnocie. Mickiewicz, najpełniej chyba w *Dziadach* drezdeńskich, wyraża sprzeciw wobec postawy bohatera „opacznie zaangażowanego", który chciałby przekształcać świat i innych

[8] Określenie Jarosława Ławskiego. Zob. *idem*, *Odkrywca „słowiańskiego kontynentu". O wykładzie inauguracyjnym Mickiewicza w Collège de France*, [w:] *Prelekcje paryskie Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, *op. cit.*, s. 63.

[9] „Cóż Polska zyskała na moich poezjach? – poeta np. skarżył się Niewiarowiczowi w 1846 roku – Nie pisałem ich dla zabawki rodaków i sprawienia im estetycznego zadowolenia. Szukałem w natchnieniu prawdy i w nim widziałem zbawcze środki dla mojej ojczyzny. Czyż mnie usłuchali i poszli za prawdą w pismach moich wyrażoną? [...]". A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie* („Wydanie Sejmowe"), t. 16 (*Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*), red. S. Pigoń, Warszawa 1920, s. 260.

ludzi, abstrahując od planów Absolutu. Najogólniej mówiąc, model Konrada (także jako poety) zostaje mocno zanegowany i przeciwstawiony postawie ks. Piotra, którego dialog ze Stwórcą, uwieńczony profecją, można by określić nawet mianem modelu nowej poezji, a kreację tego bohatera – uznać za parenezę przemienionego poety, kontynuatora starotestamentowych proroków. Wzorem tworzenia staje się bowiem dla artysty od lat trzydziestych natchniona twórczość biblijna: „wlepiwszy oczy w postacie proroków biblijnych – pisał o ojcu Władysław Mickiewicz – Adam własne utwory uważał za przestarzałe”[10].

Koncepcja dramatu słowiańskiego wyłożona w prelekcjach paryskich jest zatem mocno osadzona w obmyślanych od ponad lat dziesięciu poglądach poety na misję poety i literatury i przekonaniach na temat powołania Słowian, traktowanych jednak nie tylko jako rzeczywistość historyczno-mityczno-etnograficzna, ale – jako projekt historiozoficzny. Kiedy bowiem Mickiewicz-profesor mówi o tym, jacy Słowianie są (byli) – nawet jeśli używa czasu przeszłego – projektuje także (równocześnie), jacy powinni być w niedalekiej przyszłości, by zrealizować swoje powołanie w historii. To oczywiście problem ogromny, który przekracza ramy rozważań tego artykułu[11]. Warto zaznaczyć chociaż, że pojęcie słowiańskości jest w prelekcjach również projektem historiozoficznym i antropologicznym. A „spreparowani” przez „duchowo pobudzonego” Mickiewicza Słowianie mają kształtować się wewnętrznie także dzięki literaturze, przez dramat, w którym uczestnictwo ma być rodzajem zaangażowanej partycypacji w misterium, udziałem w szczególnych rekolekcjach, w doświadczeniu (przeżyciu) dalece wykraczającym poza granice sztuki. Sztuka – sam dramat właśnie – jest tu narzędziem duchowej pedagogiki, instrumentem zmuszającym do działania słowiańskie „duchy opieszałe”.

Poeta traktował dramat przede wszystkim jako instrument, medium, ale i wehikuł wiodący ku prawdom ostatecznym. Ów rodzaj literacki nadawał się do tego znakomicie z kilku powodów. Oddziaływał słowem mówionym, miał charakter wspólnotowy – a interakcja między aktorem-koryfejem-głosicielem

[10] Wł. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. 3, Poznań 1890-1895, s. 146.

[11] Poeta, co świetnie pokazał Jarosław Ławski, nie aspiruje do przekazania prawdy o Słowianach nawet z perspektywy XIX-wiecznych badań. Jak pisze autor: „Zakrój tej konstrukcji poznawczej tak dalece przekracza granice naukowej slawistyki dziewiętnastowiecznej (także czeskiej), że uprawnione jest tu pisanie o głębokiej hermeneutyce kultury, historii, sztuki powiązanej z poznawczym imperatywem eksploracji Natury i Wieczności (Boga) [...]. Poznać byt aż do boskiego gruntu, poznać wszystko – oto cel”. *Idem*, *op. cit.*, s. 67. Dramat słowiański – najpełniejsza realizacji epoki przyszłej – ma temu służyć.

słowa a odbiorcą-współuczestnikiem dramatu zachodziła w sposób rzeczywisty, spontaniczny, obopólny, jednorazowy, w konkretnym czasie i przestrzeni. Ale, choć Mickiewicz sam nie był *de facto* człowiekiem teatru, wiedział, że podobny dramat musi mieć konkretny kształt, zarówno w sensie partytury tekstowej, jak i „obudowy" scenicznej. Kwestie techniczne zajmowały go najmniej. „Jeśli już w tym wykładzie Mickiewicza – oddajmy głos Marii Prussak – szukać programu teatralnego, to jest to program dla dramatopisarza, nie dla reżysera"[12]. Dla poety ważna była natomiast komunikacja, dialog przez słowo dramatyczne. W całej wizji dramatu pojawiają się zatem koherentne komponenty na podobieństwo tych wyłożonych w klasycznym, Jakobsonowskim modelu komunikacyjnym. Nacisk w tej szczególnej komunikacji Mickiewicz kładzie na nadawcę, który jednak nie jest „tekściarzem", ale współuczestnikiem dramatu. W prelekcji o *Nie-Boskiej komedii* profesor mówił wprost, że „należałoby wprowadzić na scenę samego poetę. Opowiadanie, stanowiące nader istotną część tego dramatu, musiałoby być wygłaszane przed publicznością przez samego poetę"[13]. Dlaczego? Wynikało to z koncepcji poety natchnionego, poety-rapsodyka, człowieka dotkniętego, jak ksiądz Piotr, przez Boga. W arcydramacie kapłan, który przecież nie może udzielić swego głosu innym, został bowiem wybrany jako medium ze względu na konkretne duchowe przymioty. Poeta zresztą sam kapitalnie wciela się w takiego głosiciela słowa (Słowa) podczas wystąpienia 28 maja 1844 roku:

> Jestem chrześcijaninem – mówił Mickiewicz – przypomniałem sobie ów werset Ewangelii, w którym zakazano temu, kto chce mówić o wielkich prawdach, wyraźnie zakazano, powtarzam, przychodzić z obmyślanymi zdaniami. Wszyscy znają to prawo duchowe i zarazem literackie [podkr. – E.H.-P.]. […] wziąłem sobie za prawidło nie przygotowywać nigdy naprzód moich przemówień[14].

Mickiewicz-profesor dalej podkreślał rolę Opatrzności w kształtowaniu prelekcji. Taka kreacja „ja" staje się zrozumiała, gdy przyznamy, że podstawą snutej ze sceny opowieści jest osobiste doświadczenie autora-aktora: „bajarz zawsze wprowadza siebie samego w opowiadanie i odgrywa jakąś rolę w akcji"[15]. Słowo żywe musi być wiarygodne, zgodnie z dyrektywą

[12] M. Prussak, *op. cit.*, s. 33.
[13] WR, X, s. 197.
[14] WR, XI, s. 177.
[15] WR, X, s. 198.

wygłoszoną w innym miejscu, aby pisać tak, jak się żyje[16]. Koherencja[17] słowa i czynu (relacja obydwojga *właśnie*, a nie przeciwstawienie) jest podstawą nowej literatury, której najpełniejsza realizacją ma stać się dramat słowiański. Parenezą tak rozumianego poety będzie Chrystus – rozumiany jako Słowo działające.

Napisanie a wystawienie

Powróćmy jednak jeszcze na moment do partytury dramatu – tekstu. Poeta, piewca oralności, jednak rozróżnia w dramacie „dwie warstwy odrębne: napisanie a wystawienie"[18]. Realizacja dramatu nie jest zatem tylko czynnością spontanicznie oralną. Poeta mówi, że bazą tekstu jest tu z jednej strony osobiste doświadczenie, z drugiej strony, formułuje dyrektywę tematyczną – jest nią historia, zanurzenie w wydarzeniach dziejowych. Dramat powstaje, przypomnijmy, w momencie przesilenia historii („zapowiada zawsze kres jednej, a początek innej epoki"). Naród musi więc najpierw wydać bohaterów, „przedstawicieli w rzeczywistości", by następnie wydawać dramat służący „utrwaleniu pamięci w sztuce". Dyrektywa ta brzmi jak komentarz do Mickiewiczowskiego słowa wstępnego do *Dziadów* drezdeńskich – poeta zresztą w samych prelekcjach, na co zwrócił uwagę Włodzimierz Szturc, adoruje teksty historyczne, a jednocześnie wizyjne i profetyczne, takie jak *Proroctwo* księdza Marka Jandołowicza, *Nową Gigantomachię* Augustyna Kordeckiego czy *Proroctwo Wernyhory*[19]. Zdaniem badacza, oparcie o taką wizyjną historię ma być podglebiem nowego dramatu, ale, dodajmy, z jednym zastrzeżeniem, że nie o prezentację wydarzeń historycznych Mickiewiczowi przecież chodzi. „Historyczność literatury nie oznacza tylko tego, że rozgrywa się ona w konkretnym «tu i teraz», ale powstaje z procesów historycznych" – twierdzi Krzysztof Rutkowski[20]. To jednak jeszcze zbyt mało, bo historii nie da się pojąć bez zrozumienia… przyszłości. Jak w dystychu ze *Zdań i uwag*, zatytułowanym *Historia i profecja*; jak w drezdeńskim

[16] George Byron, wedle poety, udowodnił, „że należy żyć tak, jak się pisze, że pragnienie, słowo nie wystarczają" (WR, X, s. 22). Podobną myśl miał poeta wygłosić do George Sand, mówiąc, że jest ona wielkim duchem, „ale nie umie tak żyć, jak pisze. [...] Albo tak czyń, jak piszesz – Mickiewicz radził pisarce – albo nie pisz wcale" (WR XVI, s. 287).

[17] Por. WR, X, s. 196-197.

[18] WR, X, s. 192.

[19] Zob. W. Szturc, *Adam Mickiewicz i koncepcja dramatu słowiańskiego w „Lekcji XVI"*, [w:] *idem*, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku,* Bydgoszcz 1999, s. 223.

[20] K. Rutkowski, *Teoria poezji mesjanistycznej w prelekcjach paryskich (zarys problematyki),* „Przegląd Humanistyczny" 1980, nr 6, s. 121.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 26 22.09.2021 20:44

poemacie. Stąd wynika wysoka waloryzacja w prelekcjach w Collège de France tekstów historyczno-prorockich.

Musielibyśmy w tym miejscu wyraźnie zagłębić się w problematykę „cudowności", którą Mickiewicz uznaje za nieodłączny komponent nowego dramatu. Owa cudowność nie jest jednak kategorią estetyczną, ale wypadkową wizji świata, której podstawą staje się prawda o świętych obcowaniu, a pochodną – kult duchów u Słowian, rozumiany, jak to Mickiewicz zaprezentował w *Dziadach*, jako współdziałanie. „Nie masz nikogo – głosił z katedry poeta o tym najważniejszym dla Słowian święcie – kto by zatracił wiarę w udzielny byt duchów po śmierci"[21]. Stąd kontrowersyjna wydaje mi się teza Włodzimierza Szturca, że „kierunek proponowany przez Mickiewicza w «badaniach» kategorii cudu [w dramacie] ma jednak charakter etnologiczny"[22]. Sformułowanie poety „udzielny byt" jest w tym wypadku bardzo znaczące, bo chodzi tu jednak o współuczestnictwo w jedni świata duchów, które autor *Dziadów* rozpatruje nie tyle (lub nie tylko) z perspektywy etnologicznej, ale przede wszystkim – wyznawczej. Jest to komponent określonej, religijnej wizji świata Mickiewicza. *Dziady* są z tej perspektywy świadectwem obcowania żywych duchów bytujących cieleśnie i bez-cieleśnie.

Warto też zwrócić uwagę, że przywoływane przez poetę teksty Kordeckiego, Jandołowicza czy Wernyhory są osobistymi świadectwami zanurzenia w historii rozumianej jako *gesta Dei*. Dramat słowiański odsłaniać ma zatem prawdę podstawową chrześcijaństwa, gdzie życie jednostek i narodów jest tajemnicą interweniowania Boga, a trzeba ją artykułować także przez sztukę, dzięki poecie-medium Bożego posłannictwa. Cudowność to „tchnienie z wyższej krainy jako mgliste wspomnienie lub przeczucie świata nadprzyrodzonego", które w dramacie i epice „przybiera widomy kształt istoty boskiej"[23]. Na marginesie, to świetny argument przeciwko interpretacji *Dziadów* jako dramatu… fantastycznego. Świat nadprzyrodzony w dramacie nie jest fantastyką – jest realnością, rzeczywistym udzielaniem się duchów, potwierdzeniem świętych obcowania. Tak więc, aby stworzyć dramat słowiański, trzeba najpierw wierzyć w ów „udzielny byt duchów po śmierci"[24]. Dlatego

[21] WR, X, s. 195.

[22] W. Szturc, *op. cit.*, s. 217. Na temat kategorii cudu i jej rozumienia u poety-towiańczyka pisałam w artykule: E. Hoffmann-Piotrowska, *Czemu Mickiewicz dał wiarę Vintrasowi, albo czego szukał i co chciał znaleźć autor „Dziadów"?*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019.

[23] WR, X, s. 193-194.

[24] Mickiewicz w wykładzie, podejmując krytykę Coopera i Scotta, mówi też o „nadużyciach ostatnich czasów w stosowaniu cudowności, o sposobie, w jaki ze światem tym się obchodzono, o świętokradztwie, z jakim ośmielano się weń wdzierać i tajemnice jego odsłaniać". *Ibidem*, s. 201.

Nie-Boska… w interpretacji Mickiewicza ma zadatki dramatu przyszłości. „Bezimienny Poeta" bowiem, zdaniem profesora w Collège de France, wprowadza na scenę „istne święto Dziadów i zamyka się proroctwem", zawiera pierwiastek cudowności i świat nadprzyrodzony, a ponadto „porusza wszystkie zagadnienia nurtujące plemię słowiańskie", czyli problematykę historyczną, ale zuniwersalizowaną poprzez obecność pierwiastka profetycznego („nie jest to utwór jedynie narodowy").

Słowiański według Mickiewicza

Dlaczego jednak to Słowianie są predystynowani szczególnie do stworzenia dramatu nowego? Źródeł tego wyróżnienia Słowian jest oczywiście dużo – począwszy od Herderowskiej koncepcji misji słowiańskiej, przez różne idee romantycznego słowianofilstwa, po etnologiczne pomysły Mickiewicza na Słowian jako ludu dziewiczego, który nie wytworzył własnej mitologii, nigdy nie przyjął Objawienia[25]. Ale to chyba jeszcze nie wyjaśnia wszystkiego. Słowianie, można sądzić, kryją w sobie jakąś potencję. Choć wedle poety, „Bóg nie przemówił do nikogo ze Słowian", to nie znaczy, że nie przemówi albo że współcześnie Mickiewiczowi już gdzieś nie przemówił. Wszak dramat słowiański jest dramatem chrześcijańskim, kolejnym jego ogniwem. Chrześcijańskim, czyli – idąc duktem myśli Mickiewicza – opartym na objawieniu. Zarzut postawiony w XVI prelekcji wobec poety serbskiego, Simeona „Simy" Milutinovicia, dotyczy właśnie tego, że podejmując temat bitwy na Kosowym Polu, nie wykorzystał on „objawień, które mógłby znaleźć w cerkiewnych księgach swojej ojczyzny"[26].

Słowianie nie zbudowali mitologii, a co za tym idzie – kasty kapłańskiej, czy pewnej struktury społecznej. Ich dziewiczość pod tym względem jest szczególnie atrakcyjna – zwłaszcza w perspektywie oralności tej kultury. Ale to przecież daleka przeszłość, po drodze Słowianie zostali „uchrześcijannieni*"* i jako tacy mają do spełnienia – jak się wydaje –współczesną misję w świecie. Ich zadanie jako propagatorów nowego objawienia, interpretatorów Słowa, dopiero się przecież zaczyna. Dramat słowiański powstanie natomiast, prawem logiki profesora-towiańczyka, w momencie kolejnego dziejowego przesilenia. Czy jego znakiem może być pojawienie się Mistrza Andrzeja? Czy „plemię słowiańskie" wyda taki dramat, kiedy przyjmie posłannictwo tamtego? Mickiewicz-towiańczyk głosił przecież, że wraz

[25] Por. WR, VIII, s. 64.
[26] WR, X, s. 196.

z pojawieniem się Towiańskiego nastąpił kres jednej, a zarazem początek kolejnej epoki. Wydaje się że „myśl ożywiająca naród" wydała też w czasach współczesnych poecie swoich bohaterów (zob. *Litania Pielgrzymska* z *Ksiąg Pielgrzymstwa Polskiego*[27]). Czyż nie jest to zatem moment odpowiedni, by wydać też dramat?

Co szczególnie intrygujące (a może niedorzeczne?), Mickiewicz pisze, że aby Słowianie doczekali się „realizacji swojego dramatu", musi najpierw dokonać się „udoskonalenie sztuk pomocniczych dramatu, jak architektura, malarstwo, gra świateł i tak dalej [...]". Chwilę dalej, profesor w Collège de France mówi jednak, niejako przecząc sam sobie: „poeci słowiańscy tworzący dramaty niechaj całkowicie zapomną o teatrze i scenie", zapewniając przy tym, że: „te przydatki są niewątpliwie konieczne, ale bynajmniej nie istotne"[28]. W dodatku, przywołuje dalej Ludwiga Tiecka, który „wykazał, że udoskonalenie dekoracyj i teatru, a zwłaszcza przywiązanie do tego takiej wagi, świadczy o upadku dramatu"[29]. Obie myśli poety wydają się sobie przeczyć. Nieco dalej jednak Mickiewicz znów argumentuje jednoznacznie, pisze dobitnie, że Słowo tylko wtedy odwołuje się do machinerii, „dekoratora i maszynisty", kiedy jest nie dość silne, a obudową techniczną „dowodzi tym albo własnej niemocy, albo ostatecznego stępienia publiczności"[30].

Marek Dybizbański, odnosząc się do projektów technicznych Mickiewiczowskiego widowiska teatralnego, pisze celnie (trawestując zresztą słowa natchnionego wykładowcy), że poecie tak naprawdę przecież nie „chodzi o formy teatralne, ale o to, jaki duch się nimi posłuży, nie chodzi o dekoracje, ale o to, jakie Słowo pośród nich zabrzmi"[31]. Duch i Słowo stają się najbardziej kluczowe w całej Mickiewiczowskiej wizji dramatu. Wiemy z innych wypowiedzi autora *Pana Tadeusza*, że aby być poetą, trzeba być świętym, człowiekiem pracującym wewnętrznie i do tego – Duchem wybranym. I być może to właśnie stanowi największy problem i największe wyzwanie w realizacji słowiańskiego dramatu.

Rozważania o dramacie z *Lekcji XVI* warto zestawić z przemyśleniami Mickiewicza wyrażonymi w liście do Hieronima Kajsiewicza z 31 października 1834 roku. Poeta pisał w nim:

[27] WR, III, s. 61-62.
[28] WR, X, s. 197-198.
[29] WR, X, s. 198.
[30] *Ibidem*.
[31] M. Dybizbański, *op. cit.*, s. 232.

> Prawdziwa poezja naszego wieku jeszcze może nie urodziła się. Tylko widać symptomata jej przyjścia. Zbyt wiele pisaliśmy dla zabawy albo celów zbyt małych. Przypominaj, proszę, te słowa St. Martina: *On ne devrait* écrire *des vers qu'après avoir fait un miracle*[32]. Mnie się zdaje, że wrócą czasy takie, że trzeba będzie być świętym, żeby być poetą, że trzeba będzie natchnienia i wiadomości z góry o rzeczach, o których rozum powiedzieć nie umie, żeby obudzić w ludziach uszanowanie dla sztuki, która nadto długo była aktorką, nierządnicą lub polityczną gazetą. Te myśli często budzą we mnie żal i ledwie nie zgryzotę, często zdaje mi się, że widzę ziemię obiecaną poezji jak Mojżesz z góry, ale czuję, żem niegodzien zajść do niej […][33].

Problem poety i jego kondycji duchowej wydaje się tu centralny i pozostaje nim nadal w latach czterdziestych. W świetle listu do Kajsiewicza wykład XVI stanowi kontynuację zarysowanego w tej korespondencji projektu nowej poezji. Uzupełnieniem rozważań z kwietniowej prelekcji 1843 roku może być także – pisany z woli, a zapewne i pod dyktando Mickiewicza – wstęp Aleksandra Chodźki do VII tomu *Pism* Mickiewicza z 1844 roku. *Przedmowa* wydawcy zawiera myśl, że „poezja, jak ją dotychczas pojmowano powszechnie, dzisiaj [jest] już zamknięta" jest pamiątką, ale „tylko pamiątką przeszłości". Chodźko pisał o dotychczasowej twórczości autora *Pana Tadeusza* jako o „wypełnionym proroctwie". Deklarował zarazem: „co odtąd wyjdzie spod pióra wieszcza, musi być jemu spółczesne, więc musi być większe prawem wzrostu i prawem ducha"[34]. Mickiewicz stał się od drugiej połowy lat trzydziestych programotwórcą nowej literatury z ducha, niegodnym wszak pozostawać jej wykonawcą. Oczekiwanie nowego dramatu może nade wszystko łączyło się więc z wyglądaniem nowego poety-objawiciela, spełniającego wysokie normy moralne i postulat nadejścia człowieka cudu. Prezentowana w Collège de France koncepcja takiego poety wypływała także z założeń antropologii towianistycznej, Mickiewicz precyzował ją i dopełniał nie tylko w prelekcjach, ale także np. w listach i pismach do braci w towianistycznej wierze.

Inną kwestią, o którą można by zapytać, jest rzecz narodowości nowego poety – kapłana, aktora? Czy dramat słowiański może stworzyć tylko ktoś z ludu słowiańskiego? Czy słowiańskość jest w tym przypadku kategorią etniczną czy duchową[35]?

---

[32] „Nie należałoby pisać wierszy, nie dokonawszy wpierw cudu". Tłum. podaję za przypisem [w:] WR, XV, s. 287.

[33] WR, XV, s. 285.

[34] A. Chodźko, *Wstęp*, [w:] *Pisma Adama Mickiewicza na nowo przejrzane, dopełnione i za zezwoleniem jego w tem siódmem z kolei wydaniu do druku podane*, Paryż 1844, t. 1, s. I-VII.

[35] Koncepcję „chrześcijańskości" Homera tłumaczy Mickiewicz-profesor w tym samym wykładzie: „Homer dotąd jest poetą, jeśli można tak wyrazić, najbardziej chrześcijańskim. U niego wszystko

Pozostaje nam jeszcze choć w kilku myślach odnieść się do kategorii słowa/Słowa etymologicznie powiązanego ze Słowianami i słowiańskością. „Słowianie bowiem, to – wedle poety – lud słowa, a raczej Słowa Bożego. Lud ten zachowuje dotąd czystą tradycję pojęcia *słowa*, która u niego zawiera pojęcie świątobliwości i twórczej potęgi"[36]. Zaprezentowane tu plemię słowiańskie jest już jednak ludem, któremu zesłane zostało objawienie. To lud zakorzeniony w Logosie, słowie sakralnym i twórczym. Wydaje się, że misją Słowian jest nobilitacja Słowa Bożego i przywrócenie mu pierwotnej, sakralnej funkcji. Dramat, jak się wydaje, ma temu właśnie służyć.

Lekcja XVI według Mieczysława Kotlarczyka

Koncepcja dramatu słowiańskiego, wpisana nie tylko w *Lekcję XVI*, wykłady o *Nie-Boskiej…*, ale także i inne wypowiedzi poety dotyczące statusu poezji epoki przyszłej, to zamysł, którego artyście nie udało się do końca zrealizować, choć na pewno najbliżej tego projektu pozostawały *Dziady*, o których Mickiewicz-wykładowca mówił z katedry Collège de France z różnych przyczyn zdawkowo. Projekt ten był jednak na tyle pociągający, że znajdował w późniejszej historii polskiego teatru wielu kontynuatorów. Dariusz Kosiński prezentuje różnorodne kontynuacje Mickiewiczowskiej tradycji teatralnej, zwanej przez badacza „Polskim Teatrem Przemiany". Wskazując na twórcze realizacje działań opartych na ideach Mickiewicza, omawia teatr monumentalny Stanisława Wyspiańskiego, Osterwiańską Redutę, teatr Mieczysława Limanowskiego czy Jerzego Grotowskiego, pomija jednak jedno ogniwo tej doniosłej tradycji. Myślę o Teatrze Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka, a także młodego Karola Wojtyły. Tymczasem programotwórca tego niezwykłego projektu teatralnego wielokrotnie przyznawał się do kontynuacji Mickiewiczowskiej idei dramatu, marząc przy tym o stworzeniu specyficznie słowiańskiego i polskiego teatru. „Niewątpliwie – pisze Jacek Popiel – największy wpływ [na Kotlatczyka] miały poglądy Mickiewicza zawarte w *Lekcji XVI*, i Wyspiańskiego (zawarte w *Studium o Hamlecie*)"[37]. Komentując inscenizację *Eugeniusza Oniegina* w TR, Kotlarczyk pisał, że Mickiewiczowski „program dramaturgiczny" ujęty w prelekcjach paryskich

dzieje się naprzód w niebie, to jest w krainie duchów; potem dopiero człowiek wykonywa myśl bożą". WR, X, s. 200.

[36] WR, XI, s. 76.

[37] J. Popiel, *Wstęp*, [w:] M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, wstęp i oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak i J. Popiel, Kraków 2001, s. XXI. Dalej cytaty z tego tomu podaję ze skrótem OTR.

to „coś jakby zapowiedź niezrealizowanego dotąd Teatru Słowiańszczyzny", którą w domyśle Teatr Rapsodyczny ma wcielić w życie. Takie zdanie wcześniej zanotuje Kotlarczyk przy okazji wystawienia *Króla-Ducha* w 1946 roku[38]. Cztery, jak sądzę, idee romantycznego projektu teatralnego wskazują wprost (poza jeszcze innymi zapewne) na inspiracj*ę Lekcją XVI*: są nimi idee słowiańskie wpisane w programotwórcze wypowiedzi założycieli TR; tak koncepcja Słowa, jak i idea naczelna, zogniskowane wokół problemów powołania sztuki (teatru) i jej funkcji; problem złożoności gatunkowej takiego dramatu, który, o czym warto napomknąć, nie jest w tym wypadku jednoznacznym określeniem genologicznym; a także kwestie teatralne – samego wystawienia dramatu, które Kotlarczyk mocno rozbudowuje i dopełnia.

Słowiańskość w Teatrze Rapsodycznym

Kategoria słowiańskiego dramatu i jego szczególnych cech dystynktywnych pojawia się dosyć często w wypowiedziach zarówno Kotlarczyka, jak i Wojtyły. Autor *Słowiańskiego psałterza* w jednym z wojennych listów do swego mistrza i przyjaciela, recenzując kulturę poetycką dwudziestolecia, krytykował ją za „import, szmonces, komedię głupawą a sprośną", ostatecznie za to, że wszystko w tej literaturze było „nie-nasze, nie-polskie, nie-słowiańskie, nie-Chrystusowe i nie-Boże"[39]. Jednocześnie Wojtyła projektował w tym samym liście *Księgę słowiańską* jako pieśń „polskim i słowiańskim duchem przepojoną"[40]. Słowiańskość staje się tu osnową tematyczną, ale również etyczną, powiązaną ze szczególnym u Słowian rozumieniem, czy może „po-czuciem", Słowa. Eksploracja wątków słowiańskich przez młodego Wojtyłę, jej zakres, głębia i wnikliwość to ważne tropy, choć nie mamy tu miejsca na ich dokładniejsze omówienie. We wspomnianym liście młody wadowicki poeta, pozostający pod urokiem mitologii słowiańskiej, romantycznego regionalizmu, ale i twórczości Emila Zegadłowicza, próbuje zdefiniować ową słowiańskość jako syntezę: „I Chrystus nowego średniowiecza, i miłość Krakowa, i symbol Wawelu, i pamiątki Beskidu sobótczanego, wowrowego[41] i naszego". To wszystko układać się miało w „Polskość

[38] *Ibidem*, s. 47.
[39] List K. Wojtyły do M. Kotlarczyka, 14 XI 1939, [w:] OTR, s. 309.
[40] *Ibidem*.
[41] Tu wprost Wojtyła odwołuje się do postaci ludowego artysty Jędrzeja Wowry z *Powsinogów Beskidzkich.* Na temat inspiracji Zegadłowiczem w twórczości Wojtyły zob. S. Dziedzic, *Emil Zegadłowicz i Karol Wojtyła. Obszary wspólnych fascynacji i pola odrębnych rozstrzygnięć*, [w:] *Emil Zegadłowicz. Daleki i bliski*, red. H. Czubała, K. Kłosiński, K. Latawiec, W. Próchnicki, Katowice 2015, s. 93-114. Zob. też: Z. Zarębianka, *Karol Wojtyła – Emil Zegadłowicz. Związki (nie)istniejące*,

łacińską w oparciu o chrystianizm", w „Królestwo Ducha"[42], w słowiańskość zmitologizowaną.

Przy okazji rozważań o *Królu-Duchu* – tekście szczególnym dla zrozumienia koncepcji rapsodyczności – Kotlarczyk pisał, że w działaniach teatralnych „trzeba iść ku Polsce żywej, ku temu, co w niej najbardziej polskie, ku najbardziej słowiańskim przejawom jej kultury i dziedzictwa"[43]. Jednak owa słowiańskość nie zostaje w całej wypowiedzi doprecyzowana, widać ją za to natomiast na pewno w preferencjach repertuarowych Kotlarczyka (nie tylko wielki poemat Słowackiego[44], zwany „najwyższym poematem Słowiańszczyzny"[45], *Legenda* Wyspiańskiego czy *Dziady*, ale i prelekcje paryskie). Kotlarczyk był także przekonany o szczególnym modusie kultury słowiańskiej, o jej niezwykłej, domagającej się wydobycia i upowszechnienia, sile kulturotwórczej. Twórca TR uważał, że ta słowiańskość może być zdefiniowana i poniesiona właśnie przez teatr. W programowym manifeście *Teatr Nasz* reżyser pisał górnolotnie o „poczuciu odpowiedzialności za wykonywaną pracę, zarówno wobec siebie i słuchacza, jak i Sztuki, zarówno wobec Polski, Słowiańszczyzny, jak i Boga"[46]. W posłowiu do tekstu Kotlarczyk reaktualizował mit posłannictwa Polski, widząc jej zadanie w dystrybucji sakralnego Słowa przez sztukę dramatyczną:

> Może Polsce XX wieku danym będzie wypracować najfantastyczniejszą formę głoszenie tekstów świętym masom… Może za przykładem Polski będzie kiedyś cała Słowiańszczyzna, a za nią cały świat chrześcijański głosił w sposób artystyczny Słowo Boże… [...] Może tu nasza dziejowa misja, misja Polski – Chrystusa Narodów…[47].

Idee Mickiewiczowskie łączą się tu z Norwidowską koncepcją „Teatru-Piękna" jako profilu Bożego. Kotlarczyk jest przekonany, że teatr słowiański

[w:] *eadem*, *Spotkanie w słowie. O twórczości literackiej Karola Wojtyły,* Kraków 2018, s. 45-55. Oczywiście, najwcześniejsze poezje z tego tomu wykazują bezpośrednie zanurzenie w twórczości znacznie dawniejszej, choćby Jana Kochanowskiego czy Szymona Zimorowica. Inna wersja tytułu młodzieńczego tomu brzmi: *Renesansowy psałterz.* Niejednoznaczność tytułu tego tomu jest dość osobliwa. W najbardziej kompletnym dotychczas wydaniu *Dzieł literackich i teatralnych* Wojtyły brzmi on *Psałterz Dawidów (Księga słowiańska)*. Zob. *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1 (*Juwenilia*), red. J. Popiel, Kraków 2019, s. 540. We wprowadzeniu Popiela pojawia się z kolei tytuł *Renesansowy Psałterz (Księga Słowiańska)*. *Ibidem*, s. 13.

[42] List K. Wojtyły do M. Kotlarczyka, 14 XI 1939, [w:] OTR, s. 309.

[43] M. Kotlarczyk, *Kronika*, [w:] ORT, s. 40.

[44] Por. rozważania Kotlarczyka w manifeście *Nasza droga*, [w:] OTR, s. 48.

[45] *Ibidem*, s. 45.

[46] *Ibidem*, s. 4.

[47] *Ibidem*, s. 9.

odegrać może niebagatelną rolę w „procesie odbudowy zrujnowanego wojną królestwa duszy, w procesie artystycznego i moralnego postępu”[48]. Z ducha Mickiewicza wysnuta zdaje się idea doskonalenia i postępowania ku Bogu przez ziemską Ojczyznę. Postulat „apostołowania artyzmem słowa” ma niewątpliwie korzenie w przemyśleniach Mickiewicza z lat trzydziestych i czterdziestych, ale też zbieżny jest z projektem misji przemienionych, chrześcijańskich Słowian. Co ciekawe, postulat służby Słowiańszczyźnie pojawia się wielokrotnie w wypowiedziach Kotlarczyka na równi ze służbą narodowi i chrześcijaństwu[49]. Można tylko żałować, że problematyka słowiańska w wypowiedziach reżysera, choć w wielu miejscach ujawniona, nie zostaje jednak doprecyzowana czy ukonkretniona, a potraktowana raczej hasłowo.

Słowo czyste i żywe

Inaczej ma się rzecz z koncepcją Słowa, którą Mickiewicz zawarł w „lekcji teatralnej”, a którą Kotlarczyk wprost uznał za bezpośrednią inspirację własnego teatru – „słowa czystego i żywego”. Analizując w artykule *Słowo w teatrze* jego doniosłość, Kotlarczyk pisał, że jest ono „najwyższą emanacją duszy, zdoln(ą) wyrazić najwyższe szczyty duszy”. Dlatego Słowo tak rozumiane jest „domeną obcowania z Duchem”, a jednocześnie – pozostaje praelementem teatru. Kotlarczyk wprost wskazywał na zadłużenie taką ideą u Mickiewicza:

> Jest to specyficznie słowiański i polski, arcypolski punkt widzenia rzeczy – punkt widzenia naszej wielkiej, narodowej dramaturgii. Punkt widzenia w pierwszym rzędzie A. Mickiewicza. Przed stu laty wykładał w Paryżu o czarodziejstwie Słowa, co to zdolne „złocić” scenę, zwłaszcza zaś Słowianinowi, który „będzie się dziwił wprawdzie pałacom, dziełom budownictwa, dekoracjom teatralnym, ale to go nie porwie, nie zachwyci”. Przemawia do niego bowiem nade wszystko Słowo; myśl, uczucie, wyrażone słowem. Jest to cecha poetyczna Słowian[50].

Inkrustowanie własnej myśli wypowiedzią wykładowcy z *Lekcji XVI* jest wielce znaczące. W istocie w prelekcjach paryskich znika wczesnoromantyczna myśl o dysfunkcyjności słowa, które „kłamie myślom”. Nie pojawia się problem nieadekwatności języka. Słowo objawione, sakralne, żywe, jest – jak chce Mickiewicz – „początkiem działania”. To słowo mocne i odpowiednie

[48] *Ibidem*.
[49] Zob. *ibidem*, s. 10.
[50] M. Kotlarczyk, *Słowo w teatrze*, [w:] OTR, s. 14.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 34 22.09.2021 20:44

nie tyle w stosunku do myśli, co objawionych prawd. Samo staje się Prawdą Absolutną. Dramat w projekcie poety był więc przede wszystkim prezentacją takiego słowa. Już określając jego genezę, poeta powie, że „Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze, by nadać jej pęd [...][51]". Słowo natchnione zostaje tu złączone z faktem przełomu w historii, budzi skojarzenia z Janowym Logosem, wizją Słowa jako początku, które poprzez poetę-profetę urzeczywistnia się, wcielając w historię. Taką właśnie koncepcję słowa zinterioryzował i rozwinął Kotlarczyk, stąd ufność, że wypowiedzi aktorów TR będą rezonować we współuczestnikach przedstawienia nie tyle estetycznie, ale oddziaływać głębiej, katarktycznie. Skojarzenia z biblijną proweniencją tak rozumianego logosu są zarówno u Mickiewicza, jak i u Kotlarczyka oczywiste. Dla twórcy TR powołanie aktora miało zakorzenienie w działalności apostołów, ale i… średniowiecznych rapsodów. Kotlarczyk pisał: „Chcemy być roznosicielami i głosicielami Żywego Słowa i żywym słowem"[52]. Słowem niejako wcielonym i uwewnętrznionym, ale też inicjującym konkretne działania[53]. Posłannictwem teatru była zatem „obsługa wielkiego Słowa", zawsze pisanego wielką literą.

Filozofię Słowa rapsodycznego, wywodzącego się z tradycji biblijnej i Mickiewiczowskiej zarazem, rozwinął w swoich przemyśleniach Karol Wojtyła[54]. Wskazując dobitnie na nie jako najistotniejszy, a zarazem samostanowiący element teatru, umieszczał takie jego rozumienie w konkretnej tradycji filozoficznej. Pisząc o proporcjach między słowem a ruchem na scenie, wskazywał, że zmierzają one „poniekąd poza teatr, sięgają w samo filozoficzne ujęcie człowieka i świata. Przewaga słowa nad gestem przywraca pośrednio myśli przewagę nad ruchem i odruchem w człowieku"[55]. Wydaje się, że wysoka waloryzacja czystego „żywego słowa ludzkiego" wynika z personalistycznej antropologii nastawionej na spotkanie, na współuczestnictwo. „Człowiek w niej – jak to dobitnie wyrazi Kotlarczyk – wyraża człowieka przed człowiekiem"[56]. Czyste słowo u Wojtyły prowadzi także ku wymiarowi kontemplacyjnemu, uwalnia osobę ludzką (tak widza/słuchacza, jak i aktora,

[51] WR, X, s. 192.
[52] OTR, s. 48.
[53] Por. K. Wojtyła, *Dramat Słowa i gestu*, [w:] OTR, s. 282.
[54] Zob. na ten temat: J. Ciechowicz, *Światopogląd teatralny Karola Wojtyły*, „Dialog" 1981, nr 10, s. 116-122, a także pracę Anny Kołodziejskiej, *Karol Wojtyła – dramaturg. Twórczość dramatyczna oraz związki Karola Wojtyły z Teatrem Rapsodycznym,* Lublin 2015, w której autorka analizuje m.in. teksty teatrologiczne Wojtyły.
[55] OTR, s. 281.
[56] M. Kotlarczyk, *Dwadzieścia pięć lat*, [w:] OTR, s. 262.

jeśli taki tradycyjny podział pozostaje tu zasadny) „od natrętnej przesady gestu, od aktywizmu, który wewnętrzną duchową istotę człowieka raczej przytłacza, niż rozbudowuje”[57]. Czyste słowo wypowiedziane pozwala dotrzeć do sedna prezentowanych zjawisk.

Nie bez znaczenia zapewne będzie tu fenomenologiczna perspektywa autora. Sądzę, choć to temat na inne jeszcze rozważania, że słowo ma wedle autora *Osoby i czynu* podstawowe znaczenie w docieraniu do ludzkiego wnętrza. Co ciekawe, u Karola Wojtyły, podobnie jak i Mickiewicza, stale wyczuwa się owo napięcie między słowem a działaniem, a słowo skądinąd ma też tu, jak u romantycznego poety, wymiar realnego czynu. Zwłaszcza – to dramatyczne, rapsodyczne[58], rozumiane przez Wojtyłę jako słowo intelektualne, będące ideą i „wyrazem myśli”, które „niesie myśl” i „zobowiązuje do myślenia”[59]. Ten intelektualizm bliższy jest może koncepcjom Norwida, ale z Mickiewicza na pewno wyrasta poczucie wagi słowa wraz ze świadomością, że jest ono całkowicie nadrzędne w dramacie. Dlatego też Kotlarczyk pozostawał przekonany, tak jak wcześniej Mickiewicz, że przewaga w teatrze „elementów widowiskowych, wizualnych nad elementami słowa jest powodem światowego jego kryzysu”[60]. Profesor z Collège de France wzywał do radykalizmu: „[...] poeci słowiańscy tworzący dramaty niechaj całkowicie zapomną o teatrze i scenie”[61] i dalej, cytując wspomnianego już w artykule Tiecka[62], wskazywał, że udoskonalenie dekoracji i teatru „świadczy o upadku dramatu”[63]. Włodzimierz Szturc pisze, że dla Mickiewicza „dzieje dramatu są dziejami upadku znaczenia Słowa i że czas najwyższy, by przywrócić mu wysoką metafizyczną rangę”[64]. Poeta przy tym, podobnie jak potem Kotlarczyk, przyznawał absolutny prymat literaturze oralnej nad pisaną. Autor TR szedł nawet dalej niż twórca prelekcji, diagnozując upadek słowa już od czasów wynalezienia druku. „Gutenberg był nieporozumieniem – pisał w manifeście *Nasza droga* – bo zmuzealizował, zmumifikował, utrumnił Słowo. Gutenberg słowo zabił, bo bezpowrotnie

[57] OTR, s. 282.
[58] O słowie rapsodycznym w filozofii Wojtyły zob. A. Karoń-Ostrowska, *Dramat spotkania. „Promieniowanie ojcostwa” jako pryzmat filozofii Karola Wojtyły*, Warszawa 2010, s. 28-34.
[59] OTR, s. 284.
[60] M. Kotlarczyk, *Czas idzie…*, [w:] OTR, s. 42.
[61] WR, X, s. 197.
[62] Na to, że prelekcja o teatrze Mickiewicza była odpowiedzią na kryzys współczesnego poecie teatru, zwrócił celnie uwagę T. Terlecki. Zob. *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, [w:] *idem*, *Rzeczy teatralne,* Warszawa 1984, s. 85.
[63] WR, X, s. 198.
[64] W. Szturc, *op. cit.*, s. 216.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 36 22.09.2021 20:44

zamknął czasy homeryckich wędrownych poetów, średniowiecznych francuskich trubadurów i truwerów, niemieckich minnesingerów [...], słowiańskich rapsodów, lirników, gęślarzy"[65].

Przyznać trzeba, że takie myśli z powodzeniem mogłyby wyjść z paryskiej katedry. Mickiewicz, dla którego wzorem parenezy egzystencjalnej był w latach czterdziestych Chrystus, stawiał Go za wzór czynienia słowem, który „wiernym swym dał swój żywot, swoją osobę, swoje dzieje. Jest to jedyna księga praw, jaką ustanowił [...]"[66]. Poeta mówił o Chrystusie w *Lekcji IX* kursu IV: „Ten jedyny ze wszystkich, który posiadał prawdę, który ją zrealizował, Jezus Chrystus, jest zaiste jedynym ze wszystkich rewelatorów, który nic nie pisał…"[67]. W wykładach zresztą raz za razem wyrażał Mickiewicz tęsknotę za kulturą oralną aojdów, minstreli czy słowiańskich bajarzy.

Dramat-synteza

Przyznając się do inspiracji „lekcją teatralną", Kotlarczyk bardzo osobiście odniósł się także do fragmentu traktującego o syntetycznym kształcie genologicznym dramatu. Z okazji dwudzistopięciolecia działalności TR reżyser pisał:

> Szczególnie zastanawiająca dla mnie była rola, jaka Mickiewicz wyznaczył w teatrze przyszłości tekstowi, słowu. Najbardziej jednak owocnym w następstwa był jeszcze inny pogląd Mickiewicza z owej *XVI Lekcji*, że dramat przyszłości – a w konsekwencji scena i teatr – to synteza epiki, liryki, dialogu i krasomówstwa; pola działań dla wszystkich rodzajów literackiej twórczości narodu. Ten pogląd, niewyłączający z dramatu, a w konsekwencji ze sceny ani epiki, ani liryki, ani publicystyki – najbardziej mnie zafrapował [...][68].

Nie mamy tu miejsca na szczegółowa egzegezę stanowiska Mickiewicza, także zawiłego problemu, jak poeta rozumiał (definiował) przywoływane gatunki literackie, ale zasadniczym pozostaje fakt, że w istocie Kotlarczyk dowartościował w swoim teatrze teksty „niesceniczne" – z przewagą epickich, narracyjnych, opowiadanych przez aktora. Wagę takich wyborów repertuarowych podkreślał także Wojtyła, wskazując, „jak wiele pierwiastka dramatycznego tkwi w utworach pozascenicznych, poetyckich czy powieściowych", a także, jak naginanie problematyki do konwencji tekstu scenicznego może być ograniczające dla piszącego. „Łatwo zauważyć – wskazuje Wojtyła

[65] OTR, s. 46.
[66] *Lekcja XIII* z 7 marca 1843, WR, X, s. 163.
[67] WR, XI, s. 111.
[68] OTR, s. 236.

– jak te granice ciążyły wielkim dramaturgom, jak bardzo nieraz Słowacki, Wyspiański czy Szekspir musieli się nałamywać do możliwości faktycznych teatru, który ze względów technicznych jest za małym zwierciadłem rzeczywistości”[69]. Karol Wojtyła podkreślał przy okazji, że jeśli nade wszystko to „Słowo decyduje o scenicznym realizmie”, uchylone muszą zostać podejrzenia o kłamstwa teatralne[70], „które tak często utrudniają psychologiczny proces owego oczyszczenia, jakie jest zadaniem sztuki dramatycznej”[71].

Sądzę, że myśli te są bliskie koncepcjom Mickiewicza głoszącego potrzebę supremacji i urealnienia Słowa w dramacie, a także, jak zauważa Szturc, tożsamości jego esencji i egzystencji[72]. Słowo to ma jednocześnie wskazywać na swoiście pedagogiczną rolę sztuki dramatycznej, której „przeznaczeniem […] jest pobudzać, a raczej […] zniewalać do działania duchy opieszałe”[73]. Zdanie to należy rozumieć w kontekście towianistycznej myśli poety, ale przesłanie okaże się tu także znacznie szersze, odzwierciedli marzenie o sztuce skłaniającej do *metanoi*, wewnętrznej pracy nad sobą, w której teatr, jak pisał Wojtyła do Kotlarczyka, „nie łamałby człowieka, ale podnosił i zapalał”[74]. Temu szczególnemu powołaniu sztuki służyła dyrektywa, by w dramacie słowiańskim, narodowym, poeta musiał „przebiec wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję”[75]. Mickiewicz podkreślał też, że istotnym elementem takiego dramatu powinno być „opowiadanie […] wygłaszane przed publicznością przez poetę i ilustrowane obrazami panoramicznymi”[76].

Traktowane z pietyzmem sakralne słowo nie potrzebuje przy tym nadzwyczajnych środków. Słowiański bajarz z XVI prelekcji, który samego siebie wprowadza na scenę, by odegrać rolę w opowiadanej akcji, operuje w swojej narracji „bardzo prostymi środkami dla ożywienia uwagi słuchaczy”. Dobrze poprowadzona opowieść (Mickiewicz przy tej okazji przywołuje staroruską

[69] K. Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, [w:] ORT, s. 283.

[70] J. Ciechowicz komentuje ten problem następująco: „Wojtyła nie godzi się na teatr fantasmagoryczny, który jest tworzeniem quasi-rzeczywistości. Powie dobitnie, że w teatrze nie chodzi o świat fantazji, ale o świat myśli”. *Idem*, *Dom Opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992, s. 125. Ta idea bliższa jest raczej Norwidowi niż Mickiewiczowi. Ten drugi myśl zapewne „wypełniłby” duchem, światem wewnętrznym. Jego istotnym komponentem pozostawałaby jednak, oczywiście, także ona sama (przykładem, który mógłby poświadczać cały u Mickiewicza mechanizm, mógłby być choćby wiersz poety, *Gdy tu mój trup…*).

[71] OTR, s. 283.

[72] W. Szturc, *op. cit.*, s. 227.

[73] A. Mickiewicz, *Lekcja XVI*, WR, X, s. 192.

[74] List K. Wojtyły do M. Kotlarczyka z 14 XI 1939 r., OTR, s. 310.

[75] WR, XVI, s. 195.

[76] *Ibidem*, s. 197.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 38 22.09.2021 20:44

baśń o cudownym ptaku) lepiej odmalowuje rzeczywistość i oddaje fantastyczne kształty „niż jakakolwiek dekoracja teatralna". To zdanie, można mniemać, w sposób szczególny mogło uwieść Kotlarczyka, zwolennika teatru ubogiego scenograficznie, który miał raczej „wyobrażać" niż „pokazywać". Danuta Michałowska, wskazując na realne ubóstwo lat okupacyjnych i powojennych, które także generowało potrzebę najprostszych rozwiązań technicznych, nazwała tę formułę wręcz „błogosławioną" i jednocześnie zgodną z „z Mickiewiczowską ideą teatru Słowiańszczyzny"[77], który z wyobraźni widza-słuchacza czynił aktywnego współtwórcę spektaklu. Ubogość scenografii i innych elementów „pozasłowia"[78] wyzwala w sposób szczególną aktywność duchową współuczestnika przedstawienia. „Kompozycja przez redukcję"[79], ograniczenie do minimum elementów spektaklu, szły tu jeszcze dalej niż w założeniach Mickiewicza – to bowiem teatr niemal „bezgestyczny", z zaniechaniem gry aktorskiej, który, jak to ciekawie określił Kotlarczyk, był teatrem „odteatralizowanym", statycznym, zdematerializowanym. Teatremnie-teatrem[80]. Nawet strój aktorów – jak go nazwała Michałowska – „rapsodyczny", sprowadzał się w kanonicznych przedstawieniach po prostu do eleganckiego, odświętnego ubrania, w którym eksponowana była np. koszula à la Słowacki. Kotlarczyk sięgał za pomocą tych wszystkich ograniczeń „do najstarszej formy: do półinscenizowanej opowieści barda"[81], czy, możemy dodać, bajarza słowiańskiego z Mickiewiczowskich prelekcji.

Wystawić niebo i piekło

Jednocześnie Kotlarczyka pociągały projekty monumentalne, łączące niebo z ziemią:

> Dramat – jak pisał przy okazji inscenizacji *Samuela Zborowskiego* w 1947 – o przeogromnych przy tym perspektywach czasu i przestrzeni: od stworzenia ziemi po ostateczne, finalne rzeczy globów i ducha. Wspomnienie najodleglejszej przeszłości i marzenie o najdalszej przyszłości – w klamrach syntezy. Jakaś Alfa i Omega zmyśleń nad życiem i dziejami świata […][82].

[77] D. Michałowska, *Komentarz*, [w:] *„...trzeba dać świadectwo". 50-lecie powstania Teatru Rapsodycznego w Krakowie*, opr. D. Michałowska, Kraków 1991, s. 59.
[78] Koncepcję „pozasłowia" – zasady i przyczyny redukcji otoczenia scenicznego – wyłożył Kotlarczyk we wspomnianym wyżej artykule na s. 264-270.
[79] Zob. J. Ciechowicz, *Dom opowieści*, *op. cit.*, s. 17.
[80] Zob. M. Kotlarczyk, *Dwadzieścia pięć lat*, [w:] OTR, s. 255.
[81] J. Ciechowicz, *Dom opowieści*, *op. cit.*, s. 37.
[82] M. Kotlarczyk, *„Samuel Zborowski" w Teatrze Rapsodycznym*, [w:] OTR, s. 57.

Wojtyła pisał „Bratu Najmilejszemu" w listopadzie 1939 roku o Sztuce, która winna być „towarzyszką religii i przewodniczką na drodze ku Bogu", mieć „wymiar romantycznej tęczy: od ziemi i serca człowieczego ku Nieskończoności – bo wtedy stają przed nią horyzonty przeogromne, metafizyczne, anielskie"[83]. Kotlarczyk podążał tu duktem Mickiewicza, wedle którego dramat, zarazem liryczny i epicki, „powinien przenosić nas w świat nadprzyrodzony", łączyć cudowność z historią. Wszak „każdy poważny dramat" to taki, jak mówił poeta w zakończeniu „teatralnej prelekcji", który „wywołuje niejako z grobu postacie świętych i bohaterów"[84]. I spektakle Kotlarczyka je wywoływały. Świadczy już o tym sam dobór repertuaru, w którym dominowały teksty eksponujące problematykę narodową, historyczną, acz oglądane w perspektywie dialogicznej, intelektualnej – z ducha Mickiewicza i Wyspiańskiego. „Najwięcej było u Rapsodyków – potwierdza Jan Ciechowicz – relacjonujących opowieści o słowiańskiej i polskiej starożytności – z *Królem-Duchem Słowackiego i Rapsodami* Wyspiańskiego na czele"[85]. Ale w repertuarze znalazły się i przedstawienia w oparciu o *Obronę Częstochowy* Kordeckiego czy inspirowane Sienkiewiczowskimi *Krzyżakami*, opowieść o Koperniku (*Portrety i astronomia)* czy Kościuszce.

W komentarzu do wystawienia *Dziadów*, których premiera w TR odbyła się 9 września 1961 roku, Kotlarczyk wprost przyznawał, że jego teatr „[...] od 20 lat konsekwentnie działa w oparciu o myśl Mickiewiczowską, zawartą w słynnym wykładzie paryskim (z 4 kwietnia 1843 roku) na temat dramatu i teatru przyszłości"[86]. I dalej odwoływał się do fragmentów prelekcji mówiących o syntetycznym charakterze takiego dramatu, którego wedle reżysera najpełniejszą realizacją był sam romantyczny arcypoemat. Ale Kotlarczyk, jak i inni uczestnicy rapsodycznego przedsięwzięcia, znali nie tylko „lekcję teatralną" – prelekcje paryskie czytali w całości. Reżyser wielokrotnie inkrustował swoje wypowiedzi o wystawianych tekstach komentarzami z wykładów Mickiewicza[87]. Prelekcje były też w czasie wojny wystawiane przez zespół TR. Ślady ich lektury wyczytać możemy także z listów Wojtyły do Kotlarczyka[88], w którego poglądach na teatr możemy odnaleźć bezpośrednie znaki recepcji Mickiewicza.

[83] List K. Wojtyły do M. Kotlarczyka, 14 XI 1939, [w:] OTR, s. 308.
[84] WR, XI, s. 201.
[85] J. Ciechowicz, *Dom opowieści*, *op. cit.*, s. 10.
[86] OTR, s. 142.
[87] Przy okazji *Don Juana* cytuje Kotlarczyk np. ustęp z lekcji Mickiewicza o Byronie. Zob. ORT, s. 108 czy opinię poety o *Eugeniuszu Onieginie* z prelekcji paryskich. *Ibidem*, s. 77.
[88] Zob. np. list pisany na Wielkanoc 1940 r., [w:] OTR, s. 315.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 40 22.09.2021 20:44

Ujęta przez Kotlarczyka syntetyczna koncepcja TR, sformułowana z perspektywy dwudziestu pięciu lat działalności, jest właściwie powtórzeniem najważniejszego przesłania *Lekcji XVI* lekcji. Kotlarczyk wymienia następujące „współczynniki" teatralnego przedsięwzięcia. Jest to: 1) teatr słowa, 2) teatr Mickiewiczowskiej syntezy epiki, liryki i dramatu, a także krasomówstwa, 3) teatr inscenizacji tzw. niescenicznych tekstów, 4) teatr o repertuarze nade wszystko narodowym, polskim i 5) teatr o wyrazie i stylu własnym, rodzimym „przez to, że nie jest naśladownictwem jakichbądź pomysłów obcych"[89] (J. Osterwa). Do tego należałoby dodać jeszcze wyrażane w różnych miejscach posłannictwo słowiańskie i to, co J. Ciechowicz określił jako „pewną odmianę mediewizmu unarodowionego"[90]. Fascynacje „czasami katedr" widać zresztą już na wczesnym etapie działalności rapsodyków. W liście do „Brata Mieczysława" z 2 listopada 1939 roku Wojtyła pisał: „Myślę o nowym Średniowieczu. Jest ono oczekiwaniem zbiorowym, tęsknotą ponadświatową za Chrystusem. Dziś się w tej Boskiej nazwie zawiera tętno dusz, gotycka bazylika. Gotyk przecie jest taką tęsknotą. Człowiek renesansowy z gotycka duszą"[91]. Sama koncepcja ideowo-estetycznego eklektyzmu, dramatu „greckiego formą, chrześcijańskiego duchem, odwiecznego treścią", o jakim pisał Wojtyła, także wyrasta z Mickiewiczowskich tęsknot do twórczej syntezy „Eschyla i Sofoklesa", średniowiecznych misteriów, dzieł Calderóna i Szekspira.

Znaleźć Sens

Ujęta tu problematyka twórczej recepcji idei Mickiewiczowskiego dramatu przez Teatr Rapsodyczny jest tylko namiastką, przyczynkiem ujawniającym potrzebę rozleglejszych, a na pewno głębszych studiów nad tym przedsięwzięciem, wyrastającym wprost z wielkiej romantycznej tradycji. Na obrzeżach niniejszych rozważań znalazły się kwestie być może dla koncepcji słowiańskiego i narodowego zarazem dramatu (teatru) Mickiewicza i Kotlarczyka prymarne, które wiążą się z pytaniem o Sens, o miejsce sztuki w życiu człowieka ujmowanego przez obu twórców w kontekście religijnym, w relacji do personalistycznie ujmowanego Absolutu. Sakralny wymiar twórczości teatralnej jest tu oczywisty. Cóż to jednak znaczy? Jacek Popiel w komentarzu do pism Kotlarczyka napisał, że lektury romantycznych

[89] ORT, s. 237.
[90] J. Ciechowicz, *Dom opowieści*, *op. cit.*, s. 11.
[91] List K. Wojtyły do M. Kotlarczyka, 2 XI 1939, [w:] K. Wojtyła, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1 (*Juwenilia*), *op. cit.*, s. 347.

poetów i filozofów (Cieszkowskiego, Krasińskiego, Towiańskiego, Hoene-Wrońskiego), ale też młodopolskich prac Wincentego Lutosławskiego, utwierdziły twórcę TR w przekonaniu, „że polska myśl filozoficzna i polska literatura oparte są przede wszystkim na intuicji i objawieniu”[92].

Obie te kategorie poznawcze są szczegółowo rozważane przez Mickiewicza w prelekcjach[93]. O intuicji poeta mówił jako o zasadzie wewnętrznego poznania: „*intus itio* to wejście wewnątrz siebie. Im bardziej człowiek zgłębia swoją istotę, tym więcej prawd z niej dobywa, bo zbliża się wtedy do owego ośrodka, przez który obcuje z Bogiem”[94]. Docieranie do sedna rzeczywistości duchowej, owego Eckhartowskiego „ziarna duszy” (*Ungrund*), może dokonać się, wedle Kotlarczyka i Wojtyły, także poprzez poezję. Podobne w duchu Mickiewiczowskiego myślenia o powołaniu artysty – ukazywanym nie tylko przecież w wykładach – jest przekonanie Kotlarczyka o tym, że „Piękno należy do porządku rzeczy transcendentnych, jest jedną z nazw Boga”, a „artysta jako mędrzec i święty nie jest z tego świata”, „tworzenie artystyczne”[95] kontynuuje z kolei tworzenie Boga. Wszystkie te idee, syntetycznie ujęte przez Ciechowicza, są właściwie odblaskiem myślenia o sztuce romantycznego twórcy, dla którego prawdziwy artysta nie jest wirtuozem słowa, bo jego celem jest objawienie nie siebie przez artystyczną kreację, ale posłannictwa danego z góry. Poeta też, w zamyśle Mickiewicza, nie jest tylko „wy-twórcą” słowa, jego rola zostaje sprowadzona do funkcji Bożego medium i natchnionego proroka. Sam też (co urzeczywistniał poeta-wykładowca Collège de France) miał pozostawać takim „Słowem działającym”.

Bogusław Dopart, przybliżając relacje miedzy profetyzmem a mistycyzmem romantycznym, pisze, że „poeta profetyczny pozostaje sługą – pośrednikiem i hermeneutą – Słowa objawionego, mistycysta wchodzi zaś w role twórcy takiego słowa”[96]. Trzeba zauważyć, że zarówno u Mickiewicza, jak i Kotlarczyka widać tęsknotę za tak pojmowaną poezją objawiającą, wysoko waloryzującą to, co transcendentne, przybliżającą doświadczenie wewnętrzne, poezją mistyczną i profetyczną zarazem. Tworzenie zatem dla obu twórców staje się, choć w różnej mierze, działalnością sakralną. Przywołując

[92] J. Popiel, *Wstęp*, [w:] OTR, s. XXI.
[93] Problematykę te podejmuję w rozdziale IV książki: E. Hoffmann-Piotrowska, *Mickiewicz towiańczyk. Studium myśli*, Warszawa 2004, s. 132-167.
[94] *Wykład XXIII*, badanie 3. z III kursu, WR, X, s. 174
[95] J. Ciechowicz, *Dom opowieści*, *op. cit.*, s. 21
[96] B. Dopart, *Uwagi o definiowaniu mistycyzmu romantycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1996, z. 3, s. 210.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 42 22.09.2021 20:44

w jednym z wykładów Saint-Martina, profesor-towiańczyk mówił, że „szuka nie jest niczym innym jak wizją […], nie jest i nie może być niczym innym jak tylko odtworzeniem wizji"[97]. „Opiewać – definiował poeta w innym jeszcze wykładzie – znaczy nie co innego, jak objawiać myśl Bożą"[98].

Moglibyśmy powiedzieć, może nieco górnolotnie, że wyprorokowany przez poetę nowy teatr Słowiańszczyzny stać się miał sceną przemienionego Kościoła z ducha nowych czasów, o który Mickiewicz walczył tak konsekwentnie od lat trzydziestych. Dopominanie się o nowy teatr, o jego posłannictwo, jest przecież nade wszystko elementem większej całości Mickiewiczowskiego myślenia o kulturze słowiańskiej i europejskiej, której komponentem była koncepcja antropologiczna odnosząca człowieka do osobowego *Sacrum*. Szuka, teatr zwłaszcza, miał być w tej koncepcji wehikułem ku celom ostatecznym, instancją łączącą doczesność z wiecznością. W *Lekcji IX* kursu IV poeta mówił:

> Kiedy dusz naszych nie mogą pobudzić ludzie, wówczas podejmuje się tego natura; a więc i ona posiada wartość […], można znaleźć wartość w pięknym położeniu miejsca, bo ono pobudza naszą duszę […]. Skąd pochodzi wartość diamentu? Stąd, że posiada o tajemniczą moc: jego widok wywołuje w nas drgnięcie. Teatr ma wielką wartość[99].

Ta wypowiedź, a zwłaszcza osobliwie brzmiące ostatnie zdanie, skłania do głębszej refleksji. Znaczenie teatru trzeba bowiem doprecyzować, biorąc pod uwagę, że źródłem autentycznych wartości było dla poety to, co transcendentne, duchowe, supranaturalne (wypowiedzi o cudach i cudowności!). Teatr zatem ma taką wartość duchową i nadprzyrodzoną, i cudowną. Ale takim jest tylko teatr rozumiany jako świątynia, w której dzieją się sprawy wielkie i ostateczne. Sądzę, że przywoływane w różnych kontekstach słowa z listu Wojtyły do Kotlarczyka: „A Kościołem Jego niech stanie się Teatr i…"[100] mogłyby wyjść również z katedry profesorskiej w Collège de France, a Mickiewicz zdanie te mógł uznać za własne. Co nie znaczy, że obaj artyści rozumieliby je dokładnie tak samo.

[97] WR, XI, s. 65.
[98] WR, I, s. 30.
[99] WR, XI, s. 114-115.
[100] List K. Wojtyły do M. Kotlarczyka, 2 XI 1939, [w:] OTR, s. 305.

KAROL SAMSEL
Uniwersytet Warszawski

Są to tak zwane nonsensa, z których ułoży się „Iliada”. Słowiańszczyzna w *[Beniowskim]* i *[Kraku]* Juliusza Słowackiego

1.

Na samym początku rozważań warto wrócić do ustalonego już w badaniach przez Grażynę Halkiewicz-Sojak podziału na dwa modele badania Słowiańszczyzny romantycznej: na wariant „gabinetowy”, kojarzący się z pisarstwem „prosłowiańskim” Kazimierza Brodzińskiego, oraz wariant „terenowy”, na stałe „sprzymierzony” z aktywnością słowianofilską Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego oraz jego apologią Słowiańszczyzny pogańskiej. Halkiewicz-Sojak kończy swój tekst stwierdzeniem o historycznym zwycięstwie opcji „terenowej” nad „gabinetową”. Manifestować miało się ono m.in. zawrotną popularnością idei Dołęgi-Chodakowskiego (już „zza grobu”) w kręgach lwowskich „ziewończyków” w latach 1835-1840[1]. Rzeczy jednak nie da się podsumować już tutaj obrazem literatury tych akurat lat – należy zdecydowanie pójść dalej. Mickiewiczowskie wykłady o literaturze słowiańskiej w latach 1840-1844 to, w mojej opinii, zwycięstwo modelu dawnego „gabinetowego” badania Słowiańszczyzny przypisywanego Brodzińskiemu. *Król-Duch* Słowackiego jest z kolei zwycięstwem koncepcji literatury wyrastającej z etosu filologii „terenowej”. Istotnie było chyba więc tak, jak sygnalizowała to Marta Ruszczyńska – „Słowackiemu udało się zrealizować marzenie poetów krajowych spod znaku Ziewonii napisania eposu słowiańskiego”[2].

Legitymacją tzw. ideologii „terenowej” musiał ostatecznie stać się *Król-Duch*. To w nim, jak wskazuje Mikołaj Sokołowski, nie tylko samą „postać pieśniarza Zoriana Słowacki ukształtował na wzór Zoriana Dołęgi-

[1] G. Halkiewicz-Sojak, *Pogańska słowiańszczyzna a chrześcijaństwo – warianty romantycznych odczytań*, [w:] *eadem*, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010, s. 155-170.

[2] M. Ruszczyńska, *Słowiańszczyzna w „Królu-Duchu” Słowackiego, czyli udręczenie i śmierć ciała*, [w:] *Słowacki i wiek XIX*, red. M. Ruszczyńska, t. 1, Zielona Góra 2012, s. 64.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 44 22.09.2021 20:44

-Chodakowskiego”[3], lecz także, co więcej, „Józafat Dumanowski, fikcyjny autor poematu” okazał się „postacią stylizowaną na wzór Zoriana Dołęgi--Chodakowskiego”[4]. Sokołowski pozwala sobie w tym miejscu nawet na ryzykowne porównanie, konstatując, że „relacja łącząca poetę z Chodakowskim jest relacją ucznia z mistrzem”, a zatem – więzią stworzoną poniekąd na wzór relacji Mickiewicza z Towiańskim – jako zaprzeczenie tamtej: „Jeśli Mickiewicz-towiańczyk stał się współtwórcą sekty, to Słowacki wybrał inny rodzaj twórczości i stał się autorem apokryfu”[5]. Owszem, być może nazbyt silnie działa w wyrażanej tu przez badacza opinii urok poetyckich wieloznaczności – nie zmienia to jednak faktu, że właśnie za sprawą Sokołowskiego problem ulega wyrazistemu (a nawet i dyskusyjnemu) wyakcentowaniu. Czy autor *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* rzeczywiście staje się w *Królu-Duchu* aż tak jawną figurą żarliwego sprzeciwu względem koncepcji Słowiańszczyzny „widzianej z wysokości gabinetu” Mickiewicza?

Podkreślam to, ażeby sproblematyzować słynną tezę Marty Piwińskiej sprzed lat o Słowackim wsłuchującym się w treść *Lekcji XVI* trzeciego kursu *Prelekcji paryskich* i piszącym (ściśle wedle jej wytycznych, chociaż – indywidualnie pojętych) *Księdza Marka*[6]. To, że znana *Lekcja XVI* mogła stać się dla poety bodźcem do absorbującej polemiki, jej interpretacja zaś przebiegała u niego po linii jątrzeń i kontrowersji, nie aktywnej kontynuacji, potwierdza m.in. słowiańska dramaturgia Słowackiego mistycznego, ta jednak mniej znana: dramaty *[Beniowski]* oraz *[Krak]*. Temperatury, zacięcia, żarliwości tego odbioru może już nie uwidaczniać bowiem *Król-Duch*, oferujący spojrzenie na słowiańską epikę dramatyczną synkretyczne, zmonumentalizowane, „szybujące” – raczej z lotu ptaka, niżeli z „żabiej perspektywy” rywalizacji i antagonizmu. Czego jeszcze mogłoby nie widać, co jeszcze trudno byłoby dostrzec z „niebotycznej” wysokości epopei arcysłowiańskiej *Król-Duch*? Choćby i tego, że wcześniejsze od niej dramaty Słowackiego, *[Beniowski]* i *[Krak],* zdają się również dość jednoznacznym wotum nieufności wobec idei słowiańskiej „filologii terenowej” oraz Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego.

---

[3] M. Sokołowski, *„Król-Duch” a epopeja słowiańska. Imaginarium ludowe*, [w:] *idem*, *„Król-Duch” Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, Warszawa 2004, s. 180.

[4] *Ibidem*, s. 184.

[5] M. Sokołowski, *„Król Duch” a epopeja słowiańska. Krzemieniec*, [w:] *idem*, *„Król-Duch” Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, *op. cit.*, s. 228-229.

[6] M. Piwińska, *Słowacki słucha „Lekcji szesnastej”* [w:] *eadem*, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 51-70. Zob. także: E. Hoffmann-Piotrowska, *Adam Mickiewicz – domniemany czytelnik „Księdza Marka” Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 (13), s. 35-50.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 45 22.09.2021 20:44

Król-Duch to już suwerenna, tj. wolna od żywiołu polemicznego trawiącego Słowackiego, genezyjska próba ujęcia mitologicznego synkretyzmu dziejów Polski i uchwycenia pogańsko-chrześcijańskiej syntezy historii. Interes Słowackiego piszącego *Króla-Ducha* jest dalece rozleglejszy niż interes poety piszącego dramatyzowanego *[Beniowskiego]* czy *[Kraka]*. Słowacki nie pozostawia tutaj za sobą wymownych tropów odsyłających do polemicznych układów odniesienia. Determinuje go szczególna, bowiem syntetyczna idea fragmentarycznej całości (*Król-Duch* to, jak stwierdzał to Stanisław Makowski, *fragmentum fragmentorum*, ale *fragmentum fragmentorum* porządkowane według linii genezyjskiej myśli przewodniej[7]). Jak pisze Tadeusz Linkner:

> W *Królu-Duchu* mamy jedyną w romantycznym czasie tak udaną artystycznie poetycką kreację słowiańskiego mitu, oddaną nie tylko wielością postaci słowiańskich bóstw i demonów, ale także pierwszym literackim obrazem arkońskiej gontyny Świętowita. Natomiast najpełniej ze słowiańskich obrzędów ukazane postrzyżyny są udaną zapowiedzią zaślubin Mieszka z Dobrawną, niosących ludowi nową wiarę. Słowackiego bowiem interesowały narodziny narodu, w których przyjęcie chrześcijaństwa było miarą jego kulturowej i cywilizacyjnej genezis. Stąd nie tak ważna była dla niego hierarchia źródeł, zasadność prezentowanych imion słowiańskich bogów czy demonów, ale to, aby mitologiczne treści mogły oddać dziejowy proces, którego poszczególne etapy odczytujemy w pierwszej części rozważań poświęconych słowiańskim obrzędom[8].

O ile cel drogi sformułowany został przez Słowackiego jako zupełnie autonomiczny gest ekspresji artystycznej i światopoglądowej, o tyle wspomniana perspektywa rywalizacji oraz antagonizmu zdawała się jednak dominować na krętym „genezyjskim szlaku" Słowackiego. Mając zaś w pamięci atak na Mickiewicza w pieśni piątej *[Beniowskiego]* („w Sławiańszczyźnie bez echa toniecie"[9]), mogła kształtować również Słowackiego ściśle kontrmickiewiczowską i „kontrgabinetową" wizję dramatu słowiańskiego. Przyznajmy zresztą – oskarżenia, jakie pod adresem Mickiewicza w *[Beniowskim]* padają, są nade wszystko oskarżeniami o jego „gabinetowość" (Bóg Słowackiego „rozhukanych koni nie kiełza", „wielki czyn często Go ubłaga, nie łza/ próżno stracona przed kościoła progiem"[10]). Trudno po skonstruowaniu,

[7] S. Makowski, *„Król Duch" – czyli tajemnica początku i końca*, „Przegląd Humanistyczny" 1996, nr 4, s. 41.
[8] T. Linkner, *Mitologia słowiańska w „Królu Duchu" Juliusza Słowackiego*, [w:] *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002, s. 184.
[9] J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, wybrali i przedmową opatrzyli M. Bizan i P. Hertz, t. 1: *Wiersze i poematy*, Warszawa 2009, s. 543.
[10] *Ibidem*, s. 542.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 46 22.09.2021 20:44

a następnie precyzyjnym przybliżeniu podobnego ujęcia, bronić dawnej tezy Piwińskiej o Słowackim jako uczniu, adepcie lekcji teatralnej autora *Pana Tadeusza*. Mickiewiczowska „prosłowiańska «gabinetowość»" to w oczach Słowackiego z czasu pisania *[Beniowskiego]* niemal genezyjskie zaleniwienie. Warto, by temat Beniowskiego pozostał dla nas jeszcze przez jakiś czas rozpatrywanym tropem rozważań.

2.

Znamienne, że w dramacie *[Beniowski]* widzenia słowiańskiej Wandy doznają wpierw Beniowski z Pamfilusem, Słowackiego odpowiedniki Fausta i Mefistofelesa z części drugiej dramatu Goethego. „Święta Wanda [...] spita od chmielu […] jak rybka się rzuca", póki nie „zabija jej – wstępując na płuca" sam Odyn. Martwa, nęka po śmierci samego Chrystusa, ale ten jej nie wskrzesza, miast tego z jej ciała wyprowadza „siedem kwiatów – białych" oraz „siedem oliw", co stanowić ma polski „ogród bieli" – Wanda staje się białym Ogrójcem Polaków. Tak jak Lucyfer-Bukary doznawał w *Samuelu Zborowskim* widzenia Jerozolimy słonecznej, tak też w dramacie *[Beniowski]* Chrystus doznaje widzenia Jerozolimy słowiańskiej. Widzenie to jeżeli nie kwestionuje, to przynajmniej problematyzuje obecny w Herderowskim ujęciu kultur słowiańskich paradygmat misji dziejowej (oraz kulturowej) Słowiańszczyzny: „przychodzi godzina, że będziesz rozwaloną, i rozbitą jak naczynie garncarza"[11].

Słowacki kompromituje w *[Beniowskim]* jednak nie tylko Herdera, bez którego nie byłoby uniwersalnego wydźwięku *Lekcji XVI* prelekcji Mickiewiczowskich, lecz również etos „filologii terenowej" obecny m.in. w wysiłkach „ziewończyków" do stworzenia podstaw epiki słowiańskiej, w tym również napisania słowiańskiego wariantu *Iliady*. Krakowiak śpiewający, jakoby „jego zonka sła bez mosta – / Ty kapucyn, ja starosta…", wywołuje drwinę u Pamfilusa-Mefistofelesa, który kwituje komiczną przygrywkę wezwaniem do Beniowskiego: „Słuchaj – homerycznej pieśni ludu… Są to tak nazwane nonsensa, z których ułoży się Iliada". Strategia kreacji wielkości słowiańskiej epiki przez Słowackiego wydaje się w tych fragmentach *[Beniowskiego]* dokładnie przeciwstawna strategiom „ziewońskich" słowianofilów mających zapewnić rudymentom tej epiki imitacyjne wirtuozerstwo. Baucis, którą spotykają Beniowski-Faust i Pamfilus-Mefistofeles,

[11] J. Słowacki, *[Beniowski]*. *[Dramat niedokończony]*, [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, *op. cit.*, t. 2: *Dramaty, część pierwsza*, s. 367, 370-371.

mianuje Beniowski „jakąś uwiędłą sławiańską Marzanną, / Hekate puszczy", Krakowiak zaś, prowadzący dwójkę do Czarnego Zamku, zyskuje przydomek słowiańskiego Arystofanesa. Chrystus słowiański to w oczach Diabła i Walkirii, sprawujących niemal do końca władzę nad duszą Beniowskiego, „chłop włóczący się przez ciemnotę" „w kraj przeorany siejący gwiazdy"[12].

W świetle przywołanych powyżej cytatów trudno chyba utrzymywać dotychczasowe sądy badaczy dramatu Słowackiego, choćby wskazujących na patetyczno-mesjanistyczny rys postaci Wandy. Założenie Marty Ruszczyńskiej, jakoby „postaci słowiańskiej Wandy w dramacie o Beniowskim zostały nadane nowe atrybuty o charakterze mesjanistycznym, zaś ciąg dalszy związany z przemianami tej postaci dopisze Słowacki w *Królu-Duchu*"[13], należałoby zdecydowanie doprecyzować oraz zniuansować. Po pierwsze bowiem, atrybucja, o której mówi Ruszczyńska, ma wyraźne cechy ironiczno-groteskowe, a Słowackiemu bliżej tu do *reductio ad absurdum* i sowizdrzalskiego, poniekąd ariostycznego, wykolejania typowych założeń romantycznego mesjanizmu, niżeli do mesjanistycznego patosu. Po drugie, uproszczenie figury słowiańskiej królowej u Ruszczyńskiej może wynikać także z przyjęcia za kontekst nadrzędny figury Wandy z *Króla-Ducha*. Warto więc uświadomić sobie, że zdecydowanie więcej argumentów przemawia za tym, że pomiędzy Wandą z *[Beniowskiego]* a Wandą z *Króla-Ducha* nie ma stabilnego oraz jednolitego związku interfiguralnego, a raczej zaistniewa rodzaj interfiguralnej dialektyki – gry kontrastów i antynomii[14]. Wanda z *[Beniowskiego]* jest, krótko mówiąc, anamorfozą (a wręcz obrazem „odwróconym" oraz „przenicowanym") swego mesjanistycznego awataru z pierwszego rapsodu *Króla-Ducha*. W niczym toteż nie przypomina „«śpiącego rycerza» z tatrzańskiej legendy"[15], jak spekulował na temat słowiańskiej bohaterki Słowackiego Mieczysław Inglot. Co do relacji zaś pomiędzy *[Beniowskim]*, *[Krakiem]* oraz *Królem-Duchem*, najbezpieczniej chyba byłoby założyć wpisaną w tę więź fundamentalną nieciągłość, niżeli podążać za dość utopijną przesłanką

[12] *Ibidem*, s. 359, 373-374, 380.

[13] M. Ruszczyńska, *Słowiańszczyzna, czyli zapomniana historia w dramatach Słowackiego*, [w:] *Słowacki i wiek XIX. W kręgu badań postmodernistycznych*, red. M. Ruszczyńska i J. Rawski, t. 2, Zielona Góra 2016, s. 52.

[14] Na temat teorii interfiguralności zob. więcej: W.G. Müller, *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, [w:] *Intertextuality*, ed. by H.F. Plett, Berlin–New York 1997, s. 107 i następne.

[15] M. Inglot, *Wanda z gór. (Postać Wandy w dramacie pierwszej połowy XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem dramatu Słowackiego „Beniowski")*, „Acta Universitatis Wratislaviensis", „Prace Literackie" nr 39, red. M. Ursel, Wrocław 2001, s. 9-10.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 48 22.09.2021 20:44

ciągłości, zwłaszcza związaną z nią ideą transferu tematu mesjanistyczno-słowiańskiego – z *Króla-Ducha* na utwory odeń wcześniejsze.

Co do dystansu czasowego dzielącego *Króla-Ducha* od dramatu *[Beniowski]*, wypadałoby zgodzić się z przekonującą hipotezą datacyjną Stanisława Makowskiego wskazującego rok 1842 jako właściwy rok pracy Słowackiego nad tekstem[16]. Makowski uprawdopodobnia tym sposobem możliwość spisywania dramatu Słowackiego o Beniowskim w odpowiedzi na pierwsze kursy literatury słowiańskiej Mickiewicza, szczególnie na kurs drugi, który wygłaszany był do początków lipca 1842 roku. Ostatni z wykładów tego kursu poświęcony został żywej i trwale ustalonej łączności pomiędzy mesjanizmem słowiańskim a europejskim. „Zagadnienie mesjanizmu postawione przez filozofię polską jest zagadnieniem słowiańskim", przekonuje swoich słuchaczy Mickiewicz w pierwszym zdaniu prelekcji, natychmiast dopowiadając: „jednocześnie jest ono i zagadnieniem europejskim"[17].

Temu właśnie wydaje się przeciwstawiać Słowacki, być może uznając w podobnej, dosyć ureligijnionej przez Mickiewicza optyce[18] przejaw „gabinetowości" całego syntetyczno-chrześcijańskiego ujęcia Słowiańszczyzny. W tym też duchu zapewne należałoby odczytać na nowo postać Wandy z *[Beniowskiego]*, dalece odmienną od jej odpowiedniczki, choćby z *Zawiszy Czarnego*[19] albo *Króla-Ducha*. Jej ambiwalencję, a wręcz rozdarcie spostrzega nawet, odczytujący ją konsekwentnie w duchu po Mickiewiczowsku pojętego mesjanizmu słowiańskiego, Inglot. Otóż przyznaje on, że Wanda Słowackiego sprawia wrażenie „pijanej szaleństwem swego czynu", a nawet że reprezentuje „wolę szaloną"[20]. Mesjanizm słowiański Słowackiego, jeśli

[16] S. Makowski, *Dramat o Beniowskim*, [w:] *idem*, *Tęcze i świerzopy. Słowacki, Beniowski, Mickiewicz*, Wrocław 1984, s. 205.

[17] A. Mickiewicz, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 10: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przekł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 414.

[18] W finale wykładu Mickiewicz odwołuje się do reprezentującego „gabinetową" filologię Brodzińskiego i przywołuje jego *Posłanie do braci wygnańców* z 1835 roku, obszernie cytując fragmenty takie, jak „«dni miesiąca Listopada pełne są tajemnic świętych. W nim obchodził lud Starego Zakonu wyjście Noego z arki, wyjście Mojżesza z niewoli egipskiej, wyjście Jonasza z brzucha wieloryba, wyjście Józefa z więzienia. […] W wilię wreszcie św. Andrzeja podniósł na nowo lud polski krzyż Chrystusowy…»". *Ibidem*, s. 424-425.

[19] W *Zawiszy Czarnym* postać Wandy jest spójna ze swoim dramatycznym otoczeniem, a w opinii Juliusza Kleinera: „daje [nawet] ideę właściwą dzieła, pomijając to wszystko, co będzie splotem i plątaniną dodatków". J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. 1, Warszawa 1927, s. 243.

[20] M. Inglot, *Norwida chrześcijańska reinterpretacja legendy o Wandzie na tle polskiego dramatu pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] *idem*, *Drogami pielgrzyma. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszcza"*, Lublin 2007, s. 148, 150.

mówić więc o nim w sposób wiążący właśnie ze względu na nietypowy przykład dramatu *[Beniowski]*, należałoby przybliżyć do mesjanizmu dionizyjskiego, bakchicznego, a nawet – poprzez to – zakazanego. Stać to zaś będzie w jawnej sprzeczności z treścią ostatniego, XXIII wykładu kursu drugiego Mickiewiczowskich prelekcji. I być może nie będzie w tym przypadku: będzie to bowiem obowiązujące przynajmniej w 1842 roku Słowackiego wotum nieufności wobec projektu „gabinetowej Słowiańszczyzny" promowanego odczytami w Collège de France.

3.

[Krak] w opinii Aliny Kowalczykowej oraz Marty Ruszczyńskiej „powstał po napisaniu *Lilli Wenedy*, według sugestii Kleinera, na początku roku 1840"[21]. Jak twierdzą badaczki, z figurą Syberiny na czele (księżniczki syberyjskiej wizytującej lechicki kraj w poszukiwaniu męża) stanowić miałby pochód anachronizmów, toteż nie może być prawdą, jakoby reprezentował „tendencję realistyczną z silnymi akcentami humorystycznymi", a tak zaświadczał o *[Kraku]* Juliusz Kleiner. Jak zakłada Ruszczyńska, „zachowany fragment sugerowałby, że zamierzał Słowacki iść dalej drogą deheroizacji oraz odpatetyzowania narodowych podań przy użyciu elementów szekspirowsko-sarmackich": tych „bliskich *Poematowi Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*"[22]. Mickiewicz nie stanowi tu jeszcze, jak widać, ośrodka sprzeciwu: swój pierwszy wykład o literaturze słowiańskiej wygłosi dopiero 22 grudnia 1840 roku.

Mimo wszystko da się tu wyodrębnić istotne podobieństwa między *[Krakiem]* a późniejszym o dwa lata dramatem *[Beniowski]*. Jeśli błazeńska figura Krakowiaka z *[Beniowskiego]* kompromitować miałaby etos filologii terenowej, w *[Kraku]* podobną rolę zdawałby się odgrywać niespełna rozumu Doliwa, dotrzymujący Leliwie serdecznego towarzystwa poprzez papugowanie jego wypowiedzi, zachowań, przyzwyczajeń językowych oraz wykańczanie ich wedle umiejętności i nadarzającej się sposobności: aforyzmami albo częstochowskimi rymami. (Do pewnego stopnia Doliwa przypomina w tych zabiegach Jowialskiego Fredry, gdyż, podobnie jak Jowialski, wywołuje własnymi zachowaniami bezsilność, a nawet frustrację interlokutorów[23]).

[21] M. Ruszczyńska, *Słowiańszczyzna, czyli zapomniana historia*…, *op. cit.*, s. 46. Zob. też: A. Kowalczykowa, *Polska prahistoria*, [w:] *eadem*, *Słowacki*, Warszawa 1999, s. 322-323.

[22] M. Ruszczyńska, *Słowiańszczyzna, czyli zapomniana historia*…, *op. cit.*, s. 47.

[23] Nie wiadomo, czy Słowacki czytał *Pana Jowialskiego*, wiadomo jednak, że okazał się wielbicielem *Dam i huzar* – i to najwyraźniej zarówno tekstu Fredrowskiej komedii, jak i jej wileńskiej inscenizacji

„Zbójco!... tancmistrzu językowy, kacie,/ Ptaku drapieżny…”[24], wykrzykuje w końcu, niezdolny wytrzymać całej tej językowej woltyżerki, Leliwa, uważający, że Doliwa mu w ten sposób dogryza.

Barwny sposób wyrażania się Doliwy może być pod pewnymi względami znaczący. Oskarżenie go przez Leliwę o „tancmistrzostwo językowe” przypomina dramat *[Beniowski]* oraz komentarz Pamfilusa na temat Krakowiaka i jego cudacznej logorei, której ten przysłuchuje się z Beniowskim, mianując ją ostatecznie istną „*Iliadą* nonsensów”, a jej twórcę słowiańskim Arystofanesem. Doliwa z Leliwą tym samym, czy też Krakowiak z Beniowskim i Pamfilusem, tworzą ariostyczny model komunikacyjny, tj. schemat purnonsensowej komedii lapsusów i omyłek, ten zaś można by określić modelem komunikacji słowiańskiej, formułą kontaktu „głupich Słowian”[25] – pomiędzy sobą, ale i między nie-Słowianami. W budowaniu irracjonalności owej całej sytuacji komunikacyjnej, która wyraźnie wydaje się Słowackiego pociągać, poeta czerpie ze schematu szekspirowskiego: nade wszystko z dialogu Benedyka i Beatrix z finałowej sceny *Wiele hałasu o nic*, który stanął u podstaw formuły sceny dialogu między Sforką a Trombonistą w *[Horsztyńskim]*. Pokuszę się o efektowną i wyrazistą puentę dla tej refleksji: jeżeli którykolwiek z XIX-wiecznych dramaturgów polskich był bliski idei słowiańskiego komediopisarstwa, słowiańskiej komediodramy, tragikomedii, ba, groteski antysłowianofilskiej czy wręcz komedii słowiańskiej *sensu largo*, był to Słowacki, w czasie pisania dramatów *[Beniowski]* i *[Krak]* tworzący również (w podobnym duchu, a i podobnym może usposobieniu) „pierwszą komedię kresową”, komedię genezyjską zarazem – *Fantazego* vel. *Niepoprawnych*[26].

---

z lat dwudziestych XIX wieku. „Wiesz zapewne z gazet, że w Warszawie otworzył się drugi teatr, nazwany «Rozmaitości», tańszy od pierwszego, złożony z młodych uczniów szkoły dramatycznej, którzy ciągle same farsy grają. Nie tak jednak dobrze, jak w Wilnie *Damy i huzary*”. J. Słowacki, *Do Aleksandry Bécu, Warszawa, d. 15/3 września 1829*, [w:] *idem*, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 14: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820-1849)*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1959, s. 38-39. „Co do […] wod[e]wilów, uważam je za najgłupsze wynalezienie Francuzów – ani w nich sensu, ani wesołości, ani muzyki dobrej nie ma – wolę proste i szczere farsy, takie jak nasze *Damy i huzary*”. *Idem*, *Gen[ewa], 24 marca 1834 r. n. s.*, [w:] *ibidem*, t. 13: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, s. 181.

[24] J. Słowacki, *[Krak]. [Początek dramatu]*, [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, *op. cit.*, t. 2, s. 571.

[25] Określenie spopularyzowane przez Alinę Witkowską, która zaczerpnęła je z wiersza Cypriana Norwida, *Pieśń od ziemi naszej*. A. Witkowska, *W mitycznej krainie Popiela i Piasta*, [w:] *eadem*, *„Ja, głupi Słowianin”. Antologia*, red. M. Janion, Kraków 1980, s. 7-52.

[26] Zob. na ten temat m.in. R. Taborski, *Apollo Korzeniowski. Ostatni dramatopisarz romantyczny*, Wrocław 1957, s. 55-56 oraz E. Łubieniewska, *Mistyczny chrzest i ofiara „z rozumu i śmiechu”*, [w:] *eadem*, *„Fantazy” Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław 1985, s. 197-213.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 51 22.09.2021 20:44

Warto choć na moment powrócić jeszcze do Leliwy oraz Doliwy, aby zestawić parę lechicką z parą wenedyjską, którą w *Lilli Wenedzie* stanowić miał – jak utrzymuje w liście dedykacyjnym do Krasińskiego poprzedzającym utwór Słowacki – „rycerz z dwojgiem serc […] z Tella, z Kastora i Polluksa złożony”[27]. Chodzi o synów Derwida, Lelum i Polelum. To ich zdegradowaną, po genezyjsku już „zaleniwiałą” karykaturą zdają się Doliwa i Leliwa: „jakby nasienie bodiaku,/ Bóg przypiął mnie do tego grzeszyciela,/ Bóg mi przywiązał ten cień do ogona/ Jak pęcherz z grochem kotowi”, uskarża się na kamrata-bliźniaka Leliwa, by ostatecznie posępnie skwitować całą sprawę, „ja umrę –/ On mi humidium radykale z ciała/ Smokcze”[28]. „Dziwią się ludzie, że zagustowałem/ W dwóch tłustych ludziach… co nie mają w głowie/ Mózgu kurczęcia”[29], powiada Krak o swojej asyście, lecz i na niego oraz opinię o nim powinien tu paść cień podejrzenia – i nie chodzi tu o pijaństwo. „Wyjawiłbym tobie/ Rzecz jeszcze o nim haniebniejszą – ale…/ Ja jestem ojcem…”[30], kryguje się w dialogu z Gryfem Lech wyraźnie poruszony wiedzą, której pod żadnym względem nie mógłby ujawniać… Co jeszcze znajduje się na sumieniu Kraka? Czy może być tu mowa np. o kazirodztwie[31]?

Jeżeli poszukiwać w *Kraku* elementów już protogenezyjskich, zdecydowanie skupić uwagę należałoby na mistrzowsko przez Słowackiego nakreślonej Syberinie, księżniczce północy i córce Szamana – jej rysy poeta rozwinie we właściwej fazie genezyjskiej twórczości przede wszystkim w Dianie z *Fantazego*[32] i Salomei ze *Snu srebrnego Salomei*. Zauroczonej nizinnym światem życia dziewczynie – obdarzonej do tego silną, kosmogoniczną intuicją genezyjską („Tyś mi pokazał wczoraj tulipana, / Myślałam, że to jest duch…”[33]) – ojciec każe oślepnąć na jego uroki. „Ustami tylko mymi teraz widzę”[34], zarzeka się, pojąwszy swe nowe zadanie, Syberina. Jak poprzed-

[27] J. Słowacki, *Lilla Weneda. Tragedia w 5 aktach* (*Do autora „Irydiona”. List II*), [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, *op. cit.*, t. 2, s. 464.
[28] *Idem*, *[Krak]. [Początek dramatu]*, *op. cit.*, s. 571.
[29] *Ibidem*, s. 573.
[30] *Ibidem*, s. 568.
[31] Sugestia czynu kazirodczego wpisywana była w poczynania wielu bohaterów i bohaterek Słowackiego, m.in. w *Mazepie*, *[Horsztyńskim]*, *Beatryx Cenci*, metaforyka kazirodcza przeniknęła nawet do genezyjskiego poematu *Dzieje Sofos i Heliona* (uwypukla ją relacja Izys i Ozyrysa).
[32] O tym, że *Fantazy* musiał powstać nie w 1841 roku, ale dokładnie pomiędzy sierpniem a grudniem roku 1844 przekonuje Stanisław Makowski. S. Makowski, *Chronologia i układ „Beniowskiego”*, [w:] *idem*, *Tęcze i świerzopy*…, *op. cit.*, s. 192.
[33] J. Słowacki, *[Krak]. [Początek dramatu]*, *op. cit.*, s. 576.
[34] Nieoczekiwanie koresponduje ta fraza z Mickiewiczowskimi „W ustach jest otwór duszy…” z dystychu *Usta* wchodzącego w skład *Zdań i uwag*. *Usta* nie znalazły się jednak w paryskim wyborze *Zdań i uwag* z 1836 roku, Słowacki nie miał szans w wypowiedzi Syberiny do Mickiewiczowskiej

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 52 22.09.2021 20:44

nio, także i w tej scenie nie brak odniesień intertekstualnych i autotekstualnych – genezyjskie zaleniwienie Syberiny można skojarzyć z anhelizmem, więź natomiast pomiędzy Syberiną a jej ojcem, Szamanem odnieść do formacyjnej więzi łączącej Anhellego z Szamanem. W relacji Szamana z córką odżywa metaforyka i figura ojcostwa z Szekspirowskiego *Króla Leara*, zwłaszcza w tych momentach jego dialogu, które ujawniają jego metateatralną konwencję, choćby przez topos *theatrum mundi*: „Śpij, Syberino… ja cię przeprowadzę/ Przez teatr świata – i tylko cię tyle/ Dotknie boleści – ile może człowiek/ Uczuć łez albo przestraszenia we śnie”[35].

4.

Dramaturgia bajeczna, historyczna oraz szlachecka (szlachecko-kresowa, jak w wypadku *Fantazego*) Słowackiego to, jak się wydaje, najpoważniejsze uderzenie w Mickiewiczowski mit jedności słowiańsko-romańskiej, będący największym być może osiągnięciem tzw. myśli „gabinetowej” na temat Słowiańszczyzny – myśli początkowanej już od Brodzińskiego. Ów projekt kulturowej jedności słowiańsko-romańskiej to zadanie – jak wymownie ujęła sprawę Marta Piwińska – „polskiego posagu do Europy”, a zatem „posagu”, któremu przyświecałoby retoryczne, okcydentalizujące pytanie z prelekcji Mickiewiczowskich: „czyż [narody słowiańskie – dop. K.S.] w niczym nie pomnożyły zasobu bogactw umysłowych i dóbr moralnych chrześcijaństwa?”[36].

Co usiłowałem tu wykazać, myliłby się mimo wszystko ten, kto uznałby, że Słowackiego uderzenie w etos słowiańskiej filologii „gabinetowej” wyrosło z apologii tzw. filologii „terenowych”. Właśnie nieoczywisty przykład dramatów *[Beniowski]* oraz *[Krak]* utwierdza nas w przekonaniu, że miejsce Słowackiego jest gdzie indziej – w przestrzeni indyferentnej, programowo

metaforyki nawiązywać.

[35] J. Słowacki, *[Krak]. [Początek dramatu]*, *op. cit.*, s. 577. Poza figurą Leara Słowacki wykorzystuje w złożonej kreacji Szamana także figurę Byronowskiego Manfreda. „Straciłem ducha wolność – włos mi zbielał/ Przestrachem różnych okropności, które/ Wywoływałem z głębokości ziemskiej,/ Nim – do wyższego podniesiony szczeblu/ Nauczyłem się okropnym zaklęciem/ Wyższe – i piękne wywoływać duchy”. *Ibidem*, s. 576. Poeta *Manfreda* niewątpliwie dość dobrze znał, wykorzystywał go m.in. w celu korespondencyjnej „autostylizacji”: „I powróciłem ze skał manfredowych – do łąk, gdzie słychać świegotanie jaskółek…”. *Idem*, *Do Joanny Bobrowej, Paryż, d. 9 czerwca 1842 r.*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła*, *op. cit.*, t. 4, s. 160.

[36] M. Piwińska, *Polski posag do Europy*, [w:] *Mit jedności słowiańsko-romańskiej w życiu i twórczości Adama Mickiewicza. Konfrontacje polsko-włoskie w 150. rocznicę śmierci poety*, red. M. Sokołowski, Warszawa 2005, s. 32. Zob. także: A. Mickiewicz, *Dzieła*, *op. cit.*, t. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, przekł. L. Płoszewski, s. 16.

niedookreślonej pod względem racji słowiańskich, antysłowiańskich – czy też wreszcie: słowianofilskich. Nie należałoby zatem ani *[Beniowskiego]*, ani *[Kraka]* czytać z perspektywy *Króla-Ducha*. Doprowadzić to może bowiem do wniosków częściowo zafałszowanych: jak choćby ten o możliwości lektury *[Beniowskiego]* w kluczu mistycznym. Powiedzieć z kolei, że *[Beniowski]* wraz z *[Krakiem]* reprezentować będą „terenowy" antyidyllizm dramatów słowiańskich, to wyrazić zdecydowanie za mało. Nie chodzi też tu o ujawnienie skrywanego fatalizmu dziejów słowiańskich, jak podpowiada Ruszczyńska. Słowiańszczyzna w *[Beniowskim]* i *[Kraku]* to bowiem raczej świat z mozołem wydobywany ze snu szaleńca, wypełniony rozdwojeniem oraz schizofrenicznością (Leliwa i Doliwa w *[Kraku]*), niczyje – jeżeli można się tak wyrazić – igrzysko.

O istotnym fakcie przypomina w tym kontekście Michał Kuziak, podkreślając, że w przekonaniu Mickiewicza, „Słowianie nie rozumieli Dantego ani Ariosta", ponieważ „nie przedsiębrali wojen ani nie rozwinęli życia duchowego"[37]. Swój sąd formułuje autor *Pana Tadeusza* jeszcze w kursie pierwszym, w wygłoszonym 4 czerwca 1841 roku wykładzie XXXV, w którym wskazuje się powody odrzucenia przez Kochanowskiego impulsu ariostyzmu. Być może należałoby *[Beniowskiego]* i *[Kraka]* odczytać właśnie jako przywrócenie owego impulsu, a także jako jego przeniesienie, „zawleczenie" wręcz – na grunt słowiański? To ariostyzm, tak przeciwny słowiańskim i słowianofilskim intuicjom, irracjonalizuje legendę bajeczną Słowiańszczyzny. A o cóż więcej mogłoby tu chodzić Słowackiemu, dość konsekwentnie chyba zmierzającemu równocześnie do zwielokrotnienia, rozproszenia i dekonstrukcji słowiańskiej formy opowiadania – przynajmniej, nim jeszcze nie pojawi się projekt „formy pojemnej" – *Króla-Ducha*.

[37] M. Kuziak, *Mickiewicz i włoskie Odrodzenie*, [w:] *Mit jedności słowiańsko-romańskiej…*, *op. cit.*, s. 126, a także por. A. Mickiewicz, *Dzieła*, *op. cit.*, t. 9, s. 135-136 (m.in. fragmenty takie jak: „ton Ariosta był dla Kochanowskiego zbyt lekki, a jego subtelna ironia, zdradzająca już starość sztuki, nie mogła znaleźć zrozumienia u człowieka należącego do plemienia młodzieńczego, skłonnego do uniesień"). Zob. także w tym kontekście: Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1960, nr 4, s. 351-387 lub O. Krysowski, *„Fantazy" – dramat ariostyczny*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1999, t. 34, s. 99-109.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 54 22.09.2021 20:44

ZUZANNA HANUSZEWICZ
Uniwersytet Warszawski

„Antywyraj" słowiański w *Lesławie* Romana Zmorskiego

W XVIII wieku ożyła i uległa spotęgowaniu długoletnia tradycja badań nad pierwotnymi dziejami Słowiańszczyzny. Nauka oświeceniowa, podejmująca wątek dociekań nad „Sławiańszczyzną przed chrześcijaństwem", opierała się głównie na świadectwach autorów starożytnych. Ta droga eksploracji została zastosowana w *De originibus Slavicis* Johanna Christiana Jordana i *Recherches sur la Sarmatie* Jana Potockiego[1]. Przełomowym momentem dla rekonesansu reminiscencji słowiańskich stało się wydanie w latach 1784-1791 *Myśli o filozofii dziejów* Johanna Gottfrieda Herdera, w której została zaprezentowana preromantyczna, arkadyjska wizja Prasłowian. Zdaniem Aliny Witkowskiej, w epoce romantyzmu widziano niemieckiego filozofa jako „prawdziwego ducha opiekuńczego Słowian, rewelatora nowych prawd o narodach Północy – nie tylko wobec Zachodu. Także wobec Słowian"[2]. Tak pozytywne odebranie Herderowskiej teorii Arkadii sprawiło, że na gruncie literatury polskiej okresu romantyzmu zaczęła pojawiać się pewna dystynktywna tendencja, jaką jest hiperidealizacja („wyraizowanie", można by rzec, idyllizacja) pogańskiej Słowiańszczyzny. Romantyczni literaci chcieli przedstawiać swoich przodków w jak najlepszym świetle, często nie zdając sobie sprawy z tego, jak bardzo zatracali się w tej apoteozie. Pionierskie badania nad pradziejami dawnych Słowian, zawarte w słynnej rozprawie Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego z roku 1818 *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, tylko sprzyjały wysublimowaniu słowiańskiego pogaństwa.

W pewnym momencie gloryfikowanie przeszłości romantykom przestało wystarczać, zaczęli zatem szukać nowych sposobów na wyrażenie swojej fascynacji dawną Słowiańszczyzną. W taki sposób mógł powstać nowy fenomen w literaturze romantycznej: „antywyraj" słowiański. Im więcej doszukiwano się grozy, frenezji, makabry itp. w starożytnej Słowiańszczyźnie,

[1] A. Gieysztor, *Półtrzecia wieku badań starożytności słowiańskich*, [w:] *Słowianie w Europie wcześniejszego średniowiecza*, red. M. Miśkiewicz, Warszawa 1998, s. 15.
[2] A. Witkowska, *Słowiański mit początku*, „Pamiętnik Literacki" 1969, t. 60, z. 2, s. 27-28.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 55 22.09.2021 20:44

tym bardziej chciano ją demitologizować, usuwać z niej pierwiastki idylliczno-sentymentalne. Jednym z głównych zwolenników tego rodzaju obrazowania był Juliusz Słowacki. Jak pisze Renata Majewska: „Chciał żegnać się Słowacki z mieszczańską, filisterską idyllą, jej kłamliwą, skostniałą konwencją języka, która nie była w stanie odzwierciedlić nowej, polistopadowej rzeczywistości", skutkiem czego „Słowacki odrzucił sielsko-sakralny projekt Słowiańszczyzny, oparty na wzorcach śródziemnomorskich"[3]. Co więcej, badaczka pokazała, że analiza dramaturgii Słowackiego nie powinna zamykać się tylko w obrębie schematycznych pojęć, zagadnień i kategorii[4] – dlatego *Lillę Wenedę* i *Króla-Ducha* bada Majewska pod kątem mitologii Północy.

Roman Zmorski w swojej twórczości, podobnie jak Słowacki, odbiegał od arkadyjskiej wizji Słowiańszczyzny Herdera oraz Dołęgi-Chodakowskiego i odsłaniał „mroczny, nie obłaskawiony, pełen tajemnic świat słowiański"[5], szczególnie w *Lesławie. Szkicu fantastycznym*, dramacie najpełniej ukazującym romantyczny „antywyraj" słowiański. Poeta w swoim utworze wydobywa z zapomnienia demonologię słowiańską, występującą w innych dziełach romantycznych zazwyczaj w postaci przekoloryzowanych wizerunków, w których demony słowiańskie są pozbawiane swoich szatańskich pierwiastków. Autor *Wieży siedmiu wodzów* w *Lesławie* zdaje się kontestować (pre) romantyczną, apoteozowaną wizję starożytnej Słowiańszczyzny i zaczyna kreować zupełnie nowy świat słowiański, osadzony w nurcie czarnego romantyzmu, który posiada „najbardziej odrażające, najskrajniejsze trupie manifestacje, budzące przerażenie, odrazę i wstręt, a przede wszystkim – grozę"[6].

Zmorski był dokładnie przygotowany do tego rodzaju przedsięwzięcia. Choć przez dużą część swojego życia pozostawał związany z Warszawą (do Wielkopolski wyjechał w 1843 roku), to w dzieciństwie kilka lat spędził na wsi, co mogło mieć wpływ na jego późniejsze zainteresowania folklorystyką. Gdy mieszkał na Mazowszu, wielokrotnie odbywał wędrówki po okolicznych wsiach, podczas których poznawał osobiście folklor regionu[7].

[3] R. Majewska, *Arkadia Północy: mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie" i „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, Białystok 2013, s. 354.

[4] I.E. Rusek, *Juliusz Słowacki w świetle Eddy*, „Wiek XIX" 2015, R. VIII, z. 8, s. 665.

[5] A. Gajda, *Pogańska słowiańszczyzna w literaturze polskiej*, „Państwo i Społeczeństwo" 2008, nr 4, s. 171.

[6] H. Krukowska, *„Lesław. Szkic fantastyczny" Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci*, [w:] R. Zmorski, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu: H. Krukowska, red. tomu i oprac. aneksu: J. Ławski, Białystok 2014, s. 13.

[7] *Ibidem*, s. 26.

Zapewne podczas tych wypraw poeta mógł zdobyć wiedzę na temat mitologii i demonologii słowiańskiej. W *Lesławie* pojawiają się demony z wierzeń słowiańskich, jak chmurnica, topielce, strzygi, upiory czy czarownice. Warto dodać, że autor *Wróżby Mazura* w swoim dramacie, jako jeden z czołowych przedstawicieli Cyganerii Warszawskiej, zamanifestował swój mazowiecki regionalizm. Organem prasowym grupy młodych artystów warszawskich stało się wydawnictwo „Jaskułka", gdzie Zmorski wydał pierwsze fragmenty *Lesława*. Okazały się one największą atrakcją całego tomu. Ostatecznie pełna edycja dzieła badacza folkloru słowiańskiego została opublikowana w Pleszewie i Ostrowie w 1847 roku[8].

Tworzenie własnej wizji Słowiańszczyzny w *Lesławie* przychodziło Zmorskiemu z łatwością – jego eksperiencja i aktywność społeczna, kulturalna, polityczna wzbogaciły wiedzę poety na temat tego ludu indoeuropejskiego, czyniąc z niego znawcę Słowiańszczyzny i słowianofila. Wielka erudycja folklorysty zaowocowała powstaniem licznych dzieł, które rozpowszechniały wiedzę o historii i kulturze Słowian[9]. W tym kontekście jego wizyta na górze Ślęży okazała się bardzo symboliczna – tam latem 1848 roku napisał o swoistym renesansie Słowiańszczyzny w Polsce[10]:

> Na słowiańskiej góry szczycie
> Pod jasną nadziei gwiazdą,
> Zapisuję wróżby słowa:
> Wróci, wróci w stare gniazdo
> Stare prawo, stara mowa,
> I natchnione Słowian życie[11].

Autor *Anioła Niszczyciela* był jednym z nielicznych twórców romantycznych prezentujących słowiańskość we frenezyjsko-gotyckim świetle. W *Lesławie* już podczas pierwszej nocy odbywa się sabat na „dzikim polu między wzgórzami"[12], w którym biorą udział cztery Czarownice, odprawiające praktyki magiczne „[…] boso, w koszulach, z rzeszotami w ręku"[13].

---

[8] *Ibidem*, s. 27.

[9] I. Lis-Wielgosz, *„Zbiór ten nie zostanie bezużytecznym w księgarstwie ciężarem", czyli narodowe pieśni serbskie wybrane i przełożone przez Romana Zmorskiego*, „Przekłady Literatur Słowiańskich" 2016, t. 7, cz. 1, s. 171.

[10] J. Ławski, *„Zmora" i „Romanisko". Legenda literacka Romana Zmorskiego*, [w:] R. Zmorski, *Lesław…*, *op. cit.*, s. 143.

[11] Cyt. za: E. Pieścikowski, *Poeta-tułacz. Biografia literacka Romana Zmorskiego*, Poznań 1964, s. 63.

[12] R. Zmorski, *Lesław*, *op. cit.*, s. 70.

[13] *Ibidem*.

Przypuszczalnie inspiracją dla Zmorskiego do stworzenia sabatowego widowiska była nie tylko I część *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego, ale również wiersz *Die erste Walpurgisnacht*. Zresztą polski dramaturg doskonale znał tekst Goethego. W 1852 roku z kolei dokonał swobodnego przekładu poematu. Pierwsza Czarownica, nazywana przez pozostałe Matką Anną, przewodniczy w tworzeniu „czaru miłosnego”[14], mającego pomóc jej protegowanej, Helenie, w odnalezieniu oblubieńca:

[…] żal patrzeć mi na dziewczę,
Że to dotąd panną jeszcze. […]
Dotąd jeszcze moja Helka
Nie kochała. Szkoda wielka!
Nie wie co za skarby traci.
Straszna szkoda!... Dnia młodości,
Co zmarnieje bez miłości,
Życie całe nie opłaci![15].

Poprawne wykonanie rytuału wymagało solidnego przygotowania oraz wybrania odpowiednich ingrediencji:

Otóż, patrzcie! włos z jej głowy,
Włos jedwabny, bursztynowy –
Rwijcie jaskru i lubczyku,
I barwiczki, i pokrzyku!
Razem splotę je do wianka,
Na proch spalę, zaczaruję –
Kochająca i kochanka
Mnie za szczęście podziękuje[16].

W tej części *Lesława* widoczny jest związek intertekstualny z *Astoldą* Anny z Radziwiłłów Mostowskiej. W powieści historycznej wileńskiej hrabiny – zawierającej fabułę sentymentalno-gotycką o zabarwieniu sensacyjno-rycerskim, mającą na celu wyeksponowanie pogańskości zamierzchłych czasów – również występuje czarownica. Prakseda, postać pochodząca z powieści *Leszek Biały* Michała Dymitra Krajewskiego, za pomocą ziół i demonicznych czarów sporządza napój miłosny dla swojej podopiecznej – Borysławy[17], za-

[14] *Ibidem*, s. 71.
[15] *Ibidem*, s. 72-73.
[16] *Ibidem*, s. 73.
[17] J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795-1822*,

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 58 22.09.2021 20:44

kochanej bez wzajemności w Sperze, jednym z synów legendarnego władcy Litwy, Palemona. Wątki magiczne, widoczne w obu utworach w różnych stopniach, nawiązują do opowieści z tradycji celtyckiej o *Tristanie i Izoldzie*. W *Astoldzie* fragment, w którym Prakseda przyrządza eliksir miłości, jest o wiele mroczniejszy niż w legendzie związanej z cyklem arturiańskim:

> Obrządek sporządzenia magicznego eliksiru odprawiony jest w przerażającej atmosferze wszechpanującej ciemności, grzmotów piorunów, w otoczeniu lasów i mogił. Nieodgadnione pozostaje, skąd Prakseda znalazła w sobie tyle siły, by podnieść ogromny głaz zamykający wejście do lochów poświęconych kultowi pogańskich bogów. Prakseda odznacza się niepojętymi umiejętnościami: wprawia w nieustanny ruch kołowrotek, powoduje samoistne wzniecenie się ognia. Odprawiając wzbudzający grozę rytuał, przyzywa mocy duchów podziemnych, jako rekwizytów używając czarnej księgi z zaklęciami, ognia, trupich kości, kołowrotka, rozczłonkowanych zwierząt, włosów i krwi Borysławy[18].

W przypadku *Lesława* do urzeczywistnienia zaklęcia czarownice potrzebowały podobnych składników, których do sporządzenia napoju miłosnego użyła matka Izoldy[19]: „Kiedy nadszedł czas oddania Izoldy rycerzom Kornwalii, matka jej nazbierała ziół, kwiatów i korzeni, rozmieszała je w winie i uwarzyła silny napój. Dokończywszy go wedle przepisów sztuki czarnoksięskiej, zlała do bukłaczka […]"[20]. W swoich utworach Zmorski i Mostowska postanowili zatem wykorzystać topos napoju miłosnego – obecny w takich dziełach, jak *Sen nocy letniej* Williama Shakespeare'a czy I część *Fausta* Goethego – jako jeden z elementów „antywyraizacji" pogańskiej Słowiańszczyzny.

Prakseda z powieści autorki *Strachu w Zameczku* oraz „siostry wiedźmy" z dramatu Zmorskiego są przykładami bohaterek romantycznych, którym nie odebrano demonicznych cząstek tożsamości – bywają okrutne. Helena z *Lesława*, całkowicie pozbawiona możliwości decydowania o własnym losie, jest marionetką w rękach Matki Anny. W kontraście do jej spolegliwości, uwypukleniu uległa w utworze bezlitosność trzeciej czarownicy. Gdy jej „mąż […]/ Boki zbił na jabłko leśne"[21], postanowiła go surowo ukarać:

---

oprac. J. Starnowski, Kraków 1975, s. 116-117.

[18] M. Urbańska, *Anna Mostowska. Powieści, listy*, Łódź 2014, s. 164-165.

[19] W *Lesławie* Matka Anna kazała innym czarownicom, aby rwały „[…] jaskru i lubczyku, / I barwiczki i pokrzyku!" – są potrzebne „do czaru". Por. R. Zmorski, *Lesław…*, *op. cit.*, s. 73.

[20] T. Boy-Żeleński, *Z „Dziejów Tristana i Izoldy"*, [w:] *Antologia literatury francuskiej*, Kraków 1922, s. 1.

[21] R. Zmorski, *op. cit.*, s. 72.

Wzięłam węża,
Uwarzyłam w mleku z manną –
Nakarmiłam pana męża![22].

Okrutność trzeciej czarownicy ukazana jest ponownie, gdy Czarownice spotykają się podczas drugiej nocy „nad ziemią – pomiędzy chmurami”[23]. Mówi ona wówczas:

Pogrzeb! – stypa! – Oj, nam żeby
Bies co dzień zsyłał pogrzeby!...[24].

To jednocześnie bohaterka groteskowa – jej dywagacje o ludzkim życiu są zarówno makabryczne, jak i satyryczne. W ten sposób Zmorski osiągał efekty tragigroteskowe i makabreskowe, będące jednymi z głównych elementów jego wizerunku „antywyraizacji” Słowiańszczyzny. Świadczy to o ciągłej obecności dualności w wyobrażeniach folklorysty o demonologii słowiańskiej – jego demoniczne postaci są moralnie i metafizycznie dwuwymiarowe, ale niezmiennie pociągają je ciemność oraz żądza krwi.

Podczas sabatu czarownic duże znaczenie zyskuje w *Lesławie* bursztynowy kolor włosów Heleny[25] – bursztyn był bowiem ściśle związany z obrzędami pogańskimi. O tym minerale często wspomina Słowacki w swoich utworach, zwłaszcza w tych, gdzie poeta ostentacyjnie sprzeciwiał się idyllizacji starożytnej *Słowiańszczyzn*y. Był wykorzystywany do celów kultowych – w *Królu-Duchu* i *Mindowem* palono go dla bogów dawnych Słowian i Litwinów. I tak czara z bursztynu wielokrotnie występuje w *Królu-Duchu*, np. w scenie postrzyżyn, gdy Mieszko mówi o tym, że kapłanka[26] „ustrzygła mój włos i w czarze z bursztynu/ Paliła… zapach piękny z czary wionął, […]; „[…] kapłanka biała, […]/ Czarę z bursztynu nad głową trzymała”[27].

Pojawianie się nazw kamieni szlachetnych i półszlachetnych było bardzo charakterystyczne dla literatury romantycznej. Twórcy XIX-wieczni, podobnie jak starożytni Grecy i Rzymianie, wykorzystywali gemmonimy do

[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem*, s. 94.
[24] *Ibidem*.
[25] W *Lesławie* o bursztynowym kolorze włosów Heleny wspomina Matka Anna: „Otóż, patrzcie! włos z jej głowy,/ Włos jedwabny, bursztynowy […]”. Por. *Ibidem*, s. 73.
[26] U. Kęsikowa, *„Bursztyn” w utworach Juliusza Słowackiego*, „Język – Szkoła – Religia” 2017, t. 12, nr 2, s. 41.
[27] J. Słowacki, *Król-Duch*, [w:] *idem*, *Dzieła*, t. 5, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1959, s. 432-437.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 60 22.09.2021 20:44

wzbogacenia różnorodności poetyki utworów. W *Lesławie* palenie bursztynowych włosów Heleny może więc z powodzeniem symbolizować wkraczanie dramatu Zmorskiego do „antywyraju" słowiańskiego – ten minerał jest kojarzony ze słońcem, światłością, a pozbycie się go obrazuje nadejście ciemności. Dlatego folklorysta umieścił wątek z czarownicami na samym początku – symbolizują one dantejskie porzucenie „wszelkiej nadziei" i są preludium o „antywyraizowanym" świecie słowiańskiej makabry przedstawionym w *Lesławie*.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na liczbę czarownic wprowadzonych na scenę przez Zmorskiego. W religii Słowian liczba cztery symbolizuje Świętowita – bóstwo solarne, wojenne i opiekujące się wegetacją[28]. Jak pisze Andrzej Szyjewski:

> Świętowit miał […] świętego, białego konia, którego nocami sam we własnej osobie dosiadał, by cwałować po lasach i parowach […], tak że czasami koń stał rano w stajni pokryty pianą. W dzień boga zastępował (być może też wcielał się w niego) kapłan. […] Z czasem solarny heros stał się też bogiem wojny i zwycięstwa, którego atrybutami były: miecz, proporzec, bojowe stanice, zwłaszcza znak orła i włócznia, a kolorem – wojenna czerwień. Koń Świętowita jako pośrednik w kontaktach z bogiem mógł w jego zastępstwie wypowiadać się w sprawach wojny i pokoju jako zwierzę wróżebne. Kiedy miano decydować o wyprawie wojennej, pokoju czy trasie pochodu, prowadzono konia między włóczniami, jeśli potrącił którąś prawym kopytem, wróżba była zła, jeśli lewym – dobra. Świętowit jest więc młodym bogiem o solarnej symbolice, zapewniającym wegetację[29].

Takie odczytanie Lesławowskich Czarownic może pokazywać, że są to bohaterki o dychotomicznej kompleksji – posiadając zarówno demoniczne, jak i angelologiczne cechy. Chociaż fatum Heleny jest już z góry ustalone, bo przecież Matka Anna zadecydowała o tym, kto ma być jej oblubieńcem, to czarownica tworzy czar miłosny głównie z troski o swoją podopieczną. Z jej wypowiedzi widać, jak bardzo jest z Heleną zżyta:

> Widzieliście latoś wiosny
> W naszym dworze pannę młodą?
> Toć pamiętać ją musicie;
> Bo przez całe pewno życie,
> Między wszystką pańską dziatwą,
> Nie przyjdzie wam spotkać łatwo
> Drugiej z tak śliczną urodą! –

[28] A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Poznań 2010, s. 19.
[29] *Ibidem*, s. 116.

Choć to pańskie, cudem przecie,
Jakby anioł dobre dziecię.
Aż pomyśleć patrząc miło,
Że się mlekiem swym karmiło.
Jenoż dojrzy, że we dworze,
Starej mamki się nie sroma;
Nie da z psami stać za drzwioma;
I jak matkę ucałuje,
Ściska, pieści, uczęstuje,
Aż się odjąć człek nie może.
Ot, że słowem, tak ją pono
Kocham, jak córkę rodzoną[30].

Z powyższego passusu wynika, że choć kobiety nie są ze sobą spokrewnione, to Czarownica traktuję Helenę jak rodzoną córkę. Matka Anna chce, aby jej podopieczna zaznała szczęścia, które może osiągnąć głównie za pomocą magii. Czarownica stara się znaleźć odpowiedniego kochanka dla Heleny:

Samam chłopca jej wybrała,
Najlepszego com zaznała.
A choć zawsze zadumany,
Zawsze blady gorzej ściany,
Urodziwy jak nie wiele. […]
Jedno w drugim się pokocha,
Potem wesele – wesele![31].

Matka Anna miała dobre intencje, ale nie dała Helenie możliwości samodzielnego szukania wybranka serca. Można wręcz rzec, że dziewczynę zmuszono do zakochania się – została zaczarowana. Realizuje się w tym obrazie Platońska alegoria o dwoistości duszy (*psyche*), pojawiająca się w *Fajdrosie*. Zdaniem greckiego filozofa, *psyche* jest skrzydlatym rydwanem zaprzężonym w białego i czarnego konia, a woźnica rydwanu to *ratio*. Biały koń jest z pięknej i szlachetnej rasy, i jako doskonały – symbolizuje *spiritus movens*, rozumność i ambicję. Czarny koń jest jurny, niezdyscyplinowany i trudny w kierowaniu[32]. Szczególnie na przykładzie Matki Anny widać tę Platońską dychotomię – pomimo swojej demonicznej natury, matrona nie jest całkowicie

[30] R. Zmorski, *op. cit.*, s. 72.
[31] *Ibidem*, s. 74.
[32] N. Budziszewska, *Rydwan jako metafora postaci mentalno-cielesnej człowieka*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" 2011, nr 3, s. 208-209.

pozbawiona cech angelologicznych, ujawniających się głównie, gdy mówi o swojej przybranej córce.

Poza czarownicami, kolejnym demonem żeńskim występującym na kartach *Lesława* jest Dziewica-Chmura. W religii Słowian nie ma istoty demonicznej o nazwie Dziewica-Chmura, więc można przypuszczać, że jest ona wytworem Zmorskiego, na co zresztą wskazywał Aleksander Brückner, gdy w 1901 roku pisał recenzję monografii Stanisława Zdziarskiego, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie*, w której zarzucał folklorystce, że:

> Uwierzył np. w ludowość Dziewicy-Chmury w *Lesławie* Zmorskiego: zamiast powiedzieć, że to tylko pusty, nieszczęśliwy, ultraromantyczny, absolutnie nieludowy wymysł, objaśnia nam tajemniczo, że dziewice-chmury przeniósł lud w głębiny rzek i jezior i nazwał rusałkami, kiedy, czy po r. 1843, po napisaniu *Lesława*? Ta Chmura tak ludowa, jak i ten Lesław […][33].

Samo zestawienie „Dziewica-Chmura" można potraktować raczej jako neologizm folklorystyczny – autor *Lesława* stworzył własną nazwę żeńskiego demona. Z punktu widzenia słowiańskiej demonologii ludowej bohaterka ma najwięcej cech wspólnych z latawicą. Już w literaturze staropolskiej, ściślej mówiąc, w *Chronica Polonorum* Macieja Miechowa i *De origine et rebus gestes Polonorum libri XXX* Marcina Kromera, okazjonalnie wzmiankowano o demonach powietrznych[34]. Badania leksykologiczne wykazały, że leksem „latawica" rzadko występował w tekstach z XV i XVI wieku – głównie funkcjonował raczej jego męski odpowiednik, czyli „latawiec"[35]. Według Leonarda Pełki, latawice to:

> Nocne złe demony powietrzne rodzaju żeńskiego, wywodzące się z dusz porońców i utożsamiane ze zjawiskiem spadających gwiazd. Wierzono, iż demony te przybierają postacie powabnych dziewcząt i uwodzą mężczyzn, a następnie zabierają im dusze. O tej wersji wyobrażenia latawca pisał L. Siemieński w „Rysach górali tatrzańskich" […][36].

Dziewica-Chmura w dziele Zmorskiego nie jest eteryczną postacią kobiecą,

[33] A. Brückner, *„Pierwiastek ludowy w poezyi polskiej XIX. wieku. Studia porównawczo-literackie", Stanisław Zdziarski, Warszawa 1901: [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki" 1902, t. 1, nr 1, s. 167.
[34] L.J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 46-47.
[35] Z. Krótki, *Nazwy demonów powietrznych w historii języka polskiego*, „Białostockie Archiwum Językowe" 2016, nr 16, s. 165.
[36] L.J. Pełka, *op. cit.*, s. 49.

obecną w większości utworów romantycznych, lecz bytem demonicznym, fatalnym. To nowy rodzaj bohaterki romantycznej, utrzymywanej w konwencji „antywyrajnej". Dla Lesława, który nie potrafi oprzeć się jej zniewalającej urodzie, staje się „szatańskim mamieniem […], więzieniem"[37]. Można nawet stwierdzić, że demoniczna postać kobieca jest dla tytułowego bohatera tym, czym jest Dziewica dla Hrabiego Henryka z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, czyli ucieleśnieniem fantazmatycznej ucieczki od szarej rzeczywistości. Jej przeciwieństwem jest Helena, będąca symbolem ontycznej realności i rękojmi, które owa realność niesie. Zresztą, jak zauważyła Halina Krukowska: „Lesław poszukiwał szczęścia nie w życiu, ale w czymś fantastycznym", dlatego „cały oddaje się mocą swej żądzy miłości tej dziwnej postaci, niemającej stałych rysów, kształtów"[38]. Dialogi toczące się pomiędzy Dziewicą-Chmurą a Lesławem pokazują, jak bardzo tytułowy bohater był zafascynowany żeńskim demonem powietrznym, jak silnie pozostawał pod wpływem jego uroku:

LESŁAW
Cud – czy marzenie? Jakaż boska dziewica!...
Kibić jej lekka jak wiatr –
Jej ramiona to śniegi nieskalanych Tatr –
W oku gromu błyskawica. […]
O! na uśmiech ten, na żar, co z ócz twych lśni,
Na błogość, co nim w duszę moją wniesłaś –
Powiedz, o piękna! z którego nieba zeszłaś?
Kto jesteś? powiedz mi!...

DZIEWICA-CHMURA
[…] Jak ziemia w tajemnym gdy utonie mroku,
Schodzę, powszedniemu niewidzialna oku,
I kwiaty wonnymi rosy zmywam łzami,
Przelotnych ogników rozrzucam iskrami […][39].

Z tych fragmentów wynika, że Dziewica-Chmura to osobliwe jestestwo, którego głównym atrybutem jest urok o niewyobrażalnej sile. Mieszka w jakimś powietrznym uniwersum, niedostępnym dla zwykłych śmiertelników. W jej oczach Lesław okazuje się kimś wyjątkowym – specjalnie schodzi ze swojego kosmicznego „dworu" do nizin świata materialnego, aby zadeklarować miłość

[37] H. Krukowska, *op. cit.*, s. 38.
[38] *Ibidem*, s. 38.
[39] R. Zmorski, *op. cit.*, s. 77-78.

swojemu ziemskiemu kochankowi, pobyt bowiem w powietrznym królestwie uniemożliwiał jej spotkania z oblubieńcem. Demoniczna *femme fatale*, przebywając w metafizycznej krainie, mogła jedynie patrzeć na Lesława i nucić mu pieśni miłosne. W momencie, gdy schodzi na ziemię, nasila się czar jej uroku – Lesław zostaje upojony seraficznością i postanawia porzucić swoją miłość ziemską, czyli Helenę. Kobieta również posiada moc stwarzania iluzji – w oczach Lesława jest „boską dziewicą"[40], a w rzeczywistości – musi okazać się wytworem piekielnym. Tytułowy bohater jest niezdolny do ujrzenia prawdziwej natury Dziewicy-Chmury. Jak pokazuje Halina Krukowska:

> Dziewica-Chmura to skrzydlata myśl poety, bujające po świecie marzenia, ale marzenia bez związku z życiem. Okazuje się ona tworem szatańskim i śmiercionośnym. W „jej całunku piorun się kryje", przeznaczony dla tego, kto nie zrezygnuje z ziemskiej miłości. Kiedy Lesław, pod wpływem spotkania z Rybakiem, nagle wybiera właśnie miłość ziemską, czyli Helenę, zabija ją piorun Dziewicy-Szatana. Pojawienie się Nieznajomego w tej strasznej chwili zdradza, że Dziewica-Chmura była tylko jego – niszczącym życie Lesława i Heleny – narzędziem[41].

Po Czarownicach i Dziewicy-Chmurze na scenę zaczynają wkraczać Topielcy oraz Topielice, wzywane przez Chór „pod wodą"[42]: „Hej! topielcy, topielice,/ Wstańcie z mokrych wód!"[43]. Andrzej Szyjewski zauważa, że Topielce:

> to postacie demoniczne wspólne całej Europie, znane dobrze Słowianom wschodnim i zachodnim. W Polsce najsilniejsze wierzenia związane z nimi utrzymywały się w folklorze Śląska i w Małopolsce. Są to przede wszystkim duchy ludzi utopionych w określone dni (np. 24 i 29 czerwca, 15 sierpnia, 15 września), po burzy, gdy kwitnie żyto. Powstają też z płodów utopionych kobiet brzemiennych[44].

Zmorski postanowił wykorzystać powszechnie używane przez romantyków motywy akwatyczne. Demonologia wodna przewijała się w twórczości Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Seweryna Goszczyńskiego czy Ryszarda Berwińskiego. W *Lesławie* Topielice są charakteryzowane zgodnie z konwencją „antywyraistyczną". Zjawiają się podczas drugiej nocy „w białych, kroplistych całunach, o długich, zielonych włosach, wynurzają się

[40] *Ibidem*, s. 77.
[41] H. Krukowska, *op. cit.*, s. 39.
[42] R. Zmorski, *op. cit.*, s. 86.
[43] *Ibidem*.
[44] A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 177.

tłumem spod wody i na brzegu wiążą się w taneczne koło”[45]. Przedstawione przez Zmorskiego wyobrażenia ludowe o topielicach są zgodne z tymi, które pojawiały się w folklorystyce w pierwszej połowie XIX wieku[46]. Kult demonów wodnych w polskiej kulturze ludowej ma odległy rodowód i przypuszczalnie może wywodzić się jeszcze z czasów pogańskiej Słowiańszczyzny. Dopiero w XIX wieku – kiedy to zaczęto intensywnie badać przeszłość narodów słowiańskich – źródłowa literatura ludoznawcza pozwoliła na bardziej rzeczową analizę demonów wodnych i ich kultu. Trzeba pamiętać o tym, że dziewiętnastowieczne wyobrażenia o demonach wodnych charakteryzuje wielowątkowość[47] – podobnie jest w *Lesławie*. Jednakże w porównaniu do innych pisarzy romantycznych, charakteryzując własne postaci demonów słowiańskich, autor *Anioła Niszczyciela* jest o wiele bliższy materiałom etnograficznym i folklorystycznym, co ostatecznie pozwala mu napisać utwór odwołujący się do realnych obrazów z pogańskiej Słowiańszczyzny.

W scenie z Topielicami „antywyraj” słowiański się wyeksponowany zostaje głównie w historiach żeńskich demonów wodnych. Czytelnik dowiaduje się o tragicznych okolicznościach śmierci trzech Topielic. Pierwsza z nich była księżniczką, która żyła w przepychu „w murowanym zamku”[48]. Bohaterka mówi o sobie, że:

> Na tym zamku był myśliwy,
> Młody, krzepki, urodziwy
> Jak majowe dnie: –
> Jedynaczka ja książeńca,
> Pokochałam wnet młodzieńca;
> A młodzieniec mnie.
>
> Aż raz ojciec zszedł nas razem
> Serce przebódł mu żelazem,
> I porzucił w krwi.
> A mnie biedną zsiekł rózgami,
> Wlókł w komorę zlaną łzami;
> Zaryglował drzwi[49].

[45] R. Zmorski, *op. cit.*, s. 90.
[46] O zielonych włosach topieli wspominał Kazimierz Wóycicki w swoim dziele z 1840 roku *Stare gawędy i obrazy*: „Topielcy morza Bałtyckiego, z zieloną brodą, mają i włosy zielone, długie, a te im, jakoby trawa morska, spadają na barki”. *Idem*, *Stare gawędy i obrazy*, wyd. 2, Warszawa 1840, s. 296.
[47] L.J. Pełka, *op. cit.*, s. 82.
[48] R. Zmorski, *op. cit.*, s. 91.
[49] *Ibidem*.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 66 22.09.2021 20:44

Druga z Topielic za życia była czarownicą. Zmorski, przedstawiając losy bohaterki, ponownie korzysta z konwencji makabreski. Początkowo historia postaci demonicznej wzbudza strach, lecz w momencie śmierci czarownicy, zaczynają się w opowieść wkradać elementy tragigroteski:

Ja, lat temu dwieście z górą,
Mieszkałam we wsi nad Bzurą;
Byłam czarownicą.
Czarowałam pola, sady,
Świat straszyłam wichry, grady,
Gromów błyskawicą.

Raz, gdy w polu święcę czary,
Wypatrzał mnie sąsiad stary!
Zaskarżył do groda.
Uwiązali wnet na sznurze,
I zawiedli pławić w Bzurze,
Czy mnie przyjmie woda?

U brzegu stos czekał smolny –
Oj, nie rozkosz ogień wolny!
Lepsza kąpiel chłodna.
Oderwałam się ze sznurka,
I ze śmiechem, dalej nurka!
Jak siekiera do dna[50].

Warto dodać, że miejsca zamieszkania byłej czarownicy to w folklorze polskim zazwyczaj przestrzeń, gdzie grasowały demony łąkowe i leśne, jak np. Rokity i Boruty[51].

Z historii trzech topielic najbardziej infernalna wydaje się trzeciej z nich. To po prostu zmakabryzowana historia Rózi z *Dziadów* części II Mickiewicza:

Moja dola nieszczęśliwa!
Jam nie znała, jako żywa,
Co rozkosz, co świat!
Zaledwiem się urodziła,
Matka w Wiśle utopiła –
Dziś dwadzieścia lat[52].

[50] *Ibidem*, s. 92-93.
[51] B. Baranowski, *Życie codzienne wsi między Wartą a Pilicą w XIX wieku*, Warszawa 1969, s. 91.
[52] R. Zmorski, *op. cit.*, s. 93.

W kolejnych scenach „antywyraizacja" zaczyna być bardziej jednowymiarowa – staje się wyłącznie makabryczna. Jak już wcześniej zostało pokazane, pomimo licznych mrocznych wątków obecnych na kartach *Lesława*, w tym samym tekście występują fragmenty humorystyczne. Zdaje się, że świat przedstawiony w dramacie przekształca się w coraz bardziej demoniczny w momencie odejścia ze sceny czterech czarownic. Bohaterki, odlatując na Łysą Górę, wypowiadają swoją finalną, czartowską inkantację: „Płot nie płot – wieś nie wieś –/ Biesie, nieś!"[53].

Obecność czarownic zdawała się potrzebna do zachowania ponurej równowagi – pełniły one funkcję rodzanic. Taki sposób interpretacji Lesławowskich czarownic potwierdzałby wcześniej postawioną przeze mnie tezę o dychotomiczności charakterologicznej tych istot – posiadają cechy zarówno demoniczne, jak i angelologiczne. Ponadto, podczas trzeciej nocy Chór Strzyg i Upiorów mówi: „Będziemy żywych żarli!"[54]. Helena zamienia się w upiorzycę i wstaje „z niedalekiej mogiły, w długiej białej sukni, z zielonym wiankiem na włosach"[55]. Lesław z przerażeniem oświadcza, że teraz jego kochanka: „Ustami […] krew śpieszy pić, krwi chciwa!..."[56].

W *Lesławie* także pojawiają się demononimy, pełniące funkcję swoistego gotyckiego nawiązania, służące uwydatnieniu „antywyrajnej" scenerii. Tytułowy bohater mówi:

> Jak dziwacznymi kształty niebo to się chmurzy! –
> Tu czarny, siedmiogłowy smok w obłokach drzymie –
> Tam, jakieś wpół człowiecze, wpół mgliste, olbrzymie
> Tłumy: horda wędrownych duchów, obłąkana
> W swej nieskończonej powietrznej podróży. –
> Ówdzie ciemna, roztwarta paszcza dziwotwora
> Wisi z bezdennych mroków. Strzępione jej zęby,
> Krwawym błyszczą szkarłatem. Zda się, ognia kłęby
> Co chwila na świat rzygnie... […][57].

W mitologii słowiańskiej istniało zoomorfizowane bóstwo zaświatów: Żmij, smok będący wężopodobnym potworem latającym. Andrzej Szyjewski pisze, że Żmij to:

[53] *Ibidem*, s. 95.
[54] *Ibidem*, s. 112.
[55] *Ibidem*.
[56] *Ibidem*.
[57] *Ibidem*, s. 102.

> postać archaiczna, wywodząca się od praindoeuropejskiego potwora chaosu, ucieleśnienia destrukcyjnych mocy rozkładających ład kosmiczny. Związek sfery chtonicznej z pełzającymi gadami jest cechą uniwersalną symboliki religijnej. W folklorze słowiańskim można dostrzec szereg rozwijających ten wątek motywów. Żmij Ognisty jest *de facto* synonimem zaświatowej Ognistej Rzeki. Jego paszcza, czyli wschodniosłowiański *Ad'* stanowi jedno z określeń Piekła. W tej postaci Welesa nazywa się w folklorze wschodniosłowiańskim Zmiejnym Carem Irem, na Łużycach Čornym Jurijem. Przebywa on wraz z żoną Iricą […] na polach Raju, czyli Wyraju, cudownej krainy, do której na zimę odlatują ptaki, by na wiosnę „wyroić się" z powrotem[58].

Co więcej, w folklorze Weles był przedstawiany jako słowiański bóg sfery chtonicznej[59], władający losem dusz ludzkich i będący ich przewodnikiem po Nawii[60], czyli Wyraju wężowym. Według niektórych wierzeń władca zmarłych mieszkał pośrodku podziemnego morza, gdzie zasiadał na złotym tronie. Jego zoomorficznym odwzorowaniem był wąż (Żmij) przebywający u korzeni Drzewa Kosmicznego i broniący wejścia do Nawii. Jedno z jego określeń, Czerw, stanowiło kolejny synonim piekła, podobnie jak u wschodnich Słowian – jego paszcza[61]. Czarnego, siedmiogłowego smoka opisanego przez Zmorskiego można utożsamiać z Welesem. Poza tym dziewiętnastowieczny dramaturg wspomina o hordzie „wędrownych duchów", które przypominają niepożądane nawie (dusze zmarłych), czyli istoty nieprzyjazne człowiekowi, wyraźnie budzące jego lęk, naruszające bezpieczeństwo jego egzystencji[62]. W *Lesławie* zjawienie się siedmiogłowego potwora jest momentem, w którym stylizacja „antywyraju" słowiańskiego osiąga swój moment kulminacyjny. „Dziwotwór" z dramatu Zmorskiego jest destrukcyjnym bytem metafizycznym dążącym do zniszczenia życia; zburzenia ładu panującego w słowiańskim makrokosmosie. Ponadto, przestaje pełnić przypisaną mu funkcję istoty odprowadzającej dusze do świata pozagrobowego, tak zwanego psychopompa, tak jak Weles, a swoje zaświatowe moce wykorzystuje w zamian do destrukcji z trudem podtrzymywanej harmonii Wszechświata.

W *Lesławie* Zmorski zaprezentował nowy sposób obrazowania pogańskiej Słowiańszczyzny – „antywyrajny". Za sprawą „antywyrajnych" zabiegów literackich autor *Wieży siedmiu wodzów* odmalował rdzenną Słowiańszczyznę,

[58] A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 56-57.
[59] *Ibidem*, s. 48.
[60] N. Stawarz, *Koncepcje słowiańskich zaświatów*, [w:] *Świat Słowian. Na pograniczu chrześcijaństwa i pogaństwa*, red. P. Banasiak, M. Freygant, Toruń 2018, s. 121.
[61] A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 79.
[62] N. Stawarz, *op. cit.*, s. 131.

daleko odchodzącą od wysublimowanego pogaństwa słowiańskiego Herdera i Chodakowskiego. Romantyczny poeta, wykorzystując swoją erudycję w zakresie (ludowej) demonologii słowiańskiej, w innowacyjny sposób zilustrował różnorodne demony oraz wierzenia na ich temat. W literaturze polskiego romantyzmu istoty demoniczne najczęściej przedstawiano jako eteryczne, w duchu fantastycznym. Przykładami takich reprezentacji jest większość ballad rusałczanych, w których słowiańskie żeńskie demony były głównie ukazywane jako namiętne kusicielki wymierzające kary, m.in. zbrodniarzom i pilnujące pogańskiego porządku sprawiedliwości, jak chociażby w przypadku Świtezianki Mickiewicza[63]. Lesławowskie Czarownice, Topielice, Dziewica-Chmura oraz Helena, w momencie, gdy zamieniają się w upiorzyce, są romantycznymi bohaterkami, którym nie odebrano cząstek demonicznych, czyli ich pierwotnej natury znanej z folkloru słowiańskiego. Frenezyjsko-gotycka sceneria w dramacie jednocześnie „antywyraizuje" demoniczne bohaterki, jak i podkreśla grozę panującą w słowiańskim świecie *Lesława*.

[63] M. Fijałkowski, *Rusałki – słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica" 2014, nr 45, s. 222.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 70 22.09.2021 20:44

WIESŁAW RZOŃCA
Uniwersytet Warszawski

Cypriana Norwida wizerunek dramatu słowiańskiego

Słowiańszczyzna romantyczna dotyczy Cypriana Norwida *in extenso*. Mamy w jego tekstach publicystycznych zainteresowanie genealogią Słowian. Teksty artystyczne zaś uwikłane są w mit rodzimości – ważnej zarówno w wymiarze narodzin chrześcijaństwa, jak i historycznego kształtowania się polskości. Szczególnie dramaty oddają skalę determinacji słowianofilskiej autora *Vade-mecum*. Decydują one jednocześnie o silnym związku Norwida z tradycją romantyczną. Uzmysławiają jednak, iż tego poety i dramaturga integralnie dotyczyć musi kategoria artystycznej dojrzałości, gdy sprzeniewierzy się on młodzieńczym pasjom, podporządkowując następnie teksty zasadzie kulturowego uniwersalizmu.

Wyrazistość zagadnienia Norwidowego słowianofilstwa wiąże się więc immanentnie z jego stosunkiem do romantyzmu. Gdy nasilała się krytyka epoki Goethego i Byrona, również jego ujęcie Słowian stawało się coraz wyraźniej ironiczne. Szczególnie interesujące wydaje się to, że gdy w latach sześćdziesiątych XIX wieku romantyczne dowartościowanie Słowian jawiło się już jako swego rodzaju „przeszacowanie" ich kulturowych kompetencji, Norwid, podobnie, manifestował zainteresowanie – sprzyjającą transgresji – prenowoczesną antropologią, a także twierdził, że wywodzi się z Normandów i … nie jest Słowianinem.

Opozycja „dzieło młodzieńcze a dzieło dojrzałe" jest dobitnie reprezentowana przez dramaty Norwida. Popatrzmy na postaci jego sztuk. Najpierw mamy Wandę, Krakusa i Zwolona. W dramacie dojrzałym zaś – Mak-Yksa, Marię Harris, Kleopatrę i Cezara, Kajusa, Tyrteja, Rizza, Don Smoktaniego i Erazma Flegmina. Już imiona więc łączą z tradycją angielską, egipską, grecką, rzymską i włoską. To znamiona uniwersalistycznej przestrzeni dramaturgicznej. Ma ona przy tym stale postać tekstualnej syntezy – przestrzeń sceniczna jest hybrydowa bądź traci topograficzną konkretność.

*

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 71 22.09.2021 20:44

Najbardziej charakterystyczne dla Norwidowskiej realizacji słowianofilstwa są dramaty *Wanda* z lat 1847-1851 oraz *Krakus* z 1851 roku. Oba teksty przynależą do gatunku misterium, co przekonująco przedstawiła w swym opracowaniu zagadnienia Zofia Szmydtowa[1]. Gatunek ów oznacza w tym wypadku traktowanie bohatera narodowego „mitu założycielskiego" tak, aby jego polskość była zarazem rysem przeczucia chrześcijaństwa. Postawa patriotyczna, tak ważna dla polskich romantyków[2], spotkała się tu więc z formami wrażliwości z zakresu *sacrum.*

Wanda i Krakus, którzy poprzez nieustępliwość i waleczność zyskali sławę, potwierdzili swoją słowiańskość. Tytułowa wizja **dramatu słowiańskiego** zasadza się w podobnej sytuacji na tym, że Słowianinowi cierpienie, sława i słowo towarzyszą tak, jak kiedyś Chrystusowi hańba i zwycięstwo. Ta analogia pozwoliła poecie przezwyciężyć, substancjalną niejako, sprzeczność między sławą i Słowem *stricte* religijnym. To powiązanie ze Słowem przynosi pierwotnemu niewolnikowi (u Norwida „Sklavus") zwycięstwo, a Polakowi XIX wieku pozwala odnaleźć osobniczą i ogólnoludzką tożsamość[3].

Wielkie kulturowe znaczenie Słowian nie wynikało zatem z ich misji militarno-historycznej. Wiązało się bowiem immanentnie ze zdolnością do pełnego zawierzenia Słowu, które jest siłą. Ta właśnie ufność stanowiła aksjologiczne zaranie Słowiańszczyzny:

> Słabi – chrobrymi, silni – słabymi się stali,
> „Pauperes – spiritus", „mites", „qui Lucent" – ci Sklavi
> Usłyszeli, że dziwny Pan im błogosławi
> […]
> Do dziś znać, że Słowianin wyglądał, czy w dali
> Zorza się nagle jakaś światu nie zapali[4].

Norwid przyswoił sobie zatem romantyczną poetykę wyjątkowości Słowian. Tę wyjątkowość starał się jednak zawrzeć w granicach prawa usankcjonowanego

[1] Z. Szmydtowa, *O misteriach Cypriana Norwida*, Warszawa 1932.

[2] Tło romantyczne Norwidowej misteryjności szczegółowo odtwarza Agnieszka Ziołowicz. Zob. *eadem*, *Norwidowe miary i oglądy heroizmu,* „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU" 2018, t. 14, s. 113-133.

[3] Szerzej o Norwida realizacji genealogii Słowian w powiązaniu ze Słowem biblijnym i silniej nacechowanym aksjologicznie piszę w studium: W. Rzońca, *Norwid wobec romantycznej Słowiańszczyzny*, [w:] *idem*, *Norwid a romantyzm polski,* Warszawa 2005, s. 121-133.

[4] C. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, [w:] *idem*, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971, s. 611. Dalsze odwołania do tej edycji zawieram bezpośrednio w tekście (numer tomu – cyfra rzymska, numer strony – cyfra arabska).

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 72 22.09.2021 20:44

tradycją chrześcijańską. W istocie zwracał się przeciwko głównemu nurtowi romantyzmu, który poza owe granice prawa stale wychodził, nadając genealogicznym dociekaniom sens mesjanistyczny lub mistyczny. Tym samym – na ogół heretycki.

Jaki miał stosunek poeta do *Dziadów*, które, zważywszy na ich osadzenie w przedchrześcijańskiej tradycji wspierania dusz cierpiących, można traktować jako tekst reprezentatywny dla literatury polskiej pierwszej połowy XIX wieku? Był to stosunek silnie krytyczny. Konrad – inaczej niż Wanda i Krakus – nie był Słowem „**zwolony**", nie miał świadomości jego sakralnej siły. Norwid posiadał zarazem krytyczny stosunek do romantycznego faustyzmu. W *Wandzie* oraz *Krakusie* poeta „zawrócił" nurt romantycznego dramatu metafizycznego buntu, wraz z jego wymiarem heretyckiej walki indywiduum o „rząd dusz". Powróciło w ten sposób chrześcijaństwo prawowierne, romantyczny czynnik osjanizmu zaś posłużył poecie do tego, by dodatkowo wzmóc czynnik mitologiczny. W *Wandzie* rodzajem quasi-historycznego motta jest autorski przypisek[5] spod dedykacji:

> Tak Kościół trzyma, że gdy Pan umierał,
> Na PÓŁNOC, głowę skłoniwszy, pozierał,
> Na Oliwnej
> Górze dziwnej
> Kończąc mękę, skłaniał rękę,
> Ku – PÓŁNOCNYM LUDZIOM..." (IV 129).

Widać więc, że preromantyczna koncepcja ludów Północy Johanna Gottfrieda Herdera została przyjęta również przez Norwida. W *Myślach o filozofii dziejów* niemiecki filozof zapoczątkował podejście, zgodnie z którym człowieka Zachodu wzbogaciłoby posiadanie niektórych cech charakterystycznych dla Słowianina. W tekście powstałym w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. XVIII wieku także wyrażane jest przekonanie, że humanizm i religia stanowią naturalne powołanie człowieka. Myśl Herdera doczekała się w Polsce recepcji całkowicie romantycznej, chociaż ten racjonalista i teolog w jednym przywiązywał większą wagę do rzeczywistego rozwoju człowieka niż spekulacji mesjanistyczno-mitologicznych, jeśli chodzi o pochodzenie i ostateczne „przeznaczenie" ludów Europy.

[5] Trzeba zaznaczyć, że specyfika dramatu misteryjnego Norwida polega także na tym, że pisząc, nawiązywał poeta do swej młodzieńczej wędrówki krajoznawczej (z Władysławem Wężykiem, w latach 1841-1842), która była manifestem romantycznej pasji źródeł naszej rodzimej prehistorii.

W *Pieśni o ziemi naszej* młody Norwid interpretuje tezy Herdera, przypisując Zachodowi „kłamstwo-wiedzy" i „formalizm prawdy". Natomiast „głupi Słowianin" posiada głęboką wiedzę typu duchowego i to ona czyni jego dumę dumą nacechowaną sakralistycznie (por. I 123-124).

*

Dramat *Wanda* jest najpełniejszym upostaciowaniem tez Herdera lakonicznie zaznaczonych w wierszu *Pieśń o ziemi naszej*, nadaje bowiem poeta swym przekonaniom wymiar historyczny. Jednakowoż szczególny walor Norwidowej sztuki wiąże się tutaj z tym, że jest ona u podstaw antygermańska. Wszak tytułowa bohaterka to ta, która „nie chciała Niemca", Niemca zaś cechuje chciwość, która bynajmniej nie jest podszyta rdzenną, głęboką duchowością. Grodny mówi:

Królewica!... a z ościennych panów
Może tego, cośmy-to spotkali...
Rudowłasych władykę Germanów,
Co szczyt noszą drzewny, pas ze stali...
– Co nocami głazy toczą z granic,
Święte Miedzy prawo mając za nic... (IV 135).

Władca Germanów jest przeto lekceważony, ponieważ narusza prawo naturalne, które… jest święte, zanim jeszcze w istocie dotrze na te ziemie chrześcijaństwo. W świetle podobnego myślenia, Jezus, konając, skinął ręką ludom Północy, gdyż pragnął uszanować ich prawość, zanim jeszcze mogła ona zyskać swój cywilizacyjny status.

Rytyger jest zarozumiały. Sądzi, że, wygrawszy bitwę, obłaskawi Wandę, prawiąc jej komplementy i przekupując ją cywilizacyjnymi dobrami. Każe on nabyć: „Konch, szkła od wszystkich sydońskich farbiarzy,/ W dalekim Rzymie wannę z alabastru" (IV 139) itp. Niestety mimowolnie Norwid wikła Wandę w germańskość, ponieważ motyw jej rozterek w monologu otwierającym IV część dramatu, z konieczności przypominać musi rozterki Małgorzaty z *Fausta* Goethego: „Kocham – wszelako mogę być i zmienną,/ I niekoniecznie Rytygera chciwą" (IV 141). Jej powściągi, jak u Goetheańskiej bohaterki, tłumaczą się względem na wiarę: „Albo Bóg żeby zgrzebną wdział mi szatę,/ Nowymi ptaszkę swoją odział pióry" (IV 141).

Zmierzam do powiedzenia, że Wanda, inaczej niż Małgorzata (oraz „wietrzna istota" Mickiewicza), jest bliższa ideałom religijnym niż jej niemiecki odpowiednik. Czy są to w owych czasach przedchrześcijańskich jednak ideały chrześcijańskie? Właśnie tak. W ten sposób Norwid potwierdza tezy Herdera, że Słowianin posiada przywileje duchowe (quasi-religijne) niejako „z natury". Wskazuje na to wypowiedź Skalda:

My Skaldy jemy chleb ów dziwny Boży,
Chleb, co opada z dostytnego stoła,
A który skrzydła zgarniają przezrocze
Bieluchnych duszyc (IV 143).

To wszakże już chleb nieomal eucharystyczny, fakt natomiast, że Norwid pisze tutaj słowo „Bóg" wielką literą, poświadcza, że to Bóg naszej prawowitej wiary. W V części misterium Rytygier wchodzi do królowej w przebraniu Skalda, co może przypominać faustyczne sztuczki Mefistofelesa (ale także Franciszka Moora wobec Amalii w Schillerowskich *Zbójcach*). Wanda jednak rozpoznaje go i… klęka:

Wanda ja... klękam na bogi!...
Uchoć... I uchoć szczęsny... […]
Germański orle [...] (IV 151).

Królowa odprawia Niemca w geście religijnej pokory! Tutaj jednak jest to pokora jeszcze przedchrześcijańska – „bogi" zapisani są małą literą. Nim jednak w finale części VI Wanda zginie, oznajmi swojemu ludowi, że:

[...] Widziała cień ogromny Boga,
Przechodzący po polach jak szeroka droga,
A to był tylko ręki jednej cień – i ta ręka
Jakby przebitą była, bo słońce padało
Przez wnętrze dłoni, na wskroś (IV 155-156).

Utwór kończy się więc ahistorycznym wglądem w świętość. Tym bardziej, że u stosu królowa bierze w rękę „gromnicę". Jej cierpienie i tutaj zyska sens mesjanistyczny.

Dramat słowiański *Wanda* nie jest jednak utworem, w którym poetyka misterium zniewala Norwida jako romantycznego (w tym wypadku) dramaturga. W staraniach dworzan o Wandę Panny pomyślały o pomocnym dla

królowej... pegazie: „Żeby można konia ze skrzydłami,/ Co to o nim grecki dziadek śpiewał" (IV 134).

Rodzajem ekscesu dramaturgicznego jest również pojawienie się na scenie Żyda „z dalekiego Wschodu", który, przedstawiając się, mówi, że jest doktorem i wywodzi się „z wielkiego narodu" (IV 144). Jeśli zważyć, że ma on do zaoferowania pierścienie złote (w perspektywie domniemanego ożenku Wandy?) oraz że potrafi leczyć febrę i zastrzały, bardziej pasuje do realiów XIX wieku niżeli do polskiej prehistoryczności. Norwid był jednak w pełni świadom trudnego problemu „słowiańskości" swoich czasów. Dotyczyły jej również różnorakie formy przejawiania się kultury żydowskiej, która, używając formuły autora *Vade-mecum*, nie miała „wygłosu" i z konieczności współtworzyła inne formy tożsamości narodowej i, szerzej, antropologicznej.

Równie ekscentryczna bywa funkcja Skalda, który w pewnej chwili mówi, że czasem przychodzi mu również śpiewać „pieśń do ciszy" (IV 142). To wyznanie unaoczniające fakt, że poetyka groteski czerpana przez poetę z Victora Hugo dotyczy częściowo i tego tekstu, a motyw ciszy tu eksponowany będzie jednym z pierwszych spośród tych, jakie w przyszłości pozwolą wypracowywać Norwidowi całkowicie odrębne środki artystyczne, paralelne wobec francuskiego symbolizmu.

*

Dramat *Krakus* poprzedza przedmowa *Do krytyków*, która ułatwia interpretację obu misteriów słowiańskich, gdyż o swojej tragedii mówi Norwid, że jest ona sprawą legendy, nie zaś jego autorskiego myślenia dotyczącego realizowanej artystycznie wizji dzieła. Jest to zresztą dramat nie tylko bardziej rozbudowany, ale też dojrzalszy[6]. Przybiera jednak niekiedy postać baśni:

> Że niewidzialne zamki są, to pewna:
> Rycerz mi jeden sam się o tym zwierzył,
> Iż go zaklęta gościła królewna (IV 178).

Ponieważ czytamy tu wypowiedź głównego bohatera, pozwala to orzekać o dalekiej umowności historycznej wydarzeń. To poetyka romantyzmu

[6] Ważną interpretacją *Krakusa*, osadzającą to misterium na tle romantycznych dążeń do opisania powinności patriotycznych epoki Mickiewicza, jest studium Juliana Maślanki, *„Krakus" Norwida – misterium narodowe,* „Ruch Literacki" 1983, nr 6, s. 453-468.

przywodząca na myśl choćby pisarstwo Ernsta Theodora Hoffmanna. Jednak tragedię tę można traktować także jako świadectwo przeistaczania się warsztatu pisarskiego Norwida. Próg na przykład jest postacią fantastyczną, nie sposób wszelako nie skojarzyć go z *Kordianem* Słowackiego. W drugiej połowie XIX wieku próg Drugiego Wieszcza (na którym zemdlał Kordian) zyskiwał z wolna sens symboliczny – wpisywał się mianowicie w przestrzeń twórczej niemocy. U Norwida inaczej – Próg jest zwiastunem aksjologicznej przemiany, która dotyczyć będzie całego dzieła autora *Vade-mecum*. Szala symbolizmu przechyla się w momencie, gdy próg przestaje być przedmiotem fantastycznym (jak np. typowe, pod tym względem, maski u Antoniego Malczewskiego), staje się zaś – podkreślam – pojęciem abstrakcyjnym z zakresu refleksyjności, któremu przypisana jest funkcja kulturowego sądzenia. Dojrzałą formą tej tendencji jest „łagodne oko błękitu" (II 22) jako quasi-postać z wiersza *W Weronie*.

Pierwszą **sytuację symboliczną** w twórczości Norwida mamy właśnie w II części *Krakusa*, gdy Próg przygotowuje dla Księcia szmaragdową grotę (zaś ten życzy sobie jedynie spocząć na zwykłym mchu):

> Książę się kładziesz w ogrodzie zamkowym,
> W grocie bezwidnej z drogiego kamienia,
> Gdzie źródło z konchy spada alabaster,
> Stół z niewinnymi ofiarami czeka:
> Mleko, owoce i miodowy plaster
> Podaje Cisza, przyjaciółka człeka,
> Nie kłamająca natrętnymi słowy (IV 179).

Manifestuje się tu, nawiązując do *Pierścienia Wielkiej Damy*, Norwid, co „dyjamentowymi słów darzy". Łatwo wyobrazić sobie ten fragment dramatu jako wiersz, którego odbiorcą, a więc Księciem, byłby po prostu czytelnik. I jakkolwiek misteria Norwida można uznać za scenicznie nieudane, to nie da się zaprzeczyć, że obfitują one w niewielkie literackie perły, które można by wyodrębnić i zaproponować czytelnikowi jako odrębne liryczne miniatury.

Już na przykładzie wczesnej tragedii *Krakus*, ciągle jeszcze wielu jego czytelnikom jawiącej się jako *par excellence* romantyczna, wywnioskować można realną przyczynę konfliktu Norwida z krytyką późnego romantyzmu. Analogia z Malczewskim, do której jeszcze w końcu XX wieku norwidologia przywiązywała wielką wagę, zdecydowanie nie wystarcza. Łatwo bowiem wyobrazić sobie postaci Masek, które utopiły tytułową Marię. Maski to wszak fizyczne przedmioty, które wystarczy, że zostaną ożywione i już

zyskują moc sprawczą. Jak natomiast w procesie czytania ożywić Ciszę? Tym bardziej, że jest ona silnie pozytywnie nacechowana aksjologicznie. Dzisiaj powiemy przekornie: wystarczy spowodować hałas. No tak, ale to inny porządek gry znaczeniowej. Rzecz w tym, że Cisza niejako sama „wypromowała" się kulturowo. Na ziemiach polskich stało się to jednak dopiero około pięćdziesiąt lat później, gdy wielkim humanistycznym i artystycznym problemem stał się hałas cywilizacyjny. Gdy zaś w latach pięćdziesiątych wieku XIX krytyk czytał, że Cisza „podaje mleko i owoce", bez wahania konstatował obłęd pisarza lub rozmaite formy umysłowego niedowładu. Mimo więc, jak by się wydawało, *stricte* romantycznej formy, *Krakus* przyczynił się całkowicie do marginalizowania Norwida w XIX wieku. To przede wszystkim w tym sensie dramat Norwida-pisarza był również „dramatem" słowiańskim.

Utwór ten to romantyczna tragedia o legendarnym Księciu, który pokonał smoka. Baśniowa historia okazuje się jednak, jak wspomniano, wymuszać konflikt z krytyką romantyczną. Czy to był, nawiązując do skądinąd cennych rozważań Zofii Trojanowiczowej, ostatni spór romantyczny[7]? Zupełnie nie, na spór *stricte* „romantyczny" w latach pięćdziesiątych XIX wieku w Paryżu, czy szerzej w przestrzeni literatury europejskiej, było już za późno. Trzeba by założyć, że nasz poeta i jego krytycy zamieszkiwali Grodno, Kowno lub Krzemieniec, gdzie prenowoczesne techniki literackie nie były jeszcze znane. A tak nie było.

W IV części tragedii nasila się tendencja do wikłania romantycznych sensów fantastycznych (dobrze znanych choćby z *Balladyny* Słowackiego) w symbolizm. Obudziwszy się w szmaragdowej grocie, Krakus mówi:

> A ciągle śni się – że mi się śniło –
> Jakby mnie ziemia przyjęła w gości,
> Twór każdy witał – wszystko mówiło –
> Jakbym się bawił źródłem mądrości – (IV 187).

Tutaj znowu dziewiętnastowieczny czytelnik, rzec można, składa broń, ponieważ zabawy „**źródłem mądrości**" wyobrazić sobie nie jest w stanie. Potrzeba tu operacji semantycznych i… dwudziestowiecznej metody czytania. Nie dziwi nareszcie to, że w końcu lat pięćdziesiątych Norwid czuł się zmuszony, by objaśnić zasadę interpretacji tekstu poetyckiego. Nie dziwi też to, że w swoich wykładach wybrał teksty Słowackiego i że mówił

[7] Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 78 22.09.2021 20:44

przede wszystkim o dziełach uwikłanych w mitologię Słowian: *Balladynie* i *Królu-Duchu.*

Mityczny Krakus to pierwszy Norwidowy bohater, dla którego cisza jest „oklaskiem" (IV 206). Zarazem w (przedostatniej) części IX przeobraża się on w quasi-Jezusa, tj. wybawiwszy lud od smoka, przeobraża się dyskretnie w „**nieznanego** zbawcę" (IV 213) jako człowieka Ciszy, którym między innymi byli bohater *Quidama* i Mak-Yks z *Pierścienia-Wielkiej Damy*. Stąd wołanie Starca w finale: „O! Panie nasz – gdzie ty?! –" (IV 223), które jest znakiem sakralizacji legendarnego słowiańskiego i krakowskiego bohatera, a jednocześnie – to niejako dopominanie się o Boga. Czy również chodzi o dopominanie się cywilizacyjnej obecności Rzymu? W dalszej konsekwencji – z całą pewnością. Pisząc *Krakusa*, Norwid starał się jednak tego nie sugerować. Tak jakby początki polskiej państwowości nie były zaraniem przynależności do kultury śródziemnomorskiej, lecz indywidualistycznym przeczuciem wartości, których punktem dojścia pozostaje słowiańskość. Jest to jednak słowiańskość bogata w sensy symboliczne, otwarta na wartość, a jej najważniejszy walor wiąże się z tym, że wartość ta – tak, jak *Krakus* – pozostaje, jak to Norwid ujął w misterium, „nieznana".

*

Okazuje się zatem, że zawierając się w istocie najpełniej w dziełach wczesnych, kwestia Słowiańszczyzny Norwida staje się jednym z najsilniej zdynamizowanych problemów pism poety w ogóle. By to uzmysłowić, trzeba odwołać się do Norwidowskiego pisarstwa okresu dojrzałego. Zagadnienie „słowiańskości" przeniosło się już dawno z gatunku dramatu misteryjnego do korespondencji. To ona stała się areną zironizowanych dywagacji, który pieczętował zaznaczony tu na wstępie uniwersalizm. W liście do Joanny Kuczyńskiej z roku 1867 czytamy:

> Połowę Słowian zaczęto wywodzić od Tatarów. Moda się zmieniła!
> Od Tatarów?? – a przecież muszą oni być czyści Słowianie, kiedy się sami nie umieją rządzić […]. Zresztą – piją, rozpłakują się łatwo, etc... jużci to Słowianie (IX 319).

Trudna „słowiańskość" poety okazuje się nie tylko wyzwaniem z zakresu dramatu jako (za Victorem Hugo) rodzaju literackiego najbardziej sprzyjającego ekspresji sprzeczności zdynamizowanego świata. Jest ona również

dramatem artystycznych wyzwań i wyborów osobniczych oraz czysto ludzkich. Dramat historycznoliteracki z kolei polega na przejściu od sakralistycznych fascynacji dziejami bajecznymi do **cywilizacyjnego serio drugiej połowy XIX wieku**, kiedy dramat Słowian (przede wszystkim – ich skłócenie wewnętrzne) stał się symbolem rozterek spod znaku kulturowego zapóźnienia tudzież zniewolenia.

To finalne ujęcie spraw słowiańskich jest realnym dramatem Słowiańszczyzny. Norwid odchodzi tutaj od dawnych form literackiej sakralizacji zagadnienia genealogii Słowian. Wedle opinii poety z ostatnich lat życia, to nie rodowód decyduje o tożsamości, ale teraźniejszość – sposób funkcjonowania cywilizacyjnego. Na humanistykę przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku coraz większy wpływ miała filozofia życia, która sprzyjała dowartościowaniu tego, co aktualne, a co już niedługo w Ameryce zaczęto nazywać „prakseologicznym". W tym wymiarze Polacy jawili się poecie jako zbyt uwikłani w mit walki zbrojnej. Norwid wyraża w wierszu *Słowianin* rozczarowanie, które zaznaczyło się już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych., dotyczyło zaś „pierwszego na planecie narodu", zaś „ostatniego na globie społeczeństwa" (IX 63). Wymowa innego ważnego wiersza Norwida, *Moja ojczyzna*, ulega tutaj znaczącemu wzmocnieniu. *Słowianin* z 1882 roku stał się lirycznym testamentem poety:

> Jak Słowianin, gdy brak mu naśladować kogo,
> Duma w szerokim polu, czekając na **siebie** –
> Gdy z dala jadą kupcy gdzieś żelazną-drogą,
> Drżą telegramy w drutach i balon na niebie;
> Jak Słowianin, co chadzał już wszystkiemu w tropy,
> Oczekiwa na **siebie-samego**, bez wiedzy –
> […]
> Tak jest i kamień także sterczący na między,
> Co sługiwał był w różnych szturmach na okopy;
> Dziewanna żółta przy nim i mysz polna ruda –
> On sterczy […] (II 254).

Wiersz *Słowianin* dowodzi, że zagadnienie „słowiańskości" jest jednym z najważniejszych, jeśli chodzi o Norwidową antropologię. Uzmysławia lotność umysłową poety oraz to, iż przejął w utworze, ze sporą swobodą *de facto*, premodernistyczne pojmowanie jednostki ludzkiej, opierające się na tożsamości **wypracowanej w sobie** i tym samym sobie samej zawdzięczanej. Raz jeszcze – objawiła się oryginalność, której autor *Vade-mecum* poświęcił tak wiele kart swej liryki.

Jeśli poczynić jedną poprawkę i zważyć, że Arthur Schopenhauer, którego myśl zdążyła się już we Francji upowszechnić, mówił o człowieku prywatnym, Norwid zaś mówi o publicznym, należałoby uznać, że przekonania poety podążają w *Słowianinie* za założeniami niemieckiego filozofa. Rozdział drugi słynnych *Aforyzmów o mądrości życia* nosi tytuł *O tym, czym się jest*. Natomiast motyw przewodni owej wizji człowieka to myśl, że: „jego punkt ciężkości leży całkowicie **w nim samym**"[8]. To zatem, „czym każdy jest sam dla siebie"[9], stanowi zarazem rękojmię jego oryginalności, która w wypadku Słowianina okazuje się czynnikiem wedle Norwida niezdobytym, szczególnie zaś pożądanym.

Romantyczny słowiański bunt, niewsparty inteligencją, przeobraził się zatem w bufor instrumentalizacji i cywilizacyjnego zapóźnienia. Tym samym Norwidowy obraz Słowianina – najbardziej dramatyczny, gdy chodzi o jego antropologię w ogóle, ale i wieloaspektowy, skomplikowany – okazał się w procesie recepcji jednym z ważnych czynników utwierdzających czytelników Norwida w przekonaniu, że autor *Vade-mecum* zasługuje jednak na opinię patrona polskich „poetów-niezrozumialców". U przywoływanego tutaj już Schopenhauera wszystko w świecie pozostaje w nieustannym ruchu, tymczasem najłatwiej zrozumieć i opisać przedmioty unieruchomione. Balon i telegrafy przemieszczają się, Norwidowski Słowianin z wiersza zaś – „sterczy". To, że do ukonstytuowania się jego tożsamości nie dochodzi, stanowi oczywistość. Musiałby on rudymentarnie choć na cal… poruszyć się.

Nie dziwmy się, że „Norwid-romantyk" powodował sprzeczności, które jeszcze niedawno wielu potencjalnych czytelników poety odstręczały. Również w przywoływanym tu wierszu Słowianin na „szerokim polu" przypominał Wacława z *Marii* Antoniego Malczewskiego (bliskiego skądinąd sercu Norwida), kupcy i kolej żelazna z wiersza z kolei, jak swego czasu przekonywała Zofia Stefanowska, reprezentowali „świat kupiecki i przemysłowy"[10], ten sam, w którym poeta rzekomo miał czuć się głęboko samotny i przerażony brakiem wartości, jakie towarzyszyłyby tzw. postępowi. Idźmy dalej, oto Słowianin oczekuje na siebie samego „bez wiedzy". A po cóż wiedza, pytał czytelnik? Czyżby przeżyła się już intuicja spod znaku „serca"? Należałoby podkreślić, że właśnie we Francji, gdzie Norwid żył, intuicja ta

[8] A. Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia,* przekł. J. Garewicz, Warszawa 1974, s. 63.
[9] *Ibidem*, s. 34.
[10] Por. Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] *eadem*, *Strona romantyków*, Lublin 1993, s. 5-55.

– w sto lat po jej wykreowaniu – nie tylko się przeżyła, ale w ogóle zdawała się nie należeć już do kręgu antropologicznej wrażliwości Europejczyka.

Czy w *Słowianinie* – lirycznym rozrachunku ze „słowiańskością" jako ważnym motywem romantycznego myślenia w pierwszej połowie XIX wieku – nie ma już więc romantyzmu? Nie ma. Z tła epoki pozostał tutaj tylko... Victor Hugo. Znienawidzony w istocie przez Norwida… We wstępie do słynnego dramatu *Cromwell* autor *Nędzników* mówi o grotesce jako immanentnej składowej stylu romantycznego. W praktyce pisarskiej konsekwentne stosowanie groteski zdarzało się jednak rzadko. Trzeba by bowiem uznać, że tragizm nie jest inwariantną cechą literatury XIX wieku. Jeżeli jednak warsztat poetycki modernizmu zawdzięczał wiele francuskiemu pojmowaniu dramatu, zawdzięczać co nieco musiał również Hugo. Jego poglądy wypowiedziane zostały w warunkach europejskiego zmierzchu romantyzmu – około pięćdziesiąt lat po sztandarowych *Zbójcach* Friedricha Schillera.

Głównym dysonansowym czynnikiem godnym groteski romantycznego dramatu w rozumieniu Hugo jest w *Słowianinie* „mysz polna ruda". Nawet penetrując „świat owadzi" w *Dziadach* Mickiewicza i rozległą dramaturgię Słowackiego, nie napotkamy tego „wdzięcznego zwierzątka". To ono dramatyzuje utwór i jest czynnikiem rzeczonej groteski. Patos i komizm przeobrażają się w rodzaj odbiorczej konsternacji, która początkuje – tak ważną dla Norwida dojrzałego – **refleksję**. To element postawy poznawczej spod znaku nowoczesności. Nowoczesność zaś oznacza przede wszystkim neutralizację romantycznej mitologii „wyjątkowości". Kreatywne współtworzenie życie kulturowego to realia cywilizacyjne, dotyczące także dawnego reprezentanta uprzywilejowanej Północy, która w czasach Herdera, ze względu na swój rdzenny naturyzm, jawiła się wraz ze Słowiańszczyzną jako wielka oraz realna szansa kulturowego rozwoju. Szansa ta nie została wykorzystana. Realia kulturowe (poniekąd tak jak Wanda Norwida) nie chciały przeto niemieckiej myśli...

ELŻBIETA ZIMNA
Instytut Slawistyki PAN

Obraz Słowianina w czeskim dramacie połowy XIX w.

Słowiańskość była dla Czechów bardzo ważna. Przy każdej okazji podkreślali wyjątkowe przymioty ducha cechujące Słowian i swoją do nich przynależność. W XIX wieku, aby odzyskać, czy może raczej w ich przypadku zyskać, niepodległość, skupiali się na odkrywaniu chwalebnej słowiańskiej przeszłości i rozwoju własnego słowiańskiego języka. Chciałabym w niniejszym artykule przeanalizować, z jakich elementów i w jakich okolicznościach zewnętrznych konstruowali swą słowiańskość i uargumentować pogląd, że to odkrywanie przeszłości nosiło raczej znamiona kreacji niż imitującego naśladownictwa.

Należy w tym miejscu podkreślić, że czeskie odrodzenie narodowe (jak Czesi nazwali swoje wybijanie się na niepodległość, rozpoczęte jeszcze w XVIII wieku, a zakończone w roku 1918) zostało oparte na zupełnie innej idei niż polska walka narodowo-wyzwoleńcza. Czesi do dziś żywią przekonanie, że są bardzo nielicznym narodem i nie mogą sobie pozwolić na stratę własnej „fizycznej tkanki". To bardzo ważny rys czeskiej mentalności, dzięki któremu można zrozumieć specyfikę nie tylko ich odrodzenia narodowego, ale również, na przykład, dążenie do połączenia się ze Słowakami, podziw dla Rosji i pragnienie znalezienia się pod jej rządami propagowane pod szyldem panslawizmu. Rys ów rzuca także cenne światło na zarzucaną im niekiedy niechęć do walki zbrojnej. W czasach czeskiego odrodzenia narodowego panowało powszechne przekonanie o niemożności prowadzenia walki innej niż kulturalna. Jeden z czołowych duchowych przywódców tego okresu, nazywany z powodu swoich przekonań „ojcem narodu", František Palacký (1798-1876), pisał: „Musimy do tego dążyć, abyśmy całą siłą bronili swej narodowej sławy; a jeśli mieczem nie możemy, uczyńmy to chociaż piórem"[1].

Ideą głoszoną w tych czasach z trybun, teatralnych scen i kart czeskich książek było „wzmacnianie narodowego uświadomienia[2]" i „słowiańskiej

[1] F. Palacký, *Františka Palackého korespondence a zápisky*, t. 3: *Korespondence z let 1816-1826*, wyd. V, J. Nováček, Praha 1911, s. 55. Wszystkie cytaty podaję we własnym tłumaczeniu.

[2] Tak brzmiało główne hasło czeskiego odrodzenia narodowego głoszone przez „budzicieli" narodowych (czes. *buditel*), jak nazywano osoby stawiające sobie za cel odrodzenie języka czeskiego i świadomości czeskiej odrębności narodowej.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 83 22.09.2021 20:44

wzajemności[3]". Charakterystyczne dla czeskiego odrodzenia narodowego jest to, że realizowało się przede wszystkim przez kulturę. Rozwijano historiografię, tworzono muzea, ale głównie skupiono się na rozwoju języka czeskiego i wydźwignięciu go na poziom języka używanego również przez osoby wykształcone, nie tylko przez lud. Tworzeniu czeskiej tożsamości narodowej w XIX wieku przyświecała maksyma czołowego ideologa narodowego odrodzenia, Josefa Jungmanna: „W języku jest nasza narodowość"[4]. „Czeska kultura była na początku zupełnie wyraźnie budowana jako kultura filologiczna", zauważał badacz tego okresu, Vladimír Macura[5]. I dodawał: „Cała czeska kultura miała w zasadzie charakter wprost metajęzykowy, istniała poprzez język, język był jej wzorem, a jednocześnie pozostawała ona świadectwem tego języka"[6]. Dlatego największy nacisk został położony na literaturę (również dramatyczną) i na mający największą siłę oddziaływania teatr. To właśnie teatr dzięki swojej popularności stał się idealnym narzędziem czeskiej agitacji patriotycznej[7].

Czeski dramat narodowy, zwłaszcza w pierwszej połowie XIX wieku, szczególnie prezentując tragedie historyczne, miał na celu przede wszystkim wzmocnienie czeskiej świadomości odrębności narodowej, kultywację języka czeskiego oraz podkreślenie słowiańskiego rodowodu Czechów i ich wyższości moralnej nad Niemcami. Okres do końca lat czterdziestych XIX wieku był czasem, w którym czeska tożsamość narodowa jeszcze się formowała. W sposób szczególny dotyczyło to języka, dlatego tak baczną uwagę zwracano na teatr i dlatego tak prężnie, już od końca XVIII wieku, rozwijał się teatr grający w języku czeskim[8]. Z tego zresztą powodu krytyka teatralna w tym czasie skupiała się przede wszystkim na jakości płynącej ze sceny czeszczyzny, pomijając wszelkie inne kwestie jako mniej istotne.

W swoim tekście przedstawię trzy dramaty napisane w znaczącym roku 1848, roku Wiosny Ludów, w którym na ulicach Pragi stanęły barykady, a Czesi głośno domagali się praw i choćby niewielkiej autonomii w ramach cesarstwa Habsburgów. Wszystkie trzy dramaty podkreślają bohaterski

[3] Część „budzicieli" była zwolennikami panslawizmu – idei mówiącej o słowiańskiej wzajemności i jedności wszystkich Słowian, którzy mieliby się zjednoczyć pod berłem Rosji. Pozostali wyznawali austroslawizm – ideę pokojowej współpracy narodów znajdujących się pod panowaniem Habsburgów.

[4] J. Jungmann, *Slovesnost aneb Nauka o výmluvnosti básnické i* řečnické *se sbírkou příkladů nevázané i vázané řečí*, Praha 1846, s. 25.

[5] V. Macura, *Znamení zrodu a české sny*, Praha 2015, s. 50.

[6] *Ibidem*, s. 63.

[7] Por. V. Macura, *op. cit.*, s. 19, 215-224.

[8] Miało to też inne, może trochę nieprzewidziane i zaskakujące konsekwencje, jak na przykład przerwanie rozwoju form teatralnych nieopartych na sztuce słowa i w konsekwencji wyrugowanie ich z czeskich scen. Pantomima odrodziła się dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 84 22.09.2021 20:44

rodowód Czechów i wyjątkowe przymioty moralne reprezentowane przez narody słowiańskie. Analizują wydarzenia istotne dla czeskiej historii, mające, dzięki ich odpowiedniemu sposobowi prezentacji, wpływać na wydarzenia aktualne. Są wręcz agitacją polityczną czerpiącą z odpowiednio interpretowanych wydarzeń historycznych. Tragedie historyczne Ferdinanada Břetislava Mikovca (1826-1862), Josefa Kajetána Tyla (1808-1856) i Eduarda Ladislava Svěráka (1826-[?]) były grane w roku 1848 i 1849 w Teatrze Stanowym (*Stavovské divadlo*), pełniącym wówczas rolę czeskiego teatru narodowego. Mają charakterystyczną formę: są monumentalnymi tragediami przedstawiającymi wydarzenia historyczne, ale pozostają zarazem melodramatami. Należałoby właściwie ukuć dla nich nową klasyfikację gatunkową i nazwać je melodramatami patriotycznymi. Dwie pierwsze sztuki zostały napisane przez doświadczonych i uzdolnionych dramatopisarzy, trzecia jest jedynym dziełem, z którego Svěrák pozostaje znany, zawiera liczne błędy konstrukcyjne i logiczne, ale dzięki dużemu zaangażowaniu autora w budowanie obrazu czeskości, odsłania charakter mechanizmów i strategii dramaturgicznych stosowanych również przez innych pisarzy.

Na początku należałoby przedstawić pokrótce wydarzenia historyczne, do których odnoszą się omawiane dramaty.

Ferdinand Břetislav Mikovec, *Zagłada rodu Przemyślidów (Záhuba rodu přemyslovského)*

Idea odrodzenia narodowego zakładała, że choć obecnie Czesi zmuszeni zostali do życia w wieku ciemnym, powinni nade wszystko odnosić się do własnej, bohaterskiej przeszłości – wieku złotego. Takim odniesieniem legitymuje się dramat przedstawiający czasy Przemyślidów – czasy, w których rządził czeski król i istniało niepodległe czeskie królestwo.

Przemyślidzi byli jedyną panującą nad Czechami dynastią królewską o czeskim rodowodzie. Mieli wywodzić się od legendarnego Przemysła Oracza – czeskiego chłopa wybranego na małżonka i króla przez mityczną księżnę, Libuszę. Ród wygasł w roku 1306, kiedy w Ołomuńcu, w wieku szesnastu lat został zamordowany król Wacław III. Był władcą Czech, Polski i Węgier. Zginął prawdopodobnie z rąk niemieckiego najemnego żołnierza – Konrada z Botenštejnu, ale nigdy nie wyjaśniono, na czyje zlecenie działał morderca, ponieważ po odkryciu zbrodni ten został na miejscu zabity. Mordu dokonano po wyruszeniu króla na wyprawę wojenną do Polski, gdzie Wacław III miał walczyć przeciwko Łokietkowi. W roku 1305 zdążył się jeszcze ożenić z księżniczką piastowską, Wiolą cieszyńską. Jak zapewniają

kronikarze, młody król miał z początku prowadzić rozwiązłe i hulaszcze życie, a zmądrzeć dopiero po odwiedzeniu grobu ojca w Zbrasławiu i wysłuchaniu opata Konrada z Erfurtu (Zbrasławskiego), jednego z doradców jego ojca. Wszystkie te postaci znajdziemy w dramacie Mikovca.

Ponadto w utworze pojawiają się także potomkowie rodu Wrszowców – wpływowego czeskiego rodu możnowładców, który w wieku XI i na początku XII miał znaczący wpływ na historię, ale został odsunięty od władzy, a następnie wypędzony i prawie doszczętnie wymordowany przez Przemyślidów.

Ferdinand Mikovec połączył te dwa odległe wątki z dziejów Czech, tworząc patriotyczny melodramat dzięki dodaniu pałającego żądzą zemsty (zauważmy, że nie wiadomo, dlaczego dopiero po dwóch stuleciach) potomka Wrszowców i jego córki, Jarmili – jak nakazują prawa melodramatu – zakochanej w królu Wacławie. Dodajmy, że kochankowie długo nie zdają sobie sprawy z tego, że pochodzą ze zwaśnionych rodów, ponieważ Wacław nie zdradza ukochanej swej tożsamości.

Akcja dramatu rozgrywa się w ostatnich dniach istnienia rodu Przemyślidów. Została w nim sportretowana szlachta, niezadowolona z tego, że król przestał jej rozdawać ziemie oraz zaszczyty i zwrócił się w stronę ubogiego czeskiego ludu. Dlatego rycerze zawiązują spisek mający na celu zgładzenie króla. Jest też Wiola, tu przedstawiona jako kobieta zimna i nieczuła, która wyszła za Wacława tylko z powodu jego korony, a król, zakochany w pięknej i dobrej Jarmili, właśnie otrzymał z Rzymu zgodę na rozwód z żoną.

Josef Kajetán Tyl, *Jan Hus*

Jan Hus to postać najważniejsza, wręcz ikoniczna dla czeskiej tożsamości narodowej. W Republice Czeskiej 6 lipca, dzień jego spalenia na stosie, jest świętem narodowym. Do dziś żywe pozostają w czeskim społeczeństwie spory o to, jaką postawę należy przyjmować wobec przemocy zbiorowości i sił historii miażdżących jednostki. Czy, jak radzą w tym dramacie Husowi liczni jego przyjaciele i wrogowie, preferować postawę uległości, kłamstwa, chylenia czoła przed przemocą i bezprawiem? Czy raczej, jak wynika z przykładu przez Husa obranego, reprezentować postawę odwagi, prawdy i trwania przy swoich ideałach nawet za cenę życia?

Jan Hus urodził się około roku 1370 w chłopskiej rodzinie, a został spalony na stosie w roku 1415. Był wykładowcą i rektorem na Uniwersytecie Karola w Pradze, ale zarazem pozostawał duchownym oraz reformatorem religijnym, który odprawiał nabożeństwa po czesku. W swoich kazaniach

piętnował moralny upadek kleru, kupczenie odpustami, gromadzenie przez księży ogromnego majątku, życie w przepychu i wtrącanie się do polityki. Hus bronił też czeskich interesów narodowych, stawał w obronie dyskryminowanych czeskich studentów i wyzyskiwanych chłopów. W końcu Kościół Katolicki ogłosił, że jest heretykiem, zwabił go do Konstancji, podstępnie uwięził i po oszczerczym oraz niesprawiedliwym procesie posłał na stos, co stało się zarzewiem wojen husyckich.

Dramat zasłużonego krzewiciela czeskiego odrodzenia narodowego, Josefa Kajetána Tyla, odnotowuje te wszystkie fakty, ale zarazem stylizuje Jana Husa na bojownika rodem z XIX wieku (zresztą podobnie robili sto lat później komuniści, twierdząc, że Hus był pierwszym komunistą, posiadał świadomość klasową i walczył o prawa robotników).

Tyl, podobnie jak Mikovec, podszedł dosyć swobodnie do materii historycznej, modelując ją według aktualnych potrzeb, aby zwiększyć siłę oddziaływania sztuki na aktualne nastroje. W jego dramacie Jan Žižka aktywnie popiera Jana Husa, a nawet proponuje mu swoje towarzystwo i ochronę podczas wyprawy do Konstancji. W rzeczywistości prawdopodobnie nigdy się nie spotkali, a poparcie to miało bardziej formalny charakter. U Tyla Žižka jest przedstawicielem, czy wręcz ucieleśnieniem czeskiego narodu, gotowego rzucić się w bój za swoje narodowe świętości (czyli Jana Husa i głoszone przez niego idee). Pozostaje także bohaterem wojennym aktywnie pielęgnującym słowiańskie braterstwo podczas bitwy pod Grunwaldem, gdzie walczył po stronie braci Polaków, a przeciwko niemieckim Krzyżakom. Barwnie została też przedstawiona postać matki Jana Husa – przedstawicielki prostego czeskiego ludu i nosicielki „prawdy serca", która, dzięki ludowej mądrości utożsamianej z czeskością i ocenianiu ludzi z perspektywy ludowej moralności, staje się personifikacją czeskiego charakteru narodowego. W rzeczywistości Jan Hus po odejściu w młodości z rodzinnej wsi już się z matką nigdy nie spotkał.

Eduard Ladislav Svěrák, *Klasztor św. Tomasza (Klášter swatého Tomáše)*

Akcja dramatu rozgrywa się w czasach wojen husyckich. Nie będę prezentować skomplikowanej linii dziejowej, w której kilka razy pogubił się sam autor. Jest tu kilka wątków miłosnych i pojawiający się niczym *deus ex machina* Jan Žižka, który przynosi wyzwolenie i sprawiedliwość dla czeskiego ludu oraz postaci dramatu. Głównym bohaterem zostaje mnich o niestałych poglądach i zmiennej tożsamości, który kiedyś był czeskim rycerzem. Nie brakuje tragicznie się kończących miłości, ucieczek i pościgów, zdrad,

spisków, morderstw i samobójstw, nawet kuszenia przez diabła. Na dodatek w finale giną wszyscy protagoniści.

Dramat ten jest ciekawy również ze względu na dawniejszy zapis języka czeskiego. Choć powstał później niż dwa pozostałe omawiane tu dramaty, znajdujemy tam starszą kodyfikację: zamiast „v" mamy „w", „ou" – „au", „ž" – „š". Właśnie w latach czterdziestych XIX wieku większość czeskich patriotów postanowiła oddalić zapis swojego języka od języka niemieckiego i oczyścić go graficznie ze znaków przypominających niemczyznę[9].

Przyjrzyjmy się wizerunkowi Słowianina obecnemu w tych dramatach. Zanim to jednak zrobimy, należałoby zwrócić uwagę na jeden zasadniczy fakt wyróżniający Czechów pośród narodów słowiańskich: od stuleci żyli wśród Niemców. To właśnie Przemyślidzi odpowiadają za gwałtowny przyrost niemieckich osadników. Właściwie przez cały czas, począwszy od wczesnego średniowiecza do roku 1945, kiedy Niemcy zostali z Czechosłowacji przemocą deportowani, odnotowywać należałoby stały przyrost niemieckojęzycznych obywateli na ziemiach Korony Czeskiej, szczególnie w okresie panowania na tym obszarze Habsburgów. Przez wieki Niemcy stanowili większość obywateli w miastach, wprowadzali nowe technologie, tworzyli warstwę wykształconą, bogatą i wpływową. Czesi, zwłaszcza po klęsce w bitwie na Białej Górze w 1620 roku, w której zginęła czeska szlachta, byli marginalizowani i zamieszkiwali głównie wsie. Przez długi czas język niemiecki pozostawał językiem nauki i ludzi wykształconych. Dlatego – paradoksalnie – zarówno twórca bohemistyki i slawistyki, Josef Dobrovský, jak i założyciel czeskiej historiografii, František Palacký, pisali swe przełomowe dla czeskiej tożsamości dzieła: *Geschichte der Böhmischen Sprache* i *Geschichte von Böhmen*[10] po niemiecku.

Czeskie odrodzenie narodowe zmieniło te proporcje. Również za sprawą teatru język czeski rozwijał się i popularyzował. Historycy, pisarze, dramatopisarze, rzeźbiarze, malarze, architekci, muzealnicy, a nawet podróżnicy czy muzycy tworzyli nową czeską tożsamość narodową, budując obraz dumnego, dobrego i szlachetnego narodu oraz podkreślając słowiański rodowód Czechów. Najbardziej interesujące w całym zjawisku okazało się to, że czeska tożsamość stała się w XIX wieku na tyle atrakcyjna, że… wybierali ją

[9] Por. V. Macura, *op.cit.*, s. 48.

[10] František Palacký początkowe tomy swojego fundamentalnego dla Czechów dzieła (pierwszy ukazał się w roku 1836) napisał po niemiecku, dopiero piąty tom został napisany oryginalnie po czesku i ukazał się w roku 1867.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 88 22.09.2021 20:44

również Niemcy. Zresztą, wyjątkowe dla tego obszaru Słowiańszczyzny jest też to, że przynależność narodowa pozostawała kwestią wyboru. Obywatele tej części Cesarstwa Austrii byli albo dwujęzyczni, albo tylko niemieckojęzyczni i języka czeskiego uczyli się dopiero w wieku dorosłym (jak choćby autor jednego z omawianych tutaj dramatów, Ferdynand Mikovec). Kwestia nazwisk również przysparzała niemało kłopotów: ludność czeska, niemiecka i austriacka była tak wymieszana, że nazwisko nie stawało się wyznacznikiem pochodzenia etnicznego. Dlatego do dziś wiele czeskich nazwisk to nazwiska niemieckie zapisane czeską czcionką, a w Austrii często spotykamy pisane i wymawiane po niemiecku czeskie nazwiska (jako przykład wymieńmy choćby Musila czy Jelinek).

Nie inaczej było w przypadku omawianych autorów: Josef Tyl urodził się jako Niemiec Till, a bardziej słowiańskie w swoim mniemaniu imię Kajetán, dodał sobie podczas bierzmowania. Ferdinand Mikovec, urodzony w mieszanej niemiecko-czeskiej rodzinie, aby nazywać się bardziej czesko, przybrał jako drugie imię słowiańskiego Břetislava. O trzecim z autorów nie wiemy zbyt wiele[11], prawdopodobnie z powodu jego nieimponujących osiągnięć, ale drugie słowiańskie imię może świadczyć o przynależności do ruchu patriotycznego. Takie przybieranie sobie drugiego czesko brzmiącego imienia było wówczas powszechną demonstracją patriotyzmu, nazywano je „imieniem patriotycznym" i starano się, aby brzmiało jak najbardziej słowiańsko (najlepiej z końcówką -slav albo -mír) lub aby było hołdem złożonym którejś z wybitnych osobistości słowiańskiej historii. Niekiedy zmieniano też zapis nazwiska na czeski, i tak np. Schneider zmieniał się w Šnajdra. Można też było niemieckie lub węgierskie nazwisko przetłumaczyć, więc np. Fejérpataky stawał się czeskim patriotą Bělopotockim[12].

W wyniku wskazanych tu okoliczności historycznych Czesi definiowali swą słowiańskość w opozycji do germańskości. W każdym z trzech prezentowanych dramatów, podobnie jak w całym czeskim piśmiennictwie i ikonografii tych czasów, mit Słowianina budowany był z jednej strony na idealizacji wszystkiego, co słowiańskie i ludowe, czyli czeskie, z drugiej zaś strony – na przypisywaniu najgorszych cech Niemcom, utożsamianym też ze szlachtą, władzą świecką i duchową (ale tylko katolicką) oraz bogactwem. W każdym utworze Czesi i Słowianie przedstawiani są jako osoby kochające wolność,

[11] Najdokładniejsze informacje o wszystkich autorach pochodzą ze słownika: E. Šormová et al., Česká činohra *19. a začátku 20. století. Osobnosti*, I díl A-M, II díl N-Ž, Praha 2015.
[12] Por. V. Macura, *op. cit.*, s. 136-139.

sprawiedliwość i honor, spełniające wysokie normy etyczne, ale prześladowane przez złe siły reprezentowane przez szlachtę i kler posługujących się językiem niemieckim. Dramaty te wpisują się idealnie w promowany wówczas obraz Słowian, którzy mieli być osobami z natury łagodnymi (czystymi i niewinnymi, o czym świadczyłaby biel na słowiańskich sztandarach), ale dzielnymi i walecznymi, toczącymi wyłącznie sprawiedliwe wojny, jedynie w celu obrony swojego terytorium, obywateli lub praw (o czym z kolei miała świadczyć czerwień na ich sztandarach). Walczyć mieli z narodami barbarzyńskimi, trudniącymi się grabieżą i wyciągającymi ręce po cudze dobra.

Słowianie mieli posiadać wrodzoną mądrość, „zdrowy, ludowy rozum", który bywał wówczas często przeciwstawiany niemieckiemu „mędrkowaniu". Z natury swojej mieli też hołdować równości: podania o dumnej, słowiańskiej przeszłości zapewniały, że między nimi nigdy nie było panów i poddanych, że zawsze stanowili zgodną społeczność dumnych i równych sobie obywateli. Krótko mówiąc: zło, przemoc i podłość zarezerwowane były dla Niemców, bohaterowie z ludu tymczasem, czyli Czesi pozostawali dobrzy i szlachetni, głosząc i czyniąc prawdę. Słowianom przypisana jest łagodność, uczciwość i pracowitość, Niemcom – gwałtowność i chęć panowania oraz bezprawnego wydarcia innym plonów ich pracy. W każdym z dramatów znajdziemy zdecydowaną krytykę szlachty i duchowieństwa zapatrzonych tylko we własne zyski i skłonnych do prowadzenia rozgrywek politycznych. Zostaje im przeciwstawiony czeski lud: dobry i szlachetny, zdecydowanie sięgający po należne mu prawa. Bo, jak mówi Jan Žižka do króla Wacława IV w tragedii o Janie Husie: „kiedy lud powstanie, zatrzęsą się trony"[13].

Warto podkreślić jeszcze raz, że najważniejszym celem czeskiej sztuki w tym czasie pozostawało rozwijanie świadomości odrębności narodowej Czechów, w tym też przekonywanie ich, że z samej swojej natury stoją na wyższym moralnie poziomie niż Niemcy, a ich wysoki poziom etyczny jest ściśle związany ze słowiańskością. W omawianych dramatach, podobnie jak w innych dziełach z tego okresu, Słowianie uchodzą za nosicieli prawdy, przede wszystkim moralnej. Są też ofiarami podstępnych knowań Niemców, a w ich pułapki wpadają z powodu wrodzonej szlachetności, dobroduszności i prostolinijności. Są jak Jan Hus: dzielni, szlachetni oraz prawi. Instynktownie wiedzą, co jest sprawiedliwe, i stają po stronie sprawiedliwości.

Zwróćmy uwagę na pojęcie sprawiedliwości, która często pojawia się w czeskiej narracji narodowościowej XIX wieku. Buduje się w niej mit

[13] J.K. Tyl, *Jan Hus*, Litoměřice 1849, s. 101.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 90 22.09.2021 20:44

Słowianina, który został niesłusznie skrzywdzony i jedyne, czego żąda, to przywrócenia należnych mu praw. Te postulaty rewolucji 1848 roku odnajdziemy w każdym z omawianych dramatów. Kwintesencję etosu słowiańskiej sprawiedliwości wyznacza opis Mistrza Husa. To:

> Mąż, który swym oddechem Pragę na nowo ożywił i całe Czechy odżyły. […] Mistrz, który w sprawiedliwej walce zdobył prawa dla czeskich żaków, którzy musieli wcześniej pod własnym dachem ustępować cudzoziemcom[14].

Dobrze to podsumowuje również Jan Žižka w afektowanym monologu z ostatniego aktu *Klasztoru*:

> Od gór tatrzańskich aż tam, gdzie źródło Ohrzy wśród świerków bije, od Śnieżki łabskiej aż tam, gdzie za Husincem szumawski bór gęstnieje – całą krainą czechosłowacką rozlega się hejnał bitewny. […] Wszędzie szaleje wojna narodowa. To duch naszych czasów! Narody słowiańskie znów, po długim czasie, wyszły na pole walki. Czeski lew jest wielkoduszny, ale rozdrażniony jest groźny: naród powstaje, żeby bronić praw narodowych, naród powstaje, żeby porąbać występną szlachtę, naród powstaje, żeby królom pokazać, że tylko naród sam sobie wybiera i ustanawia władcę, a władca musi cieszyć się zaufaniem i miłością ludu. Czeski król nie może wmuszać ludowi swojego panowania. […] Ja mam uczynić to, czego duch naszych czasów żąda, […] poprowadzić narody słowiańskie ku ich niegdysiejszym prawom. […] Sława wszystkim słowiańskim narodom![15].

Przyjrzyjmy się teraz, jak interesujący nas autorzy budują wizerunek Słowianina. U Mikovca król Wacław z rodu Przemyślidów jest czeskim królem i jako taki pozostaje posiadaczem wyjątkowych cnót. Uchodzi za mądrego i dobrego. Wie, że jego lud nie jest gorszy od innych narodów. Na propozycję zatrudnienia malarza znad Renu odpowiada: „Mamy w naszej ojczyźnie dość dobrych głów, które wielkie rzeczy czynić mogą”[16]. Wie też, że czeski lud, gnębiony przez złą szlachtę, jest z natury dobry i poczciwy. Dlatego radzi chłopom w karczmie, żeby siedzieli w domach z żonami i dziećmi zamiast grać w kości przy piwie. Rozumie, że dla króla najważniejsze pozostaje znalezienie drogi do serca swego narodu. Jemu samemu się to udało. Jak deklaruje: „Ten lud jest tronu mego największą podporą, najmocniejszą obroną mej korony”[17]. Władca zdaje też sobie sprawę z prostego podziału

[14] *Ibidem*, s. 5.
[15] E.L. Svěrák, *Klášter swatého Tomáše. Tragedie*, Praha 1849, s. 101-102.
[16] F.B. Mikovec, *Záhuba rodu přemyslovského*, Praha 1851, s. 17.
[17] *Ibidem*, s. 39.

ludności w swoim państwie: źródłem zła i nieprawości jest szlachta, a dobra i najszlachetniejszych uczuć – lud. Mówi: „Gdybym był władcą jedynie tego ludu, który prostym nazywasz, królestwo czeskie byłoby na wieki umocnione, a najpiękniejsza ma idea – zobaczyć Czechy wielkie, zdrowe, świetne – dałaby się w życie wprowadzić”[18]. I jak dla każdego Słowianina, ważniejsza jest dla niego również sprawiedliwość, niż majątek.

Król Wacław odwołuje się zarazem do swoich mitycznych przodków mających być założycielami dynastii Przemyślidów: Księżnej Libuszy i czeskiego chłopa – Przemysła Oracza. Ma być to dowód na to, że sam on pochodzi z ludu i dziedziczy tą drogą zdolność odróżniania tego, co jest sprawiedliwe od niesprawiedliwości.

W *Klasztorze św. Tomasza* naród czeski, boleśnie doświadczony i przez długi czas uciskany, jest porównywany do narodu wybranego. Znajdziemy w dramacie również specyficzną pochwałę słowiańskiej idylli:

> Uciekniemy do Polski, uciekniemy na Słowację: wszędzie znajdziemy dobrych ludzi i gościnną strzechę nad głową. Tam, gdzie Svatopluk[19] był wielkim królem, tam, gdzie Žižka pokonał wrogich madziarskich wojów, tam, gdzie w Tatrach brzmią pieśni o sławie i braterstwie słowiańskich narodów – tam, do tych krain lubych, kieruje się ma tęsknota, tam do tych krain uciekniemy przed twym ojcem, tam będziemy razem szczęśliwi, Aneško![20].

Również w tragedii Tyla o Janie Husie król Wacław IV zostaje przedstawiony jako władca mądry oraz zatroskany o losy swego kraju i ludu. Lud szczerze i całym sercem kocha Jana Husa przywracającego mu godność i piętnującego krzywdy wyrządzane przez panów i katolickich księży. Ceni go też za kazania wygłaszane po czesku, które słuchają tłumy w nadziei na odnalezienie światła prawdy, które mogłoby wygnać z boskich winnic szkodniki. Hus głosi konieczność reformy Kościoła, który przez stulecia na gruzach ludzkiego rozumu utwierdza tylko rządy panów. Kaznodzieja, w odróżnieniu od katolickich księży, żyje skromnie i głosi prawdę. Uważa, że źli ludzie tylko na pewien czas mogą ją zasłonić, zakrzyczeć, ostatecznie jednak ona zwycięży, a Hus jest za nią gotów nawet umrzeć, dla niego bowiem nie ma nic milszego niż zostać męczennikiem za prawdę i w ten sposób pokazać ziemi czeskiej, że jest jej godnym synem. Bo też Czesi to naród silny, zwykły za swoją wolność przelewać krew…

[18] *Ibidem*.
[19] Świętopełk I Morawski, w latach 871-894 władca państwa wielkomorawskiego.
[20] E.L. Svěrák, *op. cit.*, s. 50.

Za wzór cnót są u Tyla stawiani również „bracia Rusini", którzy wciąż stanowią prawdziwe jądro słowiańskości, o czym pisali starzy kronikarze. Brat Jeronim „z rozkoszy zapłakał, widząc u nich, ojców naszych, zaginiony obyczaj, by [...] przez ołtarzem msze odprawiać w języku ojczystym"[21]. Dlatego marzy, że Czesi wraz z Rosjanami niebawem „stopią się w jeden wielki czysty Kościół"[22]. W dramacie wspomina się też o Polakach. Žižka nazywa ich „braćmi Polakami" i zaznacza, że walczył po ich stronie w bitwie pod Grunwaldem. Dla kontrastu król Wacław IV zauważa, że nie poznał większych egoistów i dumniejszych szlachciców.

W tej sztuce Kościół Katolicki prowadzi niegodne intrygi. Jest kłamliwy, wiarołomny i arogancki, a robi to wszystko w celu zdobycia jeszcze większych wpływów politycznych oraz pomnażania swoich ogromnych bogactw. Dla katolików Czesi głoszący prawdę zasłyszaną od Jana Husa są przestępcami tylko dlatego, że mają inne poglądy. Jeden z Czechów zapowiada, że jeśli skażą Husa na stos, to iskra prawdy, jaką stał się Mistrz, roznieci ogień, w którym spłonie całe ich królestwo. Žižka deklaruje nawet, że pomści czeską cześć i rozpęta wojnę.

Podobnie jak w sztuce Tyla o Janie Husie (na której musiał się wzorować Svěrák), w *Klasztorze św. Tomasza* została obrazowo przedstawiona demoralizacja duchownych katolickich, w tym ich chciwość, żądza zysku, prowadzenie intryg politycznych, pogarda dla etyki, miłości bliźniego i osób słabszych (zwłaszcza tych ubogich i pozbawionych ślubnych ojców). Przeor tytułowego klasztoru kradnie i knuje podłe intrygi, po czym przyznaje się, że jego powołaniem na tej Ziemi jest to, żeby nikt nie pozostawał zadowolony ani szczęśliwy. Uważa też, że ma czyste sumienie, bo grabił lud zgodnie z prawem. Dlatego lud sprawiedliwie powstaje przeciwko klasztorowi, stając po stronie husytów. Sztuka zapowiada zbliżający się czas zwycięstwa, kiedy narody powstaną, aby sięgnąć po swoje prawa i zwrócą się przeciwko dręczycielom: królom, szlachcie, zamkom i klasztorom. Opowieść o śmierci Husa, wołającej o pomstę do nieba i odpłatę zdradliwym księżom, sprawia, że lud idzie zburzyć klasztor i wymordować mnichów. Zagrzewa ich do boju okrzyk głównego bohatera: „Bracia! Nie będziecie już narodem niewolników, duch wolności i prawa rozbrzmiewa w waszych sercach, nie wolno wam znosić w milczeniu niewoli swego narodu"[23].

[21] J.K. Tyl, *op. cit.*, s. 21.
[22] *Ibidem*.
[23] E.L. Svěrák, *op. cit.*, s. 82.

Nie bez powodu w dramatach z roku 1848 z taką pasją opisane zostały występki Kościoła Katolickiego i szlachty. Dla ówczesnego czeskiego widza stanowiło to bardzo czytelną metaforę. Przed austriacką cenzurą można było tłumaczyć, że to tylko opis wydarzeń historycznych z czasów Jana Husa, wojen husyckich czy Przemyślidów, ale na widowni dobrze obeznanej z językiem ezopowym czeskiego dramatu i teatru nikt nie miał wątpliwości, że mowa o tyranii habsburskich urzędników i współczesnych możnowładców posługujących się językiem niemieckim i prześladujących Słowian. Ekspansja Kościoła Katolickiego na ziemiach Korony Czeskiej była ściśle związana z panowaniem Habsburgów i kojarzono ją z niemiecką, „obcą" oraz wrogą kulturą. Jedną z licznych represji po definitywnym podporządkowaniu tego terytorium Habsburgom po roku 1620 stało się uznanie katolicyzmu za jedyną dozwoloną religię na terenie Cesarstwa i następujące po tym rozprzestrzenianie się architektury barokowej, którą pokonani Czesi, stojący po stronie husytów i ich wersji sprawiedliwej, równościowej religii protestanckiej, odbierali jednoznacznie jak wymierzony im policzek[24].

Nie bez powodu w każdym z omawianych dramatów znajdziemy liczne wzmianki o tym, że moralne prawo do rządzenia ma tylko ten władca, który cieszy się przychylnością i miłością ludu. Nie bez przyczyny w każdym z dramatów występuje dobry król, który, jeśli tylko stara się słuchać swojego ludu, od razu zaczyna postępować sprawiedliwie, uczciwie oraz właściwie – i jest za to słusznie nagradzany szacunkiem i miłością swoich poddanych. To kolejne odzwierciedlenie czeskich nastrojów z roku 1848, a zarazem dyskretna agitacja polityczna. Taki wydźwięk dramatów miał być sygnałem dla austriackiego cesarza, że Czesi będą lojalnymi obywatelami jego wielonarodowościowego państwa, jeżeli tylko ten da im należne im prawa i pozwoli kultywować ich słowiańskość. Koncepcję tę nazywano austroslawizmem. Według niej marzeniem emancypujących się w XIX wieku Czechów było nie tyle własne, niepodległe państwo, co bycie istotną, autonomiczną częścią Cesarstwa Habsburgów. Mówiąc wprost, marzyli wtedy bardziej o Austro-Czecho-Węgrach niż o Czechosłowacji. Dlatego też czuli się zdradzeni, kiedy dwadzieścia lat później powstały Austro-Węgry.

W omawianych dramatach ciekawa jest też, wydająca się nieodłączną częścią uniesień patriotycznych czy nacjonalistycznych, potrzeba patosu

[24] Dlatego do dziś w Pradze niektóre świątynie darzone są przez Czechów sympatią jako „nasze", husyckie, a inne – szczególnie barokowe kościoły – traktowane z dystansem i wręcz niechęcią – jako świątynie „ich", katolickie.

i sentymentalizmu. Są to również części składowe melodramatu i zapewne dlatego melodramat okazał się tak dobrym oraz tak nośnym narzędziem walki o czeskie odrodzenie narodowe. Melodramat, oprócz tego, że powinien być przesycony patosem i sentymentalizmem, musi też posiadać sensacyjną, obfitującą w intrygi fabułę, zawierać wątek miłości szlachetnych kochanków, którym coś staje na przeszkodzie, a ich miłość kończy się tragicznie.

Nagromadzenie melodramatycznych chwytów w omawianych dramatach robi nieodparcie komiczne wrażenie, a w przypadku Eduarda Svěráka, próbującego nieudolnie naśladować bardziej utalentowanych i doświadczonych autorów, zakrawa wręcz na farsę. Popatrzymy na rozwiązania dramaturgiczne w *Zagładzie rodu Przemy*ślidów. Jarmila, ukochana króla Wacława III, jest piękna, czysta, dobra i zakochana w swoim władcy bez pamięci. On z kolei jawi się mężny, waleczny i dobry. Dziewczyna zakochała się w królu, gdy ten, zjawiając się *incognito*, wyswobodził ją z rąk bandytów. Gdy Jarmila dowiedziała się, że jej ukochany jest królem, poczuła się okłamana i zdradzona. Na przeszkodzie jej miłości stanęła rodowa zemsta. Dziewczyna zostaje zmuszona przez swego ojca do złożenia przysięgi, że nie ostrzeże króla przed mordercami. Dlatego postanawia uratować ukochanego i poświęcić się sama: podaje Wacławowi środek nasenny, przebiera się w jego szaty i ukrywa śpiącego. Gdy wkracza jej ojciec, zabija ją omyłkowo, a kiedy orientuje się, że uśmiercił córkę, popełnia samobójstwo. W ten sposób giną ostatni z rodu Wrszowców. Jednak ostatni z Przemyślidów i tak ginie, chwilę później, w bardzo szekspirowski sposób – kolejny ze spiskowców przebija człowieka ukrytego za kotarą. Kiedy okazuje się, że zamordował króla, sam też zostaje pozbawiony życia przez czeskich rycerzy.

Obrazu baśniowości w dramacie o Przemyślidach dopełniają nadprzyrodzone zjawiska mające wieszczyć przyszłość: przed zdradą i przedwczesną śmiercią ostrzegają Wacława nagłe pęknięcie marmuru na grobowcu jego przodków i krwawy zachód słońca. Noc, podczas której ma zostać zamordowany, pełna jest znaków: gaśnie księżyc, nadciągają chmury, zrywa się wiatr, szaleje burza, miotając błyskawice i strugi deszczu.

Takiego baśniowego i romantycznego imaginarium nadużywa także Svěrák w swoim *Klasztorze św. Tomasza*. Kochankowie u niego spotkali się przed laty w lesie, dziewczyna śpiewała, grając na lutni przy świetle księżyca. Gdy zerwała się burza, dziewica w niewyjaśnionych okolicznościach runęła w przepaść. Nie dowiemy się jednak, w jaki sposób zdołała przeżyć ani kto ją uratował, wiemy wszelako, że później zakochani schodzą się ze sobą w gajach zielonych i na kwiecistych łąkach, on zaś na brzegu srebrnego potoku

przysięga jej wierną miłość. Mami ją ostatecznie swoimi obietnicami, wykorzystuje i znika, zaś kobieta ucieka od ojca i tuła się po świecie z dzieckiem.

W dramacie pojawia się również ubogi ślepy starzec (w którym rozpoznajemy ojca bohaterki), opowiadający, że był niegdyś wielkim królem i miał piękną córkę, ale później przyszedł rabuś i mu ją skradł. Po tym wydarzeniu rozdał cały swój majątek i stracił koronę. Teraz błądzi po świecie i szuka córki.

Jakkolwiek dziwnie brzmią przytoczone wątki, to można je jeszcze uznać za prawdopodobne – natomiast inne rozwiązania intrygi stosowane przez autora urągają u Svěráka logice przyczynowo-skutkowej. Na przykład, główny bohater w jednej scenie ucieka z klasztoru, ale w następnej już udziela tam sakramentów. Ktoś przebacza swojemu winowajcy, ale zaraz go przeklina i nawołuje do krwawej na nim zemsty. Młodzieniec kocha ogromnie swoją wybrankę, ale kiedy ona zostaje zastrzelona w jego obecności, on nie poświęca temu żadnej uwagi. Główny bohater raz jest podły, raz szlachetny, raz jest gorliwym katolikiem, raz zapalonym husytą, raz prezentuje straceńczą odwagę, raz bezprecedensowe tchórzostwo, raz agituje do przyłączenia się do husytów, raz nienawidzi Žižki i chce go podstępnie zamordować, raz kocha, raz nienawidzi.

Choć tragedia o Janie Husie pozbawiona została z powodu nieskazitelności głównego bohatera wątków erotycznych, to nie stroni od wątków miłosnych, również w dość nieoczekiwanym ujęciu. Jan Hus staje się obiektem gorącej miłości ludu czeskiego. Zakochany w Mistrzu student mówi o Kaplicy Betlejemskiej, w której Hus wygłaszał kazania:

> Tak, to jest Betlejem, to Betlejem,
> Którego imię nie przeminie, póki
> Będzie czeski naród miejsca święte
> Czcić, a ostatni dźwięk czeski w głosie
> Trąby archanielskiej nie zaginie, co
> Będzie wzywać na sąd! To jest Betlejem,
> Z którego nadejdzie czeski Mesjasz![25].

Kaznodzieję wielbi również królowa Zofia i nazywa „perłą czeskiej ziemi". Jest dumna, że jej kraj wydał tak wielkiego człowieka i namawia męża,

[25] J.K. Tyl, *op. cit*, s. 4. Warto zauważyć istotne podobieństwa pomiędzy tym wątkiem dramatu Tyla a koncepcją historiozoficzną „Betlejem nowej Polski", na której oparł swój dramat mistyczny *Ksiądz Marek* Juliusz Słowacki.

żeby Mistrza Husa poparł, bo jeśli to uczyni, historia będzie z niego dumna i przyzna mu rację. Królowa marzy o przyszłości, w której czeskie kościoły będą dumnie „wynosić swe kopuły". Zauważa, że prawa obowiązujące w państwie Wacława IV są niesprawiedliwe, bo zostały wymuszone na królu przez wrogów prawdy, a nie pochodzą od ludu. Właśnie dlatego Hus otaczany jest powszechnym uwielbieniem wśród prawdziwych Czechów: ponieważ walczy o prawdę i sprawiedliwość dla Słowian.

We wszystkich tych dramatach odnajdujemy ciekawe połączenie sentymentalizmu, patosu, baśniowości i romantycznych rekwizytów. We wszystkich także z zasady występują źli Niemcy i dobrzy Czesi. Granice między dobrem a złem są oczywiste i jasno określone. Królowie to dobrzy i zatroskani o los czeskiego ludu władcy. Lud kocha swoich dobrych królów, a źródłem zła i intryg są możnowładcy. Wciąż powraca osobliwa dychotomia, charakterystyczna dla czeskich dyskursów narodowościowych, dotycząca niespójności narodowego charakteru: autorzy nie mogą się zdecydować, czy ich słowiańscy bohaterowie są „skrzywdzoną niewinnością", charakteryzującą się typową dla Słowian łagodnością gołębia, czy też pozostają bohaterskimi wojownikami, dzielnymi „czeskimi lwami", jak głoszą ich sztandary. Raz są portretowani tak, raz całkowicie inaczej, a twórcy tych obrazów wydają się wcale nie zauważać tkwiącej w nich sprzeczności. Trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia bardziej z bajką dramatyczną lub historyczną czytanką, niż z monumentalną tragedią narodową. Jest to jednak problem nie tylko tych trzech, wybranych przykładowo dramatów. Swoisty infantylizm wydaje się cechować cały nurt czeskiego odrodzenia narodowego i tworzonej wówczas kultury. Staje się również niezbędnym składnikiem czeskiego nacjonalizmu.

Opisane cechy przywołują na myśl dramat romantyczny w jego francuskiej odsłonie, tworzony trzydzieści lat wcześniej i grany w teatrach bulwarowych Paryża. Zbudowany został on na wzorcu dramy historycznej połączonej ze wzruszającą historią miłosną, gdzie pojawiały się cudowność, fantastyka i różnego rodzaju egzotyka. Jak zauważał Zbigniew Raszewski, ów repertuar był dość czułym instrumentem politycznym i świetnie wyrażał nastroje tłumów[26]. Z dramatem tego okresu związane jest też głoszenie buntowniczych, opozycyjnych wobec władzy haseł oraz „wezwanie do buntu przeciw deprawacji władzy, przywilejom rodowym oraz egoizmowi, fałszowi i korupcji bogatych"[27].

[26] Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego. Dwa epizody*, „Pamiętnik Teatralny" 1959, z. 1-3, s. 18.
[27] A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 106.

Podsumowując, należy podkreślić, że w XIX wieku słowiańskość pozwalała Czechom przede wszystkim odnaleźć własną tożsamość określaną w opozycji do otaczającej ich kultury germańskiej. Charakterystycznym rysem czeskiej słowiańskości stawało się budowanie jej przez kulturę, a dokładniej poprzez tworzenie nowego, odpowiednio zaprezentowanego obrazu przeszłości. Czesi poświęcili czas swojego odrodzenia narodowego na to, ażeby niejako stworzyć się od nowa, w tym nade wszystko przedstawić spójny obraz dumnego, sprawiedliwego i szlachetnego Słowianina, który samą swoją naturą zyskuje przewagę moralną nad Germanami. Wykorzystali do tego historiografię, powieść, dramat, legendę, malarstwo, rzeźbę, a nawet – mistyfikację. Najbardziej znanym mistyfikowanym dziełem literackim były „odkryte" na początku XIX wieku pergaminy, nazwane później *Rękopisem zielonogórskim* i *Rękopisem królowodworskim*, mające pochodzić z wczesnego średniowiecza, zawierające napisane po czesku wiersze opiewające sławę dawnych Czechów.

Być może najbardziej interesujące we wspomnianej mistyfikacji jest to, że dokładnie odpowiadała ona oczekiwaniom ówczesnego czeskiego społeczeństwa. Zaprezentowani w tych rękopisach Czesi wypędzają ze swoich terytoriów inne narody: przede wszystkim Niemców, ale też Polaków czy nawet Mongołów. Poza tym przejawiają wrodzoną skłonność do sprawiedliwości i demokracji: mityczna księżna Libusza (wykreowana na monumentalną „matkę narodu") jest pomnikową „władczynią niepodległego narodu posługującego się innym językiem i rządzącego się innymi prawami niż Niemcy («Nie trzebaż nam w Niemcach prawdy szukać»[28]), narodu do szpiku kości i po prostu wręcz genetycznie demokratycznego i kulturalnego"[29]. Libusza rozsądza spór dwóch braci o dziedzictwo nie według prawa germańskiego nakazującego oddać wszystko najstarszemu synowi, ale według prawa słowiańskiego, rozdzielającego majątek sprawiedliwie na pół. „Mistyfikacja stała się pełnoprawną częścią składową aktu tworzenia kultury narodowej jako całości"[30], jak wskazuje Vladimír Macura. Miała ona na celu stworzenie takiego obrazu przeszłości, który w konkretnej teraźniejszości stanie się argumentem w sporze o przyznanie Czechom praw politycznych.

Charakterystyczna dla okresu tworzenia czeskiej tożsamości narodowej pozostawała manipulacja faktami. Wydarzenia historyczne odpowiednio

[28] Cytat z *Rękopisu zielonogórskiego*, [za:] V. Macura, *op. cit.*, s. 323.
[29] V. Macura, *op. cit.*, s. 323.
[30] *Ibidem*, s. 124.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 98 22.09.2021 20:44

modyfikowano, interpretowano lub przedstawiano w innym świetle, aby pasowały do tworzonego na nowo dyskursu, potwierdzały wyjątkowe przymioty Słowian, świadczyły o ich wielkości, utwierdzały współczesnych odbiorców w ich żądaniach nowych praw[31]. Taki cel miały też omawiane tu dramaty i takie manipulacje oraz tendencyjne interpretacje relacji historycznych możemy w nich odnaleźć.

Czeska kultura w XIX wieku miała przynieść „wskrzeszenie", „odrodzenie" czy też „ponowne zrodzenie" narodu. Dlatego nie kryła, nie mogła kryć, swojej sztuczności, gestu stwarzania czegoś od nowa:

> Czeska kultura powstaje właściwie jako świadectwo powstania czeskiego świata. [...] Otwiera to drzwi do szerokiego mistyfikacyjnego „dotwarzania" przeszłości kulturalnej i do stosowania kreacyjnego, a nie recepcyjnie selektywnego i interpretacyjnego, podejścia do tradycji[32].

W tym czasie widoczny jest prymat idei nad faktem. Czeskie odrodzenie narodowe nie ukrywa, że od początku ma charakter gry, że wciąż balansuje na granicy pomiędzy realnym a udawanym, że w końcu wytwarza fikcję, którą uczestnicy gry traktują z powagą i dalej ją rozwijają. Czeska kultura i historia budowane są od nowa, od podstaw, „poza rzeczywistością, poza danym czasem i przestrzenią, wbrew okolicznościom zewnętrznym"[33]. Interesujące jest to, że w początkach tego pełnego entuzjazmu budowania praktycznie nie istniał czeski odbiorca owej kultury. Za wielki sukces mówiących i myślących w języku niemieckim obywateli Cesarstwa Habsburgów uznać zatem należy to, że tak wielu z nich zechciało być Słowianami.

[31] Por. *Ibidem*, s. 39.
[32] *Ibidem*, s. 91.
[33] *Ibidem*, s. 118.

JAKUB PYDA
Uniwersytet Warszawski

Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego – prototyp dramatu słowiańskiego? Śladami Mickiewiczowskiej interpretacji

Wstęp: między dyskursem słowiańskim a zachodnioeuropejskim

Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego – prototypem dramatu słowiańskiego[1]? To doprawdy śmiała hipoteza badawcza. W świetle pierwszych wypowiedzi na temat tego dzieła może wydać ona się wręcz zdumiewająca. Konstanty Danielewicz tak bowiem streszczał tekst, nad którym Krasiński zaczął pracować w trakcie ich wspólnego pobytu w Wiedniu:

[1] Kwestia słowiańska w twórczości Zygmunta Krasińskiego to problematyka, której w przeszłości nie badano zbyt często. Niniejszy artykuł – skoncentrowany wokół Mickiewiczowskiej interpretacji *Nie-Boskiej komedii* – należałoby dopełnić ustaleniami na temat wzmiankowanej w dalszej części tekstu *Nie-Boskiej komedii. Części pierwszej* (zwanej także *Niedokończonym poematem*) oraz przede wszystkim niekomentowanego dramatu *Wanda*, który poeta skomponował w latach 1837-1838. Krasiński podejmuje w nim – podobnie jak w *Irydionie* – temat historyczny, z tą jednak istotną różnicą, że polem poszukiwań są już nie dzieje Rzymu, lecz legendy dawnej Polski. Jak pisał 6 czerwca 1837 roku do Konstantego Gaszyńskiego: „Wandy mit jest przecudownym dla poety, który pod jego postacią pojmie wieczne losy Polski zagarnianej ciągle cudzoziemszczyzną, a wolącej zawsze w przepaść skoczyć niż się jej poddać". Krasiński, mówiąc tu o poecie, ma na myśli samego siebie. W liście do ojca z 11 kwietnia 1838 roku pisał zaś: „Ważne mam wypisy z mitologii słowiańskiej i czasów przedchrześcijańskich, które chciałbym Papie pokazać". To nie jedyne słowiańskie reminiscencje w korespondencji Krasińskiego. Po tym, jak po raz pierwszy spotkał Mickiewicza w Genewie i spędził z nim kilkunastodniową podróż po szwajcarskim Alpach, poeta pisał do ojca: „Teraz zacząłem powieść z życia pospolitego, idąc za radą Mickiewicza, w której będę się starał Ciechanów i ciechanowskie intrygi opisać". W ten sposób Krasiński powracał do literatury utkanej z regionalnych, mazowieckich tematów. „Powracał", bo znaczna część wczesnej twórczości Krasińskiego, składająca się na tzw. opinogórski gotycyzm, stanowiła rezerwuar tematów słowiańskich. Maria Janion w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* pisała za Moniką Rudaś-Grodzką, że „Słowiańszczyzna przedstawia się tutaj jako kraina nieokreślona, niejasna, ale okrutna, przerażająca". Wszystkie te słowiańskie tropy w twórczości Krasińskiego nie zostały dostatecznie zbadane. W tym miejscu sygnalizuję je więc jako postulat badawczy na przyszłość. Zob. Z. Krasiński, *List do Konstantego Gaszyńskiego z 6 czerwca 1837 roku*, [w:] *idem*, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1988, s. 164; *idem*, *List do ojca z 11 kwietnia 1838 roku*, [w:] *idem*, *Listy do różnych adresatów*, t. 1, s. 80; M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2020, s. 91; M. Rudaś-Grodzka, *Słowiańszczyzna. Pamięć i zapomnienie w wykładach paryskich A. Mickiewicza i powieściach J.I. Kraszewskiego*, „Konteksty" 2003, nr 1-2, s. 217-224.

> […] bohatyrem tego dzieła ma być poeta, który wzięty jako człowiek w sferze wypadków jest wiecznie zerem – żonę zaniedbuje i do grobu wpędza, dziecko robi nieszczęśliwym, nareszcie wśród politycznych wypadków gra bardzo zabawną rolę, bo nic nie działającą i nic nie znaczącą, i trochę na arlekina zakrawa. Wprawdzie i publikum, co się około niego rusza, niewiele więcej warte od poety, ale i to wielki krok, że mu tragico-bouffo daje postać”[2].

Recenzji Danielewicza po latach słusznie dziwił się Maciej Szargot, który widział w niej – nie całkiem przecież uzasadnione – przekształcanie *Nie-Boskiej komedii* w komedię *dell'arte*, „zabawną arlekinadę z hrabią Henrykiem w roli głównej”[3]. Dlaczego jednak Danielewicz podjął taki właśnie trop lekturowy? Może dramat Krasińskiego, znajdujący się wówczas w zalążkowej jeszcze formie, nie rozwinął wątku rewolucyjnego, a cała uwaga twórcy skupiała się na tzw. części rodzinnej? Asumpt do interpretacji w duchu Danielewicza daje również tytuł, który Krasiński naniósł pierwotnie na rękopis utworu, a brzmiący *L'Umana Comedia*[4]. Trzeba przyznać, że jest to sformułowanie „całkowicie Balzakowskie *(avant la lettre*)”[5]. Cóż więc otrzymujemy? Opowieść obyczajową o tragicznym związku dwojga osób? Historię małżeńskiej zdrady, której być może największą ofiarą pada chore, acz artystycznie uzdolnione dziecko? Słowem: ludzka komedia, dramat nieomal mieszczański. Brak tu choćby echa słowiańskiego tematu.

Można by zaprotestować i stwierdzić, że nie taka jest pełnia prawdy o *Nie-Boskiej komedii* – dziele podejmującym przecież w sposób bezprecedensowy w literaturze polskiego romantyzmu zagadnienie rewolucji społecznej. Jednak nawet gdyby podążać za instrukcją lekturową samego Krasińskiego, który w listopadzie 1833 roku pisał, że jest to „dramat dotyczący się wieku naszego”, że „walka w nim dwóch pryncypiów: arystokracji i demokracji”[6], wciąż nie bardzo wiadomo, gdzie w tym wszystkim miałoby znaleźć się miejsce dla Słowiańszczyzny.

---

[2] K. Danielewicz, *List do Wincentego Krasińskiego z 4 lipca 1833 roku*, [w:] Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, *op. cit.*, s. 527-528.

[3] M. Szargot, *Układanie dramatu. Rzecz o „Nie-Boskiej komedii”*, Toruń 2017, s. 12.

[4] M. Bizior-Dombrowska, *Dzieje tekstu*, [w:] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia. Wydanie krytyczne pierwodruku z 1835 roku*, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2015, s. 9.

[5] W. Lednicki, *„Nieboska komedia” (w poszukiwaniu syntezy)*, przekł. A. Zgorzelski, [w:] *Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968, s. 381. Kwestię tytułu w kontekście Balzakowskim rozważał także m.in. W. Folkierski, *The History of Two Titles: the „Undivine Comedy” and the „Comedie Humaine”*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Romantic Univerlist. An International Tribute*, ed. W. Lednicki, New York 1964, s. 177-184.

[6] Z. Krasiński, *List do Konstantego Gaszyńskiego z 21 listopada 1833*, [w:] *idem*, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, *op. cit.*, s. 63

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 101 22.09.2021 20:44

A jednak Adam Mickiewicz – jako wykładowca literatury słowiańskiej w Collège de France – poświęcił rozbiorowi *Nie-Boskiej komedii* nadspodziewanie dużą część swoich prelekcji[7]. Mało tego, mówił, że w porównaniu do *Borysa Godunowa* Aleksandra Puszkina czy *Tragedii Obylicza* Simy Milutynowicza, „polski dramat wznosi się wyżej; jest bardziej narodowy, a razem bardziej słowiański", a nawet, że „dramat słowiański przewyższa już w *Nieboskiej komedii* [!] wszystkie znane nam dramaty europejskie"[8]. O ile docenienie utworu Krasińskiego jako dzieła o walorach *stricte* historiozoficznych czy metafizycznych nie wydawałoby się niczym zaskakującym, o tyle dostrzeżenie w nim jednego z najdoskonalszych przykładów dramatu słowiańskiego może budzić uzasadnione wątpliwości.

Dość jest bowiem powodów, dla których *Nie-Boską komedię* można by włączać w dyskurs zachodnioeuropejski. Choćby kwestia przedstawionej w dramacie rewolucji. W poszukiwaniu jej historycznego pierwowzoru zazwyczaj podążano dwoma tropami. Pierwszy wskazuje na silnie rezonujące w dziele Krasińskiego echo Wielkiej Rewolucji Francuskiej[9]. Jako przykład niech wystarczy podkreślane przez badaczy podobieństwo sądu nad obrońcami Okopów Świętej Trójcy do sądów rewolucyjnych z lat 1793-1794, a trzech przywódców rewolty: Pankracego, Leonarda i Bianchettiego podobieństwo z kolei do triumwiratu Maximilien de Robespierre – Louis de Saint-Just – Georges Couthon[10]. Trudno się dziwić takiemu kierunkowi interpretacji. Dzieło naprowadza na niego

[7] Zygmunt Krasiński pojawia się jeszcze w IV kursie prelekcji paryskich jako autor *Przedświtu* oraz *Trzech myśli Ligenzy*. Zob. na ten temat np.: A. Bagłajewski, *Mickiewiczowska interpretacja „Legendy" Krasińskiego w prelekcjach paryskich*, w: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011, 163-179.

[8] A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 11: *Literatura słowiańska kurs III i IV*, w przekładzie i opracowaniu L. Płoszewskiego, Warszawa 1953, s. 113.

[9] Dostrzegł je już Mickiewicz, gdy pisał o naśladowaniu przez autora *Nie-Boskiej komedii* „stylu trybunału rewolucyjnego z okresu terroru". A. Mickiewicz, *Wykład XI*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 11, *op. cit.*, s. 99.

[10] Wskazywał na nie Maciej Szargot, który podkreślał również, że chóry obecne w III części dramatu (przechrztów, lokajów, rzeźników, chłopów, niewiast, mężów, kapłanów, zabójców, filozofów i artystów) uobecniają charakterystyczne dla francuskiej rewolucji rozbicie na poszczególne kluby. Zob. M. Szargot, *op. cit.*, s. 116. O związku dramatu z okresem Wielkiego Terroru miałyby świadczyć także obrazy ekspansji rewolucyjnej na wschód Europy oraz wyrażane przez Pankracego plany porewolucyjnej stabilizacji. To wizja „przyszłej, zwycięskiej republiki światowej jako państwa drobnych posiadaczy, w którym redystrybucja dóbr ma zlikwidować rażące podziały społeczne", *ibidem*, s. 130. Szargot powoływał się tu na obserwacje badaczy z przełomu XIX i XX wieku. Por. L. Zienkowicz, *Wizerunki polityczne literatury polskiej*, t. 1, Lipsk 1867; J. Wilkosz, *Rozbiór „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego*, Kraków 1902; S. Tarnowski, *Zygmunt Krasiński*, Kraków 2014.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 102 22.09.2021 20:44

zarówno na poziomie tekstu głównego, jak i w didaskaliach. Już w I części dramatu Żona Doktora wspomina o jakobinach[11], Henryk natomiast w części III, żeby przedrzeć się przez obóz wroga, wkłada dla niepoznaki „czapkę czerwoną wolności" – symboliczny artefakt rewolucjonistów[12]. Druga hipoteza genetyczna wskazuje na znaczenie zachodnioeuropejskich rewolt społecznych z lat trzydziestych XIX wieku, a więc z okresu, gdy Krasiński właśnie pracował nad dramatem. Między innymi Maria Janion wśród tych zdarzeń podkreślała rolę rewolucji lipcowej (1830), powstania tkaczy w Lyonie (1831) oraz walki angielskich robotników o reformę prawa wyborczego (1832)[13]. Warto do tego dodać, że na początek dekady przypada również założenie przez Giuseppe Mazziniego radykalnego ruchu Młode Włochy (*La Giovine Italia*), dążącego do państwowego zjednoczenia na drodze ludowego zrywu, a także mają miejsce rozruchy przeciwstawiających się zachowawczej linii pontyfikatu Grzegorza XVI[14].

Obydwie ścieżki interpretacyjne zakorzeniają wydarzenia *Nie-Boskiej komedii* w ówczesnej problematyce społeczno-politycznej krajów Europy Zachodniej. Jednakże nie tylko podjęcie wątku rewolucyjnego świadczy o przynależności Krasińskiego do zachodnioeuropejskiego uniwersum. Gdy spojrzy się na sylwetkę artystyczną hrabiego Zygmunta w kontekście twórczości poprzedzającej jego najsłynniejszy dramat, wyraźnie widać okcydentalne ukierunkowanie poetyckiej świadomości młodego romantyka. Dość wspomnieć, że przeważającą część utworów z tzw. okresu szwajcarskiego Krasiński napisał w języku francuskim[15]. W niektórych tekstach pojawiają się również francuskie reminiscencje tematyczne, jak choćby *Lex deux chevalieres* (*Dwaj rycerze*), *La confession de Napoléon* (*Spowiedź Napoleona*) czy *Le jeune chevalier Olivier de Bracy…* (*Młody rycerz Oliwier de Bracy…*). Z kolei w dziełku zatytułowanym *Cholera* miejscem akcji jest wiedeński Prater, bohaterem zaś – Hiszpan o imieniu Don Antonio, w którego obliczu odbijają się „problemy niczym z Waltera Scotta, hipotezy jak z Galla, Lavatera, zagadki niczym z Balzaka,

[11] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, [w:] *idem*, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. M. Strzyżewski, t. 3, vol. 1, *Dramaty,* oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, s. 111.

[12] *Ibidem*, s. 152.

[13] M. Janion, *Wstęp*, [w:] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, wstęp napisała M. Janion, tekst i przypisy opracowała M. Grabowska, Wrocław 1974, s. XXIII-XXVIII.

[14] J.N.D. Kelly, *Encyklopedia papieży*, przekł. T. Szafrański, Warszawa 2006, s. 429-432. Stanowisko Krasińskiego wobec Kościoła z tego okresu rekonstruował Włodzimierz Toruń. Por. *idem*, *Pęknięta kopuła? Krasiński wobec pontyfikatu Grzegorza XVI*, [w:] *Zygmunt Krasiński: w świetle i cieniu myśli romantycznej*, red. M. Stryjewski, Toruń 2014, s. 123-141.

[15] Zob. na ten temat m.in. J. Pietrzak-Thébault, *Francuskojęzyczna twórczość Krasińskiego – czy, komu, po co potrzebna? Rozpoznanie*, [w:] *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Kraków 2012, s. 11-22.

z Jules'a Janina"[16]. W warstwie fabularnej zauważalne są natomiast nawiązania do *Piaskuna* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna.

Czy Mickiewicz, podejmujący się publicznego rozbioru *Nie-Boskiej komedii* ponad siedem lat po jej publikacji, obserwując z bliska społeczno-polityczną atmosferę w zachodniej części kontynentu, widząc ewolucję artystyczną i światopoglądową Krasińskiego, nie dostrzegał tego kontekstu dzieła[17]? Chyba miał to wszystko na uwadze, skoro sam w postaci Pankracego widział „jakby skrót Kromwela, Dantona, Robespierre'a"[18] oraz stwierdzał, że „autor nasz pojmuje katolicyzm podług Chateaubrianda"[19]. W tym okcydentalnym ukierunkowaniu Krasińskiego dostrzegał jednak nie walor, lecz zasadniczą wadę, która mimo zachwytu nad *Nie-Boską komedią*, sprawiła, że wskazywał na pewien fałszywy rys dramatu[20].

W tym miejscu można by przypomnieć słowa Michała Kuziaka, że *Literatura słowiańska* to dzieło paradoksalne. Nie tylko z powodu, na który wskazywał badacz, tego mianowicie, że wykłady Mickiewicza są „traktatem ideologicznym, który powstał jako krytyka ideologii" lub też – że pozostają „pracą naukową zwróconą przeciw nauce"[21]. Prelekcje paryskie są paradoksalne również dlatego, że za wzór dramatu słowiańskiego przedstawiają dzieło, które ani na poziomie estetycznym, ani w obszarze problemowym nie ma – jak można by sądzić – ze Słowiańszczyzną zbyt wiele wspólnego. Ciekawe, że sam Mickiewicz rozbiór *Nie-Boskiej komedii* poprzedzał uwagą: „[…] roztrząsając to dzieło, zobaczymy, w czym poeta pozostaje wierny tradycji narodowej, a w czym znowuż błądzi, nadając geniuszowi, który ma zbudować przyszłość, charakter zgoła niepodobny do słowiańskiego"[22].

Można jednak rzecz ująć inaczej. Sądzę bowiem, że *Nie-Boska komedia* w lekturze Mickiewicza istotnie staje się prototypem dramatu słowiańskiego.

---

[16] Z. Krasiński, *Cholera*, [w:] *idem*, *Dzieła zebrane*, red. M. Strzyżewski, t. 6, vol. 3: *Proza poetycka*, przekł. J. Pietrzak-Thébault, oprac. edytorskie A. Markuszewska, Toruń 2017, s. 156.

[17] *Nie-Boska komedia* została wydana anonimowo, ale Mickiewicz identyfikuje jej autora bezbłędnie. W *Wykładzie X* wzmiankuje: „Autor *Nieboskiej komedii* [!] należy do jednego z rodów, które brały czynny udział w tych wydarzeniach, i przeszłość odżywa w jego dramacie. Boleść narodowa znalazła w poecie wymownego rzecznika". A. Mickiewicz, *Wykład X*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 11, *op. cit.*, s. 94.

[18] *Ibidem*, s. 82.

[19] *Ibidem*, s. 84.

[20] Powody, dla których Mickiewicz nie zaakceptował *Nie-Boskiej komedii* w całości, przedstawiam w dalszej części artykułu. Zob. też. M. Kuziak, *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego,* „Poznańskie Studia Polonistyczne" 1998, s. 290-293.

[21] M. Kuziak, *Wstęp*, [w:] *idem*, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, Słupsk 2007, s. 12.

[22] A. Mickiewicz, *Wykład V*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 11, *op. cit.*, s. 56.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 104 22.09.2021 20:44

„Staje się", a nie „jest" – bo nie bez znaczenia pozostaje tutaj strategia hermeneutyczna samego czytającego. Kuziak, sięgając do *Interpretacji i nadinterpretacji* Umberto Eco, stwierdzał wręcz, że „profesor nie tyle interpretował *Nie-Boską komedię*, ile raczej jej «używał». Wpisywał ją w wykreowany przez siebie mit słowiański"[23]. Pytając więc o słowiańskość dramatu Krasińskiego, trzeba za punkt wyjścia przyjąć Mickiewiczowską intencję – mieć na względzie to, jak on właśnie pragnął *Nie-Boską komedię* odczytywać. Wniknąć w interpretacyjny modus Mickiewicza oraz dostrzec miejsce tych prelekcji w całokształcie jego wielkiego projektu slawistycznego.

Dlaczego zaś mowa tutaj o prototypie? Ponieważ dramat Krasińskiego w lekturze wykładowcy Collège de France okazuje się przykładem literackiego nowatorstwa, przedstawieniem modelowym, ale jeszcze niedoskonałym. *Nie-Boska komedia* służy Mickiewiczowi jako egzemplifikacja projektowanej przez niego teorii dramatu słowiańskiego. Stanowi wręcz „punkt obserwacyjny dla ocenienia poetyckiego ruchu w Słowiańszczyźnie"[24]. Aby objaśnić praktykę interpretacyjną Mickiewicza, a następnie móc ocenić jej trafność i prawomocność, należy jednak w pierwszej kolejności przybliżyć to, co właściwie rozumiał on pod pojęciem dramatu słowiańskiego.

Teoria dramatu słowiańskiego

Teorię dramatu słowiańskiego Mickiewicz przedstawia w *Wykładzie XVI* kursu trzeciego, zwanym także „lekcją teatralną"[25]. Dla porządku wypada dodać, że poprzedza ją inauguracyjne wystąpienie na temat ogólnego charakteru współczesnej literatury polskiej, wykład doktryny mesjanistycznej i koncepcji objawienia, a następnie trzy prelekcje poświęcone przedstawicielom tzw. szkoły ukraińskiej, Aleksandrowi Puszkinowi i poetom czeskim. Bezpośrednio przed *Lekcją XVI* następuje seria czterech wystąpień o *Nie-Boskiej komedii*. Z kolei po niej Mickiewicz porzuca tok literaturoznawczy, a głównym problemem wywodu staje się krytyka współczesnych nurtów filozoficznych.

Dlaczego o tym wspominam? Już sama lokalizacja wykładu o dramacie słowiańskim wydaje się nieprzypadkowa. Wprawdzie, zdaniem Jana Ciechowicza, była ona „jakby spóźnioną refleksją teoretyczną"[26], ale już według Marka

[23] M. Kuziak, *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-Boskiej komedii"...*, *op. cit.*, s. 298.
[24] A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, *op. cit.*, s. 108.
[25] Zob. J. Ciechowicz, *O różnych sposobach czytania „lekcji teatralnej" Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 2, s. 21-34.
[26] *Ibidem*, s. 24.

Dybizbańskiego jest wręcz przeciwnie – przesunięcie w czasie rozważań o dramacie słowiańskim sprawiało wrażenie, „jakby Mickiewicz starał się zamknąć ten blok jeszcze przed wielkanocnym proroczym orędziem «lekcji teatralnej»”[27]. W kontekście profetycznych zapatrywań Mickiewicza wpisanie harmonogramu prelekcji w kalendarz roku liturgicznego wydaje się interesującym tropem badawczym. W strukturze wykładowej można jednak odnaleźć inny układ znaczący. Wprowadzenie do III kursu, w którym Mickiewicz prezentuje ogólne założenia mesjanizmu oraz wiąże je z romantyczną koncepcją objawienia, ściśle łączy się z późniejszymi ustaleniami na temat dramatu słowiańskiego. Obie części teoretyczne spaja analiza *Nie-Boskiej komedii*, która jawi się jako fragment cyklu wykładowego o charakterze praktycznym – tak, jakby prelekcje poświęcone dziełu Krasińskiego stanowiły warsztat interpretacji zogniskowanej wokół słowiańskiej idei Mickiewicza. Dramat staje się więc (niedoskonałą, ale najlepszą z możliwych) formą egzemplifikacji mesjanistycznego dyskursu, a zarazem przykładem dramatu słowiańskiego. Trzeba tu jednak dodać, że pierwsza wzmianka na temat *Nie-Boskiej komedii* pojawia się już w *Lekcji II*, w której Mickiewicz definiuje podstawowe założenia mesjanizmu. Czy to nagłe pojawienie się dramatu Krasińskiego było decyzją przedwczesną? Sądzę, że przytoczenie pierwszych ustępów *Nie-Boskiej komedii* należy raczej traktować jako pierwszy argument Mickiewicza w sprawie słowiańskiej. Dzieło Krasińskiego bowiem – jak przyznaje – „da […] nam poznać, jak Polacy pojmują poezję”[28].

Rozważany przeze mnie fragment *Literatury słowiańskiej* jest więc rozciągnięty pomiędzy lekcją mesjanistyczną a lekcją teatralną. Te wystąpienia Mickiewicza należy czytać i interpretować łącznie, jedno bowiem oświetla drugie. Widać to od samego początku teoretycznego wywodu Mickiewicza – gdy przedstawia ogólną definicję dramatu. Poeta-wykładowca prezentuje nie tyle formułę *stricte* teatrologiczną, ile raczej całą koncepcję dramatu pojmowanego w kontekście problematyki historiozoficznej:

> Dramat jest najsilniejszą realizacją artystyczną poezji. Dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Należy w nim rozróżnić dwie warstwy odrębne: napisanie a wystawienie. Dramat wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki. W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów[29].

[27] M. Dybizbański, *Mityczny teatr „Lekcji XVI”*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, *op. cit.*, s. 213.
[28] A. Mickiewicz, *Wykład II*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 11, *op. cit.*, s. 20.
[29] *Idem*, *Wykład XVI*, *op. cit.*, s. 108-109.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 106 22.09.2021 20:44

Jak echo powraca tu sposób rozumienia poezji, który profesor Collège de France wyłożył już w *Lekcji II* na podstawie wstępu *Nie-Boskiej komedii*. Podążając za zawartą tam poetycką inwokacją, Mickiewicz „nędzę poezji uważanej jako kunszt" przeciwstawia wywiedzionej już od starożytnych Greków *poiesis* – czyli poezji sprawczej, będącej działaniem[30]. Rozróżnienie na poezję fałszywą oraz tę popychającą do czynu otwiera Mickiewiczowi pole do własnych dociekań. Jego zdaniem, autor dramatu postuluje, aby „duchy najhartowniejsze, najwznioślejsze, najsilniejsze, te, które obcują z Bóstwem, zachowały wszystkie siły na działanie zamiast na słowa"[31]. W obu wykładach niemal *expressis verbis* pojawiają się więc dwie fundamentalne kategorie dla Mickiewiczowskiej koncepcji: słowo i czyn[32]. Definiując, czym jest dramat jako taki, poeta-profesor dokonuje dyskursywnego przekładu: napisanie i wystawienie sztuki stanowi artystyczny ekwiwalent porządku historiozoficznego – następstwa epoki czynu po epoce słowa właśnie. W *Nie-Boskiej komedii* ów przełom przypada pomiędzy II a III częścią. Hrabia Henryk, po tym jak został zwiedziony przez ducha przeklętej dziewicy i sprowadził katastrofę na własną rodzinę, znów zostaje wystawiony na kuszenie ze strony tym razem Mefista i Orła. W kulminacyjnym momencie Henryk mówi: „Przeszłości, bądź mi ku pomocy – a jeśli duch twój wrócił do łona Boga, niechaj się znów oderwie, wstąpi we mnie, stanie się myślą, siłą i czynem"[33]. Bohater pragnie przezwyciężyć dotychczasową niemoc, wznieść się ponad fałszywą rolę poety, którego portret Krasiński zawarł w pierwszych dwóch częściach dramatu. Chwilę później deklaruje: „idę się na człowieka przetworzyć, walczyć idę z bracią moją"[34]. I choć – jak ukazuje finał dramatu – Henryk nie sprosta przyszłym wyzwaniom i ostatecznie poniesie klęskę, tutaj istotnie dokonuje się symboliczne przejście z epoki słowa do epoki czynu.

Skonstruowana przez Mickiewicza matryca pojęciowa odpowiada zasadniczej strukturze problemowej *Nie-Boskiej komedii*. Dialektyka słowa i czynu służy mu jednak do rozwinięcia bardziej szczegółowych założeń teorii dramatu:

[30] *Idem*, *Wykład II*, *op. cit.*, s. 21-22.
[31] *Ibidem*.
[32] Zob. A. Kowalczykowa, *Mickiewicz – słowo i czyn*, Warszawa 1975.
[33] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, *op. cit.*, s. 129.
[34] *Ibidem*.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 107 22.09.2021 20:44

> Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze, by nadać jej popęd; ogół jednak długo pozostaje bierny, a wtedy sztuka używa wszelkich możliwych sposób, wzywa do pomocy architekturę, muzykę, a nawet taniec, by ogół ten ożywić, lecz jeśli sztuka wyradza się w komedię, farsę, natenczas znika. Dramat, w najwyższym i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu, winien łączyć wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej, podobnie jak instytucja polityczna narodu powinna wyrażać jego dążności polityczne[35].

O „pojetyczności" dzieła – a więc jego sprawczej czy też performatywnej funkcji – stanowi „słowo natchnione" tkwiące u źródeł sztuki dramatycznej i znajdujące w tej sztuce najbogatszą reprezentację. Włodzimierz Szturc w pracy o teorii dramatu romantycznego nazwał ten passus „najbardziej skomplikowanym fragmentem *XVI Lekcji*, najbardziej skrótowym i niezrozumiałym"[36]. Badacz wskazywał zarazem, że pod „słowem natchnionym" kryje się *logos* – „jakieś szczególne słowo, które było zaczynem narodowej literatury"[37]. Przesłanie Mickiewicza okazuje się jednak bardziej klarowne właśnie w świetle uwag z *Lekcji II*. Mowa w niej o tym, że „największe ze wszystkim objawień, objawienie chrześcijańskie, nazwano słowem"[38]. Istnieją jednak, jak Mickiewicz dalej przekonuje, również objawienia cząstkowe, z których „każdy lud począł swój byt narodowy"[39]. Słowo jest tutaj nie tylko materią języka, ale przede wszystkim duchową treścią, która w toku ewolucji przybiera różnorodne formy wypowiedzi, nabierając cech gatunkowego synkretyzmu. Rola sztuki dramatycznej polega zaś na tym, aby to bogactwo *logosu* objąć i wyrazić. Poeta-profesor powie, że „aby utworzyć dramat, który by przez te wszystkie warstwy Słowiańszczyzny, przez lud słowiański mógł być uznany za narodowy, trzeba by […] zagrać na wszystkich strunach, przebiec wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję"[40].

Bogactwo formalne *Nie-Boskiej komedii* zauważył, rzecz jasna, nie tylko Mickiewicz. W toku historii recepcji na ten aspekt dzieła zwracali uwagę liczni badacze. Za Moniką Mary Gardner, Stefanem Treuguttem, Marią Janion, Joanną Jagodzińską, wszystkie genologiczne reminiscencje wymieniał Maciej Szargot:

---

[35] A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, *op. cit.*, s. 109.
[36] W. Szturc, *Adam Mickiewicz i koncepcja dramatu słowiańskiego w „Lekcji XVI"*, [w:] *idem*, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, s. 214.
[37] *Ibidem*.
[38] A. Mickiewicz, *Wykład II*, *op. cit.*, s. 17.
[39] *Ibidem*, s. 18.
[40] A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, *op. cit.*, s. 112.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 108 22.09.2021 20:44

> Elementy epickiego poematu rycerskiego, realistycznej powieści, komedii satyrycznej, tragikomedii czy tragifarsy, pieśni ludowej, ballady romantycznej, powieści gotyckiej i „tragedii grozy" oraz dramatu przeznaczenia (*Schickalsdrama*), Schillerowskiego dramatu idei, rozmaitych odmian dramy mieszczańskiej, w tym „dramatu rodzinnego w typie *Familendrama*", dramatu politycznego, opery, moralitetu, misterium i tragedii paschalnej, a można też w nim znaleźć i poemat prozą, i wiersz liryczny, i modlitwę…[41].

Obserwacje Szargota, skłonnego w mnogości rozmaitych akcentów dostrzegać tropy Bachtinowskiej polifoniczności, stanowią dopełnienie interpretacyjnych pomysłów Mickiewicza. Poeta-profesor, wykładając z paryskiej katedry, projektował bowiem dramat słowiański jako dzieło żywego słowa (*logosu*), a zarazem tekst wielogłosowy – taki, w którym wyrażona zostanie tożsamość zróżnicowanych wewnętrznie ludów słowiańskich. Chodziło mu w istocie o koncepcję dramatu totalnego. Nic więc dziwnego, że na marginesie *Lekcji XVI* zawarł krytykę dramatu salonowego – dostrzegał w nim bowiem przejawy artystycznego i filozoficznego redukcjonizmu. Rozwiązania scenograficzne, składające się na ornamentykę teatralną, nazywał „przydatkami niewątpliwie koniecznymi, ale bynajmniej nie istotnymi"[42], ponieważ – jak perorował w ślad za Ludwigiem Tieckiem – „udoskonalenie dekoracyj i teatru, a zwłaszcza przywiązywanie do tego takiej wagi świadczy o upadku dramatu"[43].

Warstwa dekoracyjna nie miała zatem większego znaczenia. Chodziło o to, aby istotną treścią sztuki teatralnej uczynić główny dogmat narodowości słowiańskiej (a w szczególności polskiej), a więc „wiarę w ciągłe oddziaływanie świata niewidomego na widomy"[44]. Pierwszeństwo zyskuje tu prawda nadprzyrodzona, metafizyczna. To wyjaśnia, dlaczego, według profesora, „żaden teatr nie wystarczyłby nawet do wystawienia *Nieboskiej komedii* [!]"[45]. Ani publiczność, ani lud słowiański nie ujrzą więc szybko realizacji dramatu słowiańskiego na teatralnych deskach. Wynika to nie tylko z ograniczeń technicznych czy niedostosowania ówczesnych rozwiązań scenicznych do wielogłosowego i wielogatunkowego dzieła Krasińskiego. O innym dramacie jest tutaj mowa – przede wszystkim o dramacie dziejów, którego prowidencjalistyczne przesłanie ma się dopiero urzeczywistnić. W tym zresztą Mickiewicz upatruje nowatorstwa

[41] M. Szargot, *op. cit.*, s. 51-52.
[42] A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, *op. cit.*, s. 114.
[43] *Ibidem*.
[44] *Idem*, *Wykład XI*, *op. cit.*, s. 105.
[45] *Idem*, *Wykład XVI*, *op. cit.*, s. 113.

Nie-Boskiej komedii: „Pierwszy to raz jakiś autor spróbował stworzyć dramat proroczy, opisać miejsca, wprowadzić postacie i opowiedzieć zdarzenia, które mają dopiero kiedyś rozegrać”[46]. Tu właśnie podkreślony zostaje prototypowy charakter utworu Krasińskiego. To dramat słowa, który w sposób bezprecedensowy dla kultury polskiej opowiada przyszłe dzieje ludzkich czynów.

Powyższe obserwacje i ustalenia dają już pewien pogląd na kwestię rozumienia przez Mickiewicza dramatu jako takiego. Chciałbym jeszcze jednak pokrótce zwrócić uwagę na to, jak profesor Collège de France pojmował samą Słowiańszczyznę i słowiańskość jako taką. W prelekcjach paryskich kategorie te są – jak pisał Kuziak – spirytualizowane oraz wpisywane w dziedzinę aksjologii[47]. Słowiańskość nie jest więc cechą etniczną, językową ani religijną, ale nade wszystko pewną propozycją duchową, kategorią egzystencji[48]. Ograniczenie Słowiańszczyzny tylko do dyskursu filologii czy folklorystyki wiązałoby się z zasadniczą redukcją jej pierwotnego, archetypalnego wręcz wymiaru, dzięki któremu „chrześcijaństwo nie zastało u Słowian pustki”, lecz „miało ono nowe życie wszczepić w życie dawne”[49]. Mickiewicz, dokonujący rozbioru *Nie-Boskiej komedii* z wysokości paryskiej katedry, występuje przede wszystkim jako twórca syntezy kultury słowiańskiej. Teoria dramatu słowiańskiego służy mu zaś jako narzędzie budowania „nowego mitu początku”[50], który miałby stanowić fundament tożsamościowej narracji o Polsce – podkreślającej jej podmiotowość oraz duchową i intelektualną niepodległość wobec rozmaitych zachodnioeuropejskich strategii „intelektualnego panowania, łączenia wiedzy i władzy, utrwalania dominacji i podporządkowywania”[51]. W tej wielkiej debacie Mickiewicza z okcydentalnymi dyskursami dzieło Krasińskiego nadawało się wprost idealnie w funkcji argumentu, że „cywilizacja Słowian to cywilizacja silnego słowa”[52].

---

[46] *Idem*, *Wykład VIII*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 11, *op. cit.*, s. 59.

[47] M. Kuziak, *Dlaczego „Literatura słowiańska”? Pomiędzy hermeneutyką, ideologią, a pragmatyką dyskursu prelekcji paryskich Adama Mickiewicza*, [w:] *idem*, *O prelekcjach paryskich…*, *op. cit*., s. 26.

[48] Mam tu na myśli kategorię egzystencji w znaczeniu Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej. Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2005.

[49] A. Mickiewicz, *Wykład I*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 11, *op. cit.*, s. 11.

[50] M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, *op. cit.*, s. 27.

[51] L. Wolff, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, przekł. T. Bieroń, Kraków 2020, s. 33. Zob. też klasyczne studium na temat strategii kulturowej kolonizacji Wschodu przez świat zachodni: E.W. Said, *Orientalizm*, przekł. W. Kalinowski, Warszawa 1991.

[52] G. Tomaszewska, *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2000, s. 148.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 110 22.09.2021 20:44

Prototyp?

Gdy teorię dramatu słowiańskiego odczytuje się zgodnie z obiema lekcjami – mesjanistyczną i teatralną – dobrze widać, dlaczego *Nie-Boska komedia* może służyć jako literacka reprezentacja slawistycznego projektu Mickiewicza. Jaką jednak dokładnie rolę odgrywa? Jakie miejsce zajmuje? I z czego konkretnie to wszystko wynika? Wspominany już kilkukrotnie Michał Kuziak ryzykował, w ślad za Stanisławem Makowskim, przypuszczenie, że „profesor omawiał *Nie-Boską komedię*, w dużej mierze traktując ją jako dzieło zastępujące w prelekcjach III cz. *Dziadów*"[53]. Akcentowany wcześniej przeze mnie synkretyczny charakter dramatu Krasińskiego sprawia, że Mickiewicz istotnie dopatruje się w nim treści spójnych z jego własnym dziełem:

> Naprzód pierwiastek cudowny, świat nadprzyrodzony jest tu nie tylko poetycki i w duchu gminnym, ale już ujęty według pojęć rozwiniętych przez nasz wiek. Podobnie w sferze ziemskiej dramat porusza wszystkie zagadnienia nurtujące plemię słowiańskie; dlatego też nie jest to utwór jedynie narodowy; i on wprowadza chór duchów niższych, istne święto Dziadów, i zamyka się proroctwem [podkr. – J.P.][54].

W lekturze Mickiewicza *Nie-Boska komedia* staje się dziełem aspirującym wręcz do miana epopei Słowian. Mimo to – stwierdza wreszcie profesor – utwór „nie jest jeszcze pełny, nie daje jeszcze wyobrażenia o tym, czym ma być kiedyś dramat słowiański"[55]. Najpierw więc *Nie-Boska komedia* staje się swoistym substytutem (a może i w niektórych aspektach rozwinięciem) *Dziadów*, by później zostać niemal *expressis verbis* zakwalifikowana jako prototyp słowiańskiego dramatu – dzieło wybitne, lecz nie całkiem jeszcze rozwinięte. Jak rozumieć tę niejednoznaczną ocenę?

Nietrudno wyczytać z prelekcji, dlaczego Mickiewicz wobec dzieła Krasińskiego pozostał mimo wszystko krytyczny. Powodów było kilka. Dwie najważniejsze kwestie to fałszywe przedstawienie bohaterów żydowskich (ukazanych przez Krasińskiego jako sekta spiskująca przeciw chrześcijanom) oraz niedocenienie ludu chłopskiego. Aby w pełni zrozumieć motywacje stojące za tą krytyką Mickiewicza, znów konieczne jest sięgnięcie do

[53] M. Kuziak, *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-Boskiej komedii"...*, *op. cit.*, s. 296.

[54] A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, *op. cit.*, s. 113. Warto przy okazji podkreślić, że w *Wykładzie X* Mickiewicz nazywa *Nie-Boską komedię* „poematem", co przywołuje na myśl III część *Dziadów* właśnie, zawierającą przecież w podtytule „poema".

[55] *Ibidem*, s. 116.

pierwszych wykładów III kursu, w których przedstawiał on koncepcję mesjanizmu jako „szeregu objawień”[56], a więc procesu historycznego i ewolucyjnego. Jako główny dogmat mesjanizmu poeta-prelegent wskazywał zaś to, że „duch najbardziej rozwinięty ma z natury rzeczy obowiązek prowadzić duchy znajdujące się na stopniach niższych”[57]. Z tak pojętej doktryny można bezpośrednio wywieść koncepcję Słowiańszczyzny jako wspólnoty inkluzywnej. Historiozoficzny postęp polegałby bowiem na tym, że w toku dziejów chrześcijańskie posłannictwo zatacza coraz szersze kręgi, włączając w duchową wspólnotę kolejne grupy społeczne i religijne. Zadaniem stojącym przed wybitnymi jednostkami (takie bowiem, zdaniem Mickiewicza, nadają impet rozwojowi wszelkich narodów) byłoby więc rozszerzenie formuły polskiego narodu o żydowską diasporę oraz lud chłopski. Tak nakazuje logika Mickiewiczowskiego objawienia historycznego, w której przejawiają się zresztą ewangelizacyjny i republikański charakter słowiańskiego projektu. Krasiński zajmował inne stanowisko – jednoznacznie podkreślał wiodącą rolę szlachty. Idee demokratyczne, kompromitujące się w kolejnych aktach rewolucyjnych, utwierdzały go w sceptycyzmie, który swoje apogeum osiągnie, gdy Krasiński będzie przyglądał się wydarzeniom Wiosny Ludów oraz rabacji galicyjskiej. W kwestii żydowskiej Krasiński również się z Mickiewiczem różnił. Po tym jak Żydzi odrzucili posłannictwo Jezusa Chrystusa, judaizm został – zdaniem Krasińskiego – naznaczony niezbywalnym piętnem. Takie przekonanie tkwiło u źródeł stanowiska, które można by określić mianem antysemityzmu w znaczeniu przednowoczesnym – „antysemityzmu arystokratycznego”[58].

[56] *Idem*, *Wykład II*, *op. cit.*, s. 16. Warto nadmienić, że również Krasiński był skłonny myśleć o objawieniu w perspektywie historycznej, choć w swoich refleksjach podążał w innych kierunkach niż Mickiewicz. Obecności pierwiastka Bożego w dziejach szukał nie tyle w pierwotnych etapach rozwoju wspólnot słowiańskich, ile raczej w dawnych formach religijności, w których dostrzegał antycypację chrześcijańskiego orędzia. Wśród nich ważną (ale nie wyłączną) rolę odgrywał gnostycyzm, czego świadectwem może być choćby szkic poety z 1844 roku zatytułowany *Gnosis*. Więcej zob. np. J. Fiećko, *Krasiński o gnozie. Nota o notatkach poety*, [w:] *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski i A. Jocz, Kraków 2012, s. 61-71.

[57] *Ibidem*, s. 16-17.

[58] Stosunek Krasińskiego do Żydów wymaga dłuższego komentarza. Jerzy Fiećko w monografii zatytułowanej *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków* podkreślał, że problem ten należy rozważyć w kilku aspektach. Zrekonstruuję je tutaj pokrótce. Po pierwsze – kwestia osobistych relacji z konkretnymi ludźmi. Fiećko zaznaczał, że Krasiński takich kontaktów unikał i można tu doszukać się zaledwie kilku wyjątków. Pod koniec życia zaprzyjaźnił się z Julianem Klaczką, którego przedtem traktował z niechęcią. Szacunkiem darzył też Mathiasa Rosena – warszawskiego bankiera i filantropa. Po drugie – stosunek do judaizmu. Krasiński przekonywał, że odrzucenie posłannictwa Chrystusa przerwało między Izraelem a Opatrznością dotychczasową mistyczną więź. W takim znaczeniu Krasiński był więc antyjudaistą. Po trzecie

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 112 22.09.2021 20:44

Inny powód, dla którego *Nie-Boska komedia* pozostaje w lekturze Mickiewicza zaledwie prototypem dramatu słowiańskiego, wiąże się z sygnalizowanym już we wstępie artykułu „okcydentalizmem" Krasińskiego. Wprawdzie hrabia Zygmunt zawarł w dramacie sugestywną krytykę społeczeństwa zachodniego jako „rozkładającego się i zamierającego"[59], był to jednak głos krytyczny z wnętrza katolickiego konserwatyzmu w wydaniu zachodnioeuropejskim, któremu mógłby patronować Chateaubriand. Tymczasem – jak Mickiewicz konkludował w *Wykładzie X* – „Polska powinna sięgać tylko do żyjącej w jej łonie tradycji; tylko do swego d u c h a"[60]. I choć Krasiński rysuje przejmujący portret Pankracego jako antychrysta, a Hrabiego Henryka jako człowieka dramatycznie zawieszonego między przeszłością a przyszłością, to *Nie-Boska komedia* jako całość realizuje wizję dramatu słowiańskiego jedynie połowicznie. Mickiewicz przypisuje tekstowi Krasińskiego funkcję krytyczną, to znaczy polegającą na „potępieniu mniemań jednostkowych"[61] albo też na ujęciu „strony negatywnej rewolucyjnych dążności społeczeństwa europejskiego"[62]. Ciekawe, że inaczej tę sprawę przedstawiał Michał Masłowski, dla którego opozycja Henryka i Pankracego niosła zapowiedź przyszłej reintegracji w duchu Heglowskim: „ich zwarcie,

– kwestia konspiracjonizmu. Hrabia Zygmunt, zwłaszcza po powstaniu listopadowym i w okresie Wiosny Ludów, przyjmował koncepcję, jakoby Żydzi mieli spiskować przeciw chrześcijaństwu i dążyć do przejęcia władzy nad całym światem. Po czwarte – stosunek do asymilacji i chrystianizacji Żydów. Choć poeta rozumiał i afirmował znaczenie biblijnej przeszłości Izraela, współczesnym Żydom jako zbiorowości zwykł przypisywać moralny defekt. Pozostawał zdystansowany wobec projektu asymilacji, gdyż kłóciło się to z przyjmowaną przez niego koncepcją narodu. Żydów traktował więc jako „tolerowanych gości". Fiećko w swoim wywodzie doprecyzował pojęcie antysemityzmu, tym samym dokonując korekty stanowisk Marii Janion, Andrzeja Fabianowskiego czy Tomasza Swobody, którzy byli skłonni nazywać Krasińskiego antysemitą *en général*. Fiećko natomiast postulował, aby w stosunku do Krasińskiego używać raczej kategorii „antysemityzmu przednowoczesnego" czy też – za Hanną Arendt – „antysemityzmu arystokratycznego". W każdym razie Krasiński nie reprezentowałby antysemityzmu w nowoczesnym rozumieniu, gdyż, jak pisał Fiećko: „Poeta w opisie Izraelitów nie eksponował nadmiernie cech rasowych, na plan pierwszy wysuwał wymiar cywilizacyjno-religijny, oparty na przekonaniu o nieusuwalności i uniwersalizmie konfliktu między chrześcijaństwem a mozaizmem, stąd bardziej widoczny był rys antyjudaizmu niż obecna na drugim planie wrogość rasowa, na której wspiera się antysemityzm" (s. 82). Zob. J. Fiećko, *Spór o miejsce Żydów wśród Polaków*, [w:] *idem*, *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011, s. 73-101. Zob. też: A. Fabianowski, *Kwestia żydowska w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Żydzi w literaturze*, red. A. Szawerna-Dyrszka i M. Tramer, Katowice 2003, s. 145-165; T. Swoboda, *Żydzi w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Żydzi w literaturze*, *op. cit.*, s. 166-176; M. Janion, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 114-173.

[59] A. Mickiewicz, *Wykład VIII*, *op. cit.*, s. 73.

[60] *Idem*, *Wykład IX*, *op. cit.*, s. 84. Podkreślenie oryginalne.

[61] *Idem*, *Wykład XI*, *op. cit.*, s. 105.

[62] *Idem*, *Wykład IX*, *op. cit.*, s. 79

jak teza i antyteza, przywołuje inne niż wojna ideologiczna wyjście, ideał Herosa absolutnego, wezwanie do syntezy, krzyk o etykę ludzkiego świata"[63]. W opinii Mickiewicza jednak dramat nie rozwija idei pozytywnej. Nie realizują się w nim bowiem dwie cnoty, o których profesor wspomina w kontekście przytaczanej przez niego wypowiedzi Ralpha Waldo Emersona. Te cnoty to nadzieja i miłość.

Trzeba przyznać, że *Nie-Boska komedia* faktycznie ciąży ku historiozoficznemu pesymizmowi. Taka jest zresztą linia rozwojowa twórczości Krasińskiego z lat trzydziestych, której „punkt zero" stanowi wybuch powstania listopadowego. Tę linię wyznaczają przede wszystkim *Adam Szaleniec* (1831) i *Irydion* (1832-1836). Krasiński eksploatuje w nich motyw zemsty jako odpowiedzi na dziejową niesprawiedliwość i problematykę ofiary. W *Nie-Boskiej komedii* hrabia Zygmunt popada zaś w metafizyczny impas. Choć w popularnym odbiorze może się wydawać, że ostatnią scenę wieńczy zjawienie się Chrystusa i śmierć Pankracego w konfrontacji z Bogiem, dramat nie przynosi jednak jednoznacznego rozwiązania. W dziejach recepcji ten interpretacyjny dylemat funkcjonuje pod nazwą sporu o organiczny lub nieorganiczny charakter finału dramatu[64]. Część badaczy uważa, że Chrystus istotnie wkracza w świat dramatu, a poprzez Jego powtórne przyjście urzeczywistnia się idea eschatonu[65]. Taka interpretacja miałaby być dowodem na prowidencjalistyczny charakter przesłania *Nie-Boskiej komedii*. Inni badacze twierdzą, że taka strategia lekturowa zakłada przesłanki wobec utworu zewnętrzne. Należałoby bowiem przyjąć, że „Bóg istotnie zstępuje do nie-boskiego świata, interweniuje w historię, podczas gdy z całą pewnością możemy mówić jedynie o zabójczej dla bohatera wizji"[66]. Czy oznacza to zatem, że Chrystus ukazujący się w ostatnich partiach dramatu jest tylko retoryczną, teatralną figurą *deus ex machina*?

[63] M. Masłowski, *Symbol „Nie-Boskiej komedii"*, [w:] *idem*, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 170.

[64] Jego dzieje rekonstruuje Maria Janion we wstępie do dramatu w wydaniu Biblioteki Narodowej. Zob. *eadem*, *Wstęp*, *op. cit.*, s. XCI-XCVIII.

[65] Eschaton, czyli rzeczywistość spełnionego końca, już w przekazach ewangelicznych został złączony z perspektywą Paruzji. Apostołowie pytają bowiem Chrystusa: „Kiedy to będzie i co za znak przyjścia Twego i końca świata?" (Mt 24,3). Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań 2002. Zob. też kompleksowe opracowania problematyki eschatologicznej w kontekście chrześcijańskim, katolickim: W. Granat, *Dogmatyka katolicka*, t. 7: *Eschatologia. Rzeczy ostateczne człowieka i świata*, Lublin 1962; Cz. Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 2: *Traktat XI: O rzeczach ostatecznych (Eschatologia)*, Lublin 2003.

[66] M. Szargot, *op. cit.*, s. 149.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 114 22.09.2021 20:44

Zakończenie nie sprawiało jednak Mickiewiczowi tak wielkich kłopotów. Uznawał je za „wspaniałe", bo wskazujące, że dramat jest „w istocie poświęcony zwycięstwu Galilejczyka"[67]. Wątpliwości profesora dotyczyły czego innego. Twierdził, że *Nie-Boska komedia* jest „tylko jękiem rozpaczy człowieka genialnego, który widzi całą wielkość i trudność zagadnień społecznych, a niestety nie wzniósł się jeszcze na wyżyny, z których mógłby dojrzeć ich rozwiązanie"[68]. W takim właśnie kontekście należy odczytywać tezę Mickiewicza o „fałszywym mesjanizmie" utworu Krasińskiego. Chodzi więc o nie tyle o zarzut braku autentyczności, ile raczej o podkreślenie, że mamy oto do czynienia z mesjanizmem nie w pełni jeszcze rozwiniętym, takim, który „szuka przyszłości na drogach nieprawych", a mimo to „jest również koniecznym warunkiem rozwoju prawdy nowej"[69]. Uzasadnione byłoby więc mówienie o mesjanizmie prototypowym – czyli jego wariancie dającym pewne wyobrażenie o optymalnym kierunku rozwoju całej koncepcji.

Interesujące, że Mickiewicz, interpretując *Nie-Boską* komedię, konsekwentnie zwraca się ku przyszłości. Jest to z jednej strony zrozumiałe – w końcu pełna realizacja dramatu słowiańskiego ma dopiero nastąpić. Z drugiej zaś strony to ukierunkowanie ma w przypadku relacji Mickiewicza i Krasińskiego znaczenie doprawdy symboliczne. Wizja przyszłości stanie się bowiem przyczyną intelektualnego, artystycznego i światopoglądowego rozejścia się dwóch poetów. Mickiewicz stał na stanowisku optymistycznym, bo – jak już podkreśliłem – zakładającym urzeczywistnienie się tożsamościowego projektu Słowiańszczyzny w ramach postępu dziejowego. Odwrotnie Krasiński, który wobec tego, co miało nadejść, pozostawał nieufny. Na połowę lat trzydziestych przypada okres rozwijania przez hrabiego Zygmunta myśli pesymistycznej, nabierającej nierzadko rysów katastroficznych. Jedyną przeciwwagę stanowiła dla niego eschatologiczna obietnica zawarta w biblijnej Apokalipsie. Właśnie tym apokaliptycznym tropem będzie Krasiński podążał w kolejnych latach, w okresie twórczości spod znaku *Trzech myśli Ligenzy* czy *Przedświtu*, którą Arkadiusz Bagłajewski określił mianem „poezji trzeciej epoki"[70].

Apokaliptyczne poszukiwania hrabiego Zygmunta przyczyniły się do tego, że na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych Krasiński wracał do

[67] A. Mickiewicz, *Wykład XI*, *op. cit.*, s. 101.
[68] *Ibidem*, s. 102.
[69] *Idem*, *Wykład VIII*, *op. cit.*, s. 57.
[70] Zob. A. Bagłajewski, *Poezja „trzeciej epoki". O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836-1843*, Lublin 2009.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 115 22.09.2021 20:44

Nie-Boskiej komedii i był skłonny widzieć w niej przepowiednię spełniającą się na jego oczach[71]. Współczesnym zjawiskom życia społeczno-politycznego przyglądał się przez pryzmat napisanego przed laty dramatu. Refleksje przelane na karty korespondencji z tego okresu Wacław Kubacki uszeregował następująco:

> Wielka Rewolucja Francuska – dzieło Antychrysta. Rabacja chłopska w Galicji – koniec świata. Wiosna Ludów – apokalipsa. Reforma rolna na Węgrzech – antychrystusowy systemat. Włochy Mazziniego – eschatologiczna „obrzydliwość spustoszenia". Paryż – Babilon. Proletariat francuski – bunt aniołów. Krach na giełdzie – Lewiatan. Mickiewiczowska „Trybuna Ludów" – sabat czarownic[72].

W kontekście ewolucji poglądów Mickiewicza i Krasińskiego dobrze widać, jak brzemienne w skutkach okażą się te – jak mogłoby się wydawać się – drobne różnice, które profesor Collège de France omawiał w swoich wykładach jeszcze w 1843 roku. Zwracał on między innymi uwagę na to, że obawa autora Krasińskiego o przyszłość ludu słowiańskiego byłaby słuszna, „gdyby kiedykolwiek doszło do tego, że tłum powstanie zbrojnie przeciw klasom oświeconym"[73]. Wystarczyło jednak kilka lat, aby rzeczywistość

[71] Krasiński tym samym wyznaczył ścieżkę eschatologicznej czy wręcz katastroficznej interpretacji utworu, którą czytelnicy podążali w kolejnych dekadach. Część z nich odbierała dzieło w duchu *fin de siècle'u* (por. J. Włodarczyk, *„Z rozłamów wielkiego ducha". O młodopolskiej recepcji Krasińskiego*, Kraków 2002), inni – jak Eliza Orzeszkowa – odczytywali dramat przez pryzmat kolejnych niepokojów politycznych. Pisarka jako świadek rewolucji 1905 roku dzieliła się swoimi niepokojami z Marią Konopnicką: „Po wsiach naszych zaczynają się napady na dwory i grabieże, pierwsze sceny *Nie-Boskiej komedii*. Duch mój łączy się z duchem Zygmunta i jego bólem wobec «kuźni czarta»". *Eadem*, *List do Marii Konopnickiej z 20 marca 1905 roku*, [w:] *eadem*, *Listy zebrane*, t. 6, do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski, s. 210. Z kolei Marian Zdziechowski – myśliciel badający twórczość Krasińskiego w kontekstach filozoficzno-literackich – zwłaszcza w późnych latach życia konfrontował przesłanie dramatu i innych utworów poety z wydarzeniami rewolucji bolszewickiej. Por. *idem*, *Zygmunt Krasiński (odczyt wygłoszony w Berlinie 11 grudnia 1935 r., powtórzony w Wilnie w przekładzie polskim)*, Wilno 1936. Podobny ton odnaleźć można również w tekstach pisanych po II wojnie światowej. *Nie-Boską komedię* jako dramat-przepowiednię odczytywał między innymi Wacław Folkierski, który zwracał uwagę na to, że dzieło zachowało swoją „świeżość", a nawet „zyskało na aktualności i wciąż wydaje się nam ostrzem skierowanym ku przyszłości". *Idem*, *Eschatologiczna wizja rewolucji w „Nieboskiej komedii"*, [w:] *idem*, *Od „Boskiej" do „Nieboskiej komedii". Szkice z zakresu europejskiej psychologii religijnej*, Londyn 1962, s. 349. W ten sposób dramat Krasińskiego staje się utworem o orientacji eschatologicznej, w którym historyczny kontekst przestaje grać pierwszoplanową rolę. Wagi nabierają za to perspektywa historiozoficzna i ponadczasowe przesłanie wpisane przez poetę w dzieło.

[72] W. Kubacki, *Leonard – wielki mistrz sabatów rewolucji*, „Ruch Literacki" 1960, z. 3, s. 178.

[73] A. Mickiewicz, *Wykład XI*, *op. cit.*, s. 104.

zweryfikowała Mickiewiczowski optymizm. *Nie-Boska komedia* w świetle społeczno-politycznych rozruchów połowy wieku XX może wydawać się dramatem, którego dalszą część w istocie piszą przyszłe dzieje Europy. Inaczej jednak to swoiste „dokończenie" dzieła projektował Mickiewicz, a inaczej – Krasiński. Gdy w ten sposób spojrzy się na kwestię prototypowości *Nie-Boskiej komedii*, nieoczekiwanie staje się ona przyczynkiem do „najważniejszego sporu polskiego romantyzmu" – jak o konflikcie obu poetów pisał Jerzy Fiećko[74].

Rozejdą się nie tylko światopoglądowe drogi obu artystów. Interesującym asumptem do dyskusji o antagonizmie Mickiewicza i Krasińskiego jest także rozbieżność wariantów finału *Nie-Boskiej komedii* w jej różnych edycjach. Za życia Krasińskiego ukazały się bowiem trzy wydania – pierwsze w 1835 roku, drugie w 1837 roku, trzecie zaś rok przed śmiercią poety, w roku 1858. W każdym z nich Krasiński zakończył dramat nieco inaczej. Szczegółowo kwestię tę omawiała Magdalena Bizior-Dombrowska we wstępie do krytycznego wydania dzieła[75]. Badaczka wskazywała, że Mickiewicz, dokonując rozbioru dramatu Krasińskiego, korzystał z wydania pierwszego, „współcześni czytelnicy znają natomiast *Nie-Boską komedię* w wersji z 1858 roku, gdyż kolejni edytorzy na tej wersji […] opierali swoje wydania"[76]. Dlaczego poruszam te kwestię? Ponieważ sprawiła ona, że Michał Kuziak w różnicy pomiędzy wersją, na której pracował Mickiewicz, a edycją z roku 1858 upatrywał znaczącej decyzji profesora, polegającej na usunięciu obrazu Chrystusa jako mściciela. Zdaniem badacza, takie rozwiązanie stało w sprzeczności z Mickiewiczowskim „wyobrażeniem Boga przebaczającego"[77]. Prawda jest jednak taka, że tę figurę Krasiński wprowadził do tekstu dwadzieścia trzy lata po opublikowaniu dramatu, doprecyzowując tym samym eschatologiczne przesłanie dzieła. Finał edycji z roku 1833 brzmi następująco:

LEONARD

Nad ostrym cyplem widzę chmurę pochyłą, oświeconą zachodem słońca.

PANKRACY

Straszny znak pali się na niej.

[74] Zob. J. Fiećko, *Krasiński przeciw Mickiewiczowi*, *op. cit*. W tym kontekście zob. też G. Tomaszewska, *op. cit*.

[75] Zob. M. Bizior-Dombrowska, *Dzieje tekstu*, [w:] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia. Wydanie krytyczne…*, *op. cit.*, s. 7-34.

[76] *Ibidem*, s. 7-8.

[77] M. Kuziak, *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-Boskiej komedii"…*, *op. cit.*, s. 296.

LEONARD
Oprzyj się na mnie – coraz to bardziej rumieniec schodzi ci z twarzy.
PANKRACY
Milion ludu mnie słuchało – a gdzie jest lud mój?
LEONARD
Słyszysz jego okrzyki – pyta się o ciebie – czeka na ciebie. Zdejm oczy z tej skały – źrenica twoja dogorywa na niej.
PANKRACY
Stoi niewzruszony – trzy gwoździe, trzy gwiazdy na nim – ramiona jak dwie błyskawice.
LEONARD
Kto? Gdzie? Zbierz siły.
PANKRACY
Galilaee, vicisti![78].

Finał edycji dramatu z 1858 roku przybrał zaś taki, powszechnie znany, kształt:

LEONARD
Nad ostrym szczytem widzę chmurę pochyłą, na której dogasają promienie słońca.
PANKRACY
Znak straszny pali się na niej.
LEONARD
Chyba cię myli wzrok.
PANKRACY
Milion ludu słuchało mnie przed chwilą – gdzie jest lud mój?
LEONARD
Słyszysz ich okrzyki – wołają ciebie – czekają na ciebie.
PANKRACY
Plotły kobiety i dzieci, że się tak zjawić ma, lecz dopiero w ostatni dzień.
LEONARD
Kto?
PANKRACY
Jak słup śnieżnej jasności stoi ponad przepaściami – oburącz wspart na krzyżu jak na szabli Mściciel. Ze splecionych piorunów korona cierniowa.
LEONARD
Co się z tobą dzieje? Co tobie jest?
PANKRACY
Od błyskawicy tego wzroku chyba mrze, kto żyw.
LEONARD
Coraz to bardziej rumieniec zbiega ci z twarzy – chodźmy stąd – chodźmy – czy słyszysz mnie?

[78] Z. Krasiński, *Nie-boska komedia*, *op. cit.*, s. 213-214.

PANKRACY

Połóż mi dłonie na oczach – zadław mi pięściami źrenice – oddziel mnie od tego spojrzenia, co mnie rozkłada w proch.

LEONARD

Czy dobrze tak?

PANKRACY

Nędzne ręce twe – jak u ducha bez kości i mięsa – przejrzyste jak woda – przejrzyste jak szkło – przejrzyste jak powietrze. Widzę wciąż!

LEONARD

Oprzyj się na mnie.

PANKRACY

Daj mi choć odrobinę ciemności!

LEONARD

O mistrzu mój!

PANKRACY

Ciemności – ciemności!

LEONARD

Hej! obywatele – hej! bracia – demokraty, na pomoc! Hej! ratunku – pomocy – ratunku!

PANKRACY

Galilaee, vicisti[79].

Zestawienie obu wariantów w całości pozwala dostrzec skalę zmian, na które zdecydował się Krasiński niedługo przed śmiercią. Paradoksalnie, interpretacja Kuziaka – choć chybiona – łatwo poddaje się korektującemu odwróceniu. Ilustruje ona wówczas proces przemiany światopoglądowej hrabiego Zygmunta. Okazuje się bowiem, że w czasie, gdy Mickiewicz analizował *Nie-Boską komedię*, to Krasiński nie znajdował w finale dzieła odpowiedniego miejsca dla figury Bożej zemsty. W pierwszej redakcji tekstu epifania została przedstawiona wręcz zdawkowo, a zakończenie ma charakter otwarty. Takie rozwiązanie akcji dramatu faktycznie pozwalało stwierdzić, że „prawda nie była ani w obozie Hrabiego, ani w obozie Pankracego, była ona ponad nimi; zjawia się, aby obu potępić"[80]. Czytelnik *Nie-Boskiej komedii* z 1858 roku może natomiast dostrzec, jak na Pankracego spada Boża kara, zanim zdąży jeszcze wypowiedzieć „*Galiaee, vicisti*". Wyeksponowany bowiem zostaje opis cierpienia za grzechy, które staje się udziałem bohatera. Można powiedzieć, że Krasiński, akcentując w ostatniej scenie dramatu działanie sił opatrznościowych, sprzyja hipotezie interpretacyjnej, wedle której mesjańska obietnica Chrystusa naprawdę

[79] *Ibidem*, s. 214-216.
[80] A. Mickiewicz, *Wykład XI*, *op. cit.*, s. 101.

się realizuje. W rozpaczliwym okrzyku Leonarda przywołane zostają natomiast „demokraty" – jakby Krasiński do samego końca pragnął wyeksponować polityczne konotacje dramatu.

Rozbieżne wersje finału *Nie-Boskiej komedii* jeszcze mocniej zaświadczają o wariantowości ostatecznego rozstrzygnięcia. Rekonstruuję tę kwestię szczegółowo, ponieważ pozwala ona zwrócić uwagę na to, że dramat nosił znamiona prototypu nie tylko dla Mickiewicza, lecz także dla samego Krasińskiego – skoro powracał do niego wielokrotnie przez całe swoje życie. Bizior-Dombrowska twierdzi wręcz, że „romantyk, poprawiając i wydając *Nie-Boską komedię* rok przed śmiercią, unieważnia *Nie-Boską komedię* w jej wersji z rękopisu, pierwodruku i drugiego wydania oraz skazuje ją w istocie na literacki niebyt"[81]. Tak mocno sformułowana opinia badaczki wydaje się dyskusyjna, niemniej jednak warto w tym momencie postawić eksperymentalne pytanie: czy Krasiński, decydując się na ten gest unieważnienia, odcinał się zarazem od Mickiewiczowskiej interpretacji? Czy bronił *Nie-Boskiej komedii* przed, by tak rzec, „słowiańską kolonizacją"? Może w ten sposób hrabia Zygmunt realizował strategię obronną? Może warto na sygnalizowany przez Bizior-Dombrowską gest spojrzeć w świetle teorii lęku przed wpływem Harolda Blooma – jako na *kenosis*, czyli zerwanie ciągłości z dziełem (tutaj: z interpretacją) prekursora[82]? Rzecz wymagałaby osobnego zbadania – w tej chwili zgłaszam jedynie możliwość takiego ujęcia.

Bloomowski trop przestaje być jednak interpretacyjną abstrakcją, gdy uwzględni się fakt, że Krasiński kilkukrotnie zajmował stanowisko wobec *Literatury słowiańskiej*. Ewa Szczeglacka podkreślała, że hrabia Zygmunt był zaznajomiony z wykładami Mickiewicza, że „czytał je, słuchał wszelkich relacji o tym, co działo się w Paryżu. Musiał też znać wydanie francuskie kursów III i IV z 1845 oraz I i II z 1849 roku, a także pięciotomową całość, która okazała się pod tytułem *Les Slaves*"[83]. Krasiński, początkowo nastawiony do prelekcji optymistycznie, z czasem zaczął odnosić się do Mickiewicza coraz bardziej krytycznie. Miało to związek z działalnością prelegenta w Kole Sprawy Bożej i przyjęciu przez niego założeń doktryny towianistycznej[84].

[81] M. Bizior-Dombrowska, *Dzieje tekstu*, [w:] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia. Wydanie krytyczne*, *op. cit.*, s. 9.

[82] Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 128.

[83] E. Szczeglacka, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003, s. 101.

[84] Świadczy o tym między innymi list do Augusta Cieszkowskiego, w którym pisze: „Moim zdaniem cała towiańszczyzna dziejąca się w Paryżu i podparta wiarą Mickiewicza jest mistycznym,

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 120 22.09.2021 20:44

Nie bez komentarza Krasińskiego przeszła także wieść o publicznym interpretowaniu *Nie-Boskiej komedii.* Na realizatorski pomysł Mickiewicza, aby dramat „wystawić częściowo" i wprowadzić na deski teatru samego poetę, który deklamowałby najistotniejsze partie tekstu na tle „obrazów panoramicznych"[85], Krasiński zareagował następująco:

> Pomysł pana Adama o dramacie szczególny, mogłoby to być rodzajem pewnym wystawienia dramatycznego, ale nigdy sztuki dramatycznej jednym kształtem. Byłby to liryzm w dramacie subiektywny; lecz dramat wymaga obiektywności, [...] która jest koniecznością dramatyczną![86].

Ewa Szczeglacka, przywołując ten fragment korespondencji, przekonywała, że intencja Krasińskiego polegająca na dążeniu do obiektywizacji sztuki zasadniczo różniła się od koncepcji Mickiewicza, w której „twórca-poeta stał się kreatorem świata nie tylko literackiego, ponieważ niczym Guślarz miał przewodniczyć misterium o charakterze narodowym"[87]. Czy rozważana przez Mickiewicza nowatorska idea inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* również stanowiła formę interpretacyjnej aneksji dzieła, wobec której Krasiński w liście do Stanisława Małachowskiego się dystansował? Jedno jest pewne – autor dramatu wobec tej hermeneutycznej strategii Mickiewicza nie pozostał obojętny.

Wymowne świadectwo wzmiankowanych powrotów Krasińskiego do *Nie-Boskiej komedii* stanowi również pisana w latach 1838-1852 pierwsza część dramatu, zwana w tradycji badawczej *Nie-Boską komedią. Częścią pierwszą* bądź *Niedokończonym poematem*. Jak zwracał uwagę Marek Troszyński, jest ona „efektem tego myślenia, które kazało Krasińskiemu w pewnym momencie ingerować w zakończenie [*Nie-Boskiej komedii* – dop. J.P.]"[88]. Poeta, decydując się na dopisanie kolejnej części, pragnął uczynić swoje najwybitniejsze dzieło z ducha dantejską trylogią (zamiaru tego nigdy nie

magnetycznym stanem ludzi bliskich nowej idei, a nie mogących rozumowaniem logicznym ją wywieść". Z. Krasiński, *List do Augusta Cieszkowskiego, z 23 sierpnia 1842 roku*, [w:] *idem*, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, t. 1, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa, 1988, s. 74.

85 A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, *op. cit.*, s. 113.

86 Z. Krasiński, *List do Stanisława Małachowskiego, z 15 kwietnia 1843 roku*, [w:] *idem*, *Listy do Stanisława Małachowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1979, s. 63.

87 E. Szczeglacka, *op. cit.*, s. 109.

88 M. Troszyński, *Zapomniane ogniwo. „Niedokończony poemat" Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość*, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak, E. Szczeglacka, Warszawa 2005, s. 97.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 121 22.09.2021 20:44

zrealizował[89]). Wśród komentarzy badaczy można natrafić na przekonanie, że „nie bez znaczenia była tu inspiracja i fascynacja wieloczęściowymi *Dziadami* Mickiewicza”[90].

Gdy jednak uwzględni się fakt, iż lata pracy nad utworem obejmują czasowo prelekcje na Collège de France, *Niedokończony poemat* równie dobrze może stać się potencjalnym dowodem na rzecz zgłaszanej hipotezy o Bloomowskim *kenosis* w twórczości Krasińskiego – to znaczy o strategii „uwalniania się” od interpretacji prekursora. Dramat ten stanowi już bowiem przykład późniejszej, „innej fazy duchowo-intelektualnego rozwoju”[91] poety, gdy jego myśl orbitowała wokół idei „trzeciej epoki”, a stosunek do Mickiewicza stawał się coraz bardziej nieprzejednany. W kontekście rozważanej przeze mnie problematyki najważniejsze jest jednak to, że Krasiński w *Niedokończonym poemacie* podjął wątki słowiańskie – i to w sposób o wiele wyrazistszy niż w młodzieńczym arcydramacie. Pierwszorzędne znaczenie zyskują także – wcześniej pozostające w tle – kwestie narodowe. Już w historii Republiki Wenecji, która na mocy pokoju w Campo Formio zakończyła swoje wielowiekowe istnienie i została podzielona pomiędzy Francję i Austrię, Krasiński dostrzegł podobieństwo do losów „rozebranej” Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Wybierając ją na miejsce akcji dramatu, posługiwał się tą historyczną analogią, aby między innymi zaprezentować dwie odmienne postawy wobec zniewolenia. Opozycję Polski i Wenecji poeta zarysował w scenie, w której Młodzieniec i Bankier-Książę przyglądają się „najstarszemu szlachcicowi z całej Wenecji” – przebranemu w „strój półdiabli, półarlekinowy” i oddającemu się karnawałowej zabawie[92]. Między bohaterami wywiązuje się wówczas następujący dialog:

[89] Dopisana pierwsza część *Nie-Boskiej komedii* nie ukazała się za życia poety. Do druku trafił wyłącznie fragment *Wstępu* zatytułowany *Sen – pieśń z niedokończonego poematu, wyjęta z rękopismów po świętej pamięci J. S.*, co miało sugerować rzekome autorstwo zmarłego już wówczas Juliusza Słowackiego.

[90] M. Bizior-Dombrowska, *Wstęp*, [w:] Z. Krasiński, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. M. Strzyżewski, t. 3, vol. 1: *Dramaty*, *op. cit.*, s. 35

[91] Z tego też powodu Jerzy Fiećko polemizował z mocną tezą przywołanego przeze mnie Marka Troszyńskiego, zgodnie z którą analiza *Nie-Boską komedii* bez odniesień do *Niedokończonego poematu* miałaby być błędem, metodologicznym nieporozumieniem. Fiećko słusznie zwracał uwagę, że „należy postępować na odwrót: to *Nie-Boska* jest punktem odniesienia dla *Niedokończonego poematu*, sensy z tego drugiego utworu należy oglądać przez pryzmat dzieła wcześniejszego, choćby po to, by wychwycić trajektorię ewolucji i ruchu myśli poety”. Zob. J. Fiećko, *Co zrobić z „Niedokończonym poematem”?*, „Sztuka Edycji” 2014, z. 1-2, s. 24.

[92] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia. Część pierwsza*, [w:] *idem*, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. M. Strzyżewski, t. 3, vol. 2: *Dramaty,* oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, s. 169.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 122 22.09.2021 20:44

MŁODZIENIEC
U nas w Polszcze, gdyby się tak przebrał, powiedzieliby, że…
BANKIER-KSIĄŻĘ
Że co? […]
MŁODZIENIEC
Powiedzieliby, że dopóki po naszych rynkach chodzą obce najezdniki, przy pałaszach u boku, a z pychą na czole, to wam nie za arlekinów się przebierać – ale w milczeniu wybohaterzać się na dawnej Rzeczypospolitej mścicielów[93].

Celebracja karnawału w czasie okupowania kraju przez obce wojska zostaje nie tylko potępiona, lecz także zyskuje jaskrawe przeciwieństwo w postawie wierności sprawie narodowej. Tak pomyślana krytyka społeczeństwa zachodniego – przynajmniej częściowo – mogłaby zostać uzgodniona ze stanowiskiem Mickiewicza. Nie znaczy to jednak, że Krasiński, pisząc *Niedokończony poemat*, podążał za uwagami profesora Collège de France sformułowanymi podczas publicznego rozbioru *Nie-Boskiej komedii*. Wręcz przeciwnie – w części zatytułowanej *Sen* motywy antyżydowskie zostają doprecyzowane i, nadto, wzmocnione spiskową dykcją, choć i to nie jedyne przejawy w utworze pójścia Krasińskiego własną drogą, nierzadko przeciw Mickiewiczowi[94].

W *Weneckich podziemiach* jedną z płaszczyzn konfliktu między Aligierem a Pankracym staje się kwestia ludowa, w której przyczyną sporu znów okazują się dwie wizje świata: arystokratyczna i demokratyczna (rewolucyjna). Tym razem jednak dyskusja obejmuje także perspektywę narodową. Aligier zwraca się do swojego oponenta: „Pankracy! Pankracy! Naczelniku chóru polskiego, ty nie-Polaku! Ty, co powtarzasz «lud, lud», a nigdy «naród» nie powiesz!”[95]. Należy dodać, że ten spór stanowi kulminacyjny moment dramatu – zarówno na poziomie kompozycyjnym, jak i problemowym. Wieńczy on udramatyzowaną parabolę historiozoficzną, rozpoczętą nieco wcześniej – gdy

[93] *Ibidem*, s. 170-171.
[94] W *Śnie* postać Danta przeprowadza Młodzieńca (młodego Hrabiego Henryka) przez „piekło dni teraźniejszych”. Infernalna podróż przybiera formę kolejno po sobie następujących scen – jedna z nich przedstawia „giełdy i targów godzinę”. Krasiński ukazuje w niej poetycką wizję wzorowaną na *Apokalipsie św. Jana*, w której żydowski kupiec targuje się z olbrzymem o „gwóźdź z krzyża na Golgocie”. Sam przyznaje, że „nazajutrz zaraz z rana [po śmierci Chrystusa – dop. J.P.] prapradziad mój oderwał go z drzewa. Odtąd chowamy go w rodzie naszym” (*ibidem*, s. 156). Całą scenę wieńczą zaś zdania: „Kupcy tylko jedni na tronach śród tej nocy błyszczą. I świat był jako giełda jedna, ciemna – a oni jako króle świata!” (*ibidem*, s. 157). Więcej o motywach antyżydowskich w *Niedokończonym poemacie*, również z uwzględnieniem kwestii sporu Krasińskiego z Mickiewiczem, zob. np. J. Fiećko, *Co zrobić z „Niedokończonym poematem”?*, „Sztuka Edycji” 2014, nr 1-2, s. 23-28.
[95] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia. Część pierwsza*, *op. cit.*, s. 265.

Młodzieniec i Aligier przysłuchiwali się wypowiedziom kolejnych chórów reprezentujących wszystkie ludzkie zgromadzenia w dziejach świata. Słusznie zauważył Janusz Ruszkowski, że jest to wykład z historii idei, a w szczególności – losów „tajnych związków rozwijających wiedzę ezoteryczną i – kiedy mija ich czas – przekazujących ją swoim następcom”[96]. W scenie ostatniej ich miejsce zastępują Chóry Narodów, i to one – konkretne narody właśnie – kontynuują opowieść o dziejach ludzkiego rodu. W tej perspektywie konflikt Aligiera i Pankracego na tle narodowym ma wprost charakter historiozoficzny. Historia bowiem w ujęciu Krasińskiego okazuje się harmonijnym rozwojem ludzkości, procesem organizowania się w coraz bardziej zharmonizowane wspólnoty duchowe, pochodem „wstępującym coraz w górę wyżej”, przypominającym „światła wschód nieskończony”[97].

Krasiński, sięgając po solarną metaforę, już *explicite* wskazuje na inne swoje dzieło z tego okresu – *Przedświt*. Ewolucję „ludu” w „naród” opisywał jednak najbardziej drobiazgowo w traktacie *O stanowisku z Polski z Bożych i ludzkich względów*. Szczególną uwagę należałoby zwrócić na (*notabene* również niedokończoną) część, której nadano tytuł *Stanowisko Polski śród narodów słowiańskich*. Porównanie tego dzieła Krasińskiego z partiami prelekcji paryskich, gdzie Mickiewicz charakteryzował rolę narodu polskiego na łonie Słowiańszczyzny, mogłoby dostarczyć wielu obserwacji, dla których w niniejszym tekście braknie już miejsca. Na boku pozostawiam też tropy związane z „aluzyjną obecnością” Mickiewicza (ale i Słowackiego) w *Niedokończonym poemacie*[98] – kwestie te zdecydowanie wymagają osobnego omówienia. Poprzestanę na przypuszczeniu, że przekonanie Krasińskiego o „wiekuistym postępie” ludzkości – jakie wyraził w *Niedokończonym poemacie* i *Traktacie o Trójcy* – pozwala sądzić, że Mickiewiczowski projekt Słowiańszczyzny mógł poeta uznawać za regresywny. Restytuowanie tradycji słowiańskiej drogą demokratyczną byłoby bowiem powrotem do etapu, kiedy Polska była zaledwie „ludem”, a nie posiadającym samowiedzę „narodem”[99].

---

[96] J. Ruszkowski, *Wenecka „Apokalipsa” w „Niedokończonym poemacie” Zygmunta Krasińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3, s. 81.

[97] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia. Część pierwsza*, *op. cit.*, s. 260.

[98] Związki Mickiewicza i kreacji Pankracego w *Niedokończonym poemacie* rozważał Jerzy Fiećko, choć sam badacz raczej inicjował dyskusję na ten temat, niż ją jednoznacznie rozstrzygał. Zob. J. Fiećko, *Co zrobić z „Niedokończonym poematem?”*, *op. cit.*, s. 27-28.

[99] To kolejna kwestia również domagająca się dokładniejszego omówienia. Zwrócę jedynie uwagę, że opozycja ludu i narodu stała się przyczyną sporu Krasińskiego z Henrykiem Kamieńskim, a także Juliuszem Słowackim. Konflikt ten można rekonstruować na podstawie jednej z najsławniejszej pary romantycznych tekstów polemicznych: *Psalmów przyszłości* i *Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości”*. Sądzę, że przyjrzenie się dyskusjom wewnątrz polskiego romantyzmu (ale nie tylko polskiego!)

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 124 22.09.2021 20:44

Ów historiozoficzny argument Krasińskiego przeciwko Mickiewiczowskiej idei Słowiańszczyzny można by wysnuć na podstawie koncepcji mesjanizmu narodowego, którą poeta wypracował w latach czterdziestych. Z oczywistych względów taka wizja nie mogła być więc przez Krasińskiego zawarta w młodzieńczej wersji arcydramatu. Dopiero za sprawą doprecyzowania założeń ideologicznych poeta w pełni włączył *Nie-Boską komedię* w słowiańskie uniwersum. Była to już jednak inna *Nie-Boska komedia* niż ta, którą Mickiewicz analizował w prelekcjach paryskich. *Nie-Boska* pomyślana w tym wypadku została jako ostatecznie niezrealizowana trylogia dantejska. I tu też – jak sądzę – należy szukać autorskiej, właściwiej hrabiemu Zygmuntowi drogi odkrywania, czy też konstruowania, idei Słowiańszczyzny, w której to Polska zajmowałaby wiodącą rolę[100].

Podsumowując te refleksje, chciałbym podkreślić, że sam Krasiński był skłonny dostrzegać w *Nie-Boskiej komedii* prototyp – literacki wykład idei, które rozwijał w późniejszej twórczości. Kierunek, jaki obierał, znacznie się jednak różnił od Mickiewiczowskiego. Z punktu widzenia ich późniejszych antagonizmów widać, że Hrabiemu Zygmuntowi zależało bowiem na syntezie nie tyle słowiańskiej (tak, jak rozumiał to Mickiewicz), ile raczej osadzonej w dziedzictwie łacińskim, a wyrażającej się w formule „poezji trzeciej epoki". Punktem odniesienia dla tego filozoficzno-poetyckiego projektu była myśl nie Andrzeja Towiańskiego, lecz Augusta Cieszkowskiego. Na poziomie problemowym myśl Krasińskiego organizowała się nie w formę dialektyki słowa i czynu, lecz w schemat triadyczny byt – myśl – czyn[101]. Stąd bezpośrednio wynikały różne koncepcje historiozoficzne poetów, a w konsekwencji również i odmienne poglądy społeczno-polityczne. Zanim jednak doszło do drastycznego rozdarcia światopoglądowego, łączyło ich niezwykle dużo – i tę wspólnotę duchowych poszukiwań ukazuje właśnie *Nie-Boska komedia*.

właśnie przez pryzmat kategorii ludu i narodu pozwoliłoby zwrócić uwagę na nowe, dotychczas niewyzyskane aspekty ówczesnej myśli i twórczości.

[100] Przewodnia rola Polski zostaje już podkreślona w *Niedokończonym poemacie*. Gdy Chór Słowiański w kulminacyjnej scenie zwraca się do Młodzieńca, pozwala mówić za siebie Chórowi Polskiemu: „Niechże za nas odezwą się do ciebie ci, którzy w grobie tym – bo oni tam nie pokładali się na sen! Od lat stu ciemność im światłem – śmierć żywotem – rozpacz nadzieją! Naród-król nas wszystkich, naród-duch plemienia naszego niechże wita ciebie!". Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia. Część pierwsza*, *op. cit.*, 251.

[101] Więcej na ten temat zob. m.in. J. Pyda, *Filozofia Boga Zygmunta Krasińskiego? Wokół traktatu „O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów"*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Literatura czy życie?*, red. A. Markuszewska, Toruń 2019, s. 394-397, T. Herbich, *Bóg i człowiek. Wokół filozofii Zygmunta Krasińskiego*, „Kronos" 2019, nr 2, s. 274-277.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 125 22.09.2021 20:44

Zakończenie

Obserwacje, dla których punktem wyjścia stał się Mickiewiczowski rozbiór *Nie-Boskiej komedii*, prowadzą do paradoksalnej konkluzji. Arcydramat Krasińskiego – zarówno w ujęciu profesora Collège de France, jak i samego autora – istotnie staje się dziełem-prototypem. Tekstem skończonym, choć domagającym się dalszego rozwinięcia. Bogatym w historiozoficzne treści, ale otwartym na różnego rodzaju aktualizacje.

W interpretacji Mickiewicza *Nie-Boska komedia* stanowiła egzemplifikację idei słowiańskiej. Chodziło jednak nade wszystko o posłannictwo duchowe, a nie o sztafaż folklorystycznych dekoracji. Taka lektura dramatu czyniła zadość „kulturowemu i profetycznemu rzecznictwu”[102], jakiego poeta-profesor w Collège de France się podejmował. Analiza dzieła Krasińskiego – umiejscowiona pomiędzy lekcją mesjanistyczną a lekcją teatralną – nabiera więc funkcji literackiego argumentu w staraniach Mickiewicza o ukonstytuowanie kulturowej podmiotowości Słowian. Być może w okcydentalnych tropach *Nie-Boskiej komedii* – tzw. części rodzinnej, obrazach rewolucji, motywie oblężenia, echach szekspirowskiego dramatu metafizycznego oraz dantejskich reminiscencjach – Mickiewicz dostrzegał płaszczyznę porozumienia z zachodnioeuropejskim odbiorcą jego prelekcji. W ten sposób mógł bowiem dokonać dyskursywnego przekładu: treści rozpoznawalne przez słuchaczy paryskiego uniwersytetu wpisywał w krąg słowiańskich znaczeń – nieznanych i obcych. Występował w roli nie tylko komparatysty czy pioniera narodowej filologii. Dramat słowiański stanowił dla niego nade wszystko koncepcję duchową – rozpatrywaną w perspektywie historiozoficznej i pojmowaną jako poetyckie rozwinięcie treści nadprzyrodzonych. Dramat logosu, czyli dramat słowa i czynu – oto, czego prototypem stała się w oczach Mickiewicza *Nie-Boska komedia*.

Dzieło Krasińskiego zostało przez autora *Dziadów* przedstawione jako wzór dramatu słowiańskiego, gdyż pozwalało zrozumieć ogólne, ponadczasowe przesłanie, którego depozytariuszem miał być właśnie lud słowiański. W świetle takiej formuły interpretacyjnej zniesiona zostaje różnica pomiędzy tym, co lokalne, a tym, co ponadnarodowe. *Nie-Boska komedia*, „będąc narodowa, jest i plemienna, a nawet uniwersalna”[103]. Właśnie ten charakterystyczny, uniwersalistyczny rys dramatu podkreślał także między innymi Andrzej Waśko:

[102] M. Kuziak, *Ekonomie znaczeń „Literatury słowiańskiej”. Czyli jak można czytać prelekcje paryskie, a raczej: czy można je czytać?*, [w:] *idem*, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, *op. cit*., s. 12.

[103] *Idem*, *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-Boskiej komedii”*, *op. cit*., s. 296.

> To, co fabuła *Nie-Boskiej* przedstawia, w planie ziemskich wydarzeń nie jest ani realistyczne, ani fantastyczne – rozgrywa się w synkretycznej przestrzeni poza konkretną chronologią, ale w czasie historycznym, nie mitycznym; bohaterowie nie mają tożsamości narodowej, konflikty narodowe są nieobecne – wszystko po to, by usunąć jakiekolwiek skojarzenia z tym czy innym partykularnym wątkiem dziejów, przez cały czas konsekwentnie kierując uwagę odbiorcy na ich wymiar uniwersalny, na to, co się w historii powtarza i z tego powodu jest prawdą aktualną zawsze i wszędzie[104].

A zatem można by uznać, że *Nie-Boska komedia* to dramat słowiański bez słowiańskiej ornamentyki i dramat narodowy pozbawiony wyrazistych cech narodowych[105]. Te dopiero zostaną w pełni wyzyskane w *Niedokończonym poemacie*, ale trudno w tym przypadku mówić o prostej kontynuacji – były to ostatecznie dwa samodzielne utwory, między którymi można tropić rozmaite „kolizje fabularno-problemowe”[106]. W kontekście *Nie-Boskiej komedii* Mickiewicz pisał natomiast, że „autor nie dodał żadnego szczegółu miejscowego, nie znajdziemy tam tego, co się zwie kolorytem lokalnym, kostiumem, co pozwala odróżnić cechy narodów: społeczność składa się z osób, które moglibyśmy nazwać Europejczykami”[107]. Skoro tak, profesor musiał mieć na myśli – jak sugerował Kuziak – millenarystyczny aspekt istnienia narodu[108], który sformułował *Lekcji XXIII* kursu drugiego: „Narodowość, w najwyższym rozumieniu tego wyrazu, znaczy posłannictwo narodu, znaczy zespół ludzi powołanych przez Boga do spełnienia jakiegoś dzieła”[109]. Spirytualistyczna to koncepcja narodowości, jednakże taki właśnie – spirytualistyczny – był również cały projekt Mickiewiczowskiej Słowiańszczyzny.

Na skutek strategii hermeneutycznej profesora paryskiej uczelni *Nie-Boską komedię* można nazwać więc dramatem słowiańskim w takim zakresie, w jakim jest zarazem dramatem uniwersalnym – wydobytym z ducha. To poetycki zapis psychomachii, walki toczonej w duszy człowieka, obraz

[104] A. Waśko, *Metahistoria i historiozofia Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *idem*, *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej (1764-1848)*, Kraków 2015, s. 330.

[105] Inaczej rzecz przedstawiał Maciej Szargot, który zwracał uwagę na niebagatelne znaczenie śladów lokalności w *Nie-Boskiej komedii*. Zob. M. Szargot, *Układanie dramatu*, *op. cit.*, s. 215-243 (rozdział zatytułowany *Dyć*).

[106] Tak rzecz ujmował Jerzy Fiećko, wskazując na kilka nieścisłości uniemożliwiających Krasińskiemu harmonijne połączenie dwóch utworów w jeden cykl. Zob. J. Fiećko, *Co zrobić z „Niedokończonym poematem?”*, *op. cit.*, s. 23-25.

[107] A. Mickiewicz, *Wykład VIII*, *op. cit.*, s. 59.

[108] M. Kuziak, *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-Boskiej komedii”...*, *op. cit.*, s. 290.

[109] A. Mickiewicz, *Wykład XXIII*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 10: *Literatura słowiańska kurs II*, w przekładzie i opracowaniu L. Płoszewskiego, Warszawa 1952, s. 281.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 127 22.09.2021 20:44

duchowych zmagań jednostki. Mickiewicz dostrzegł w owej treści budulec dla konstruowanego przez siebie słowiańskiego fantazmatu. W takim znaczeniu dzieło Krasińskiego można nazwać prototypem dramatu słowiańskiego. Taka lektura, uzupełniona o wypowiedzi samego Zygmunta, powracającego do swojego dzieła po latach, pozwala dostrzec, że w istocie na kanwie *Nie-Boskiej komedii* ukonstytuowały się dwie, zasadniczo różne uniwersalistyczne koncepcje. Pierwsza, Mickiewiczowska, wsparta na mesjanistycznej doktrynie i projekcie Słowiańszczyzny, oraz druga, postulowana przez Krasińskiego, która – nawet gdy była przeszczepiana na grunt słowiański – swój uniwersalistyczny charakter czerpała z dziedzictwa łacińskiego. W ten sposób krystalizują się dwie odmienne syntezy cywilizacyjne, dwie całościowe wizje świata. U źródeł tego nieprzejednanego sporu tkwi zaś *Nie-Boska komedia* – dramat „żywego słowa".

CZĘŚĆ II

II POŁOWA XIX WIEKU

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 129 22.09.2021 20:44

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 130 22.09.2021 20:44

DANIEL KALINOWSKI
Akademia Pomorska w Słupsku

Dramaturgia kaszubskojęzyczna. Od pierwocin do dziś

Dramaturgia kaszubskojęzyczna to twórczość realizowana od lat czterdziestych XIX wieku do dziś. Co prawda w sytuacji XIX wieku nie pojawił się żaden tekst dramatu napisany w języku kaszubskim ściśle wedle norm gatunkowych, ale istniała wówczas ludowa tradycja teatru, którą można uznać za zaczątki kaszubskiego myślenia o dramaturgii. Teksty dramatu kaszubskojęzycznego publikowane w czasopismach lub osobnych drukach oraz wystawiane w różnych miejscach Kaszub pojawiły się dopiero w latach dwudziestych XX wieku. Pisane były przez świadomych gatunku oraz warsztatu autorów, którzy czynili ze swoich utworów silny czynnik tożsamości. Dalsze lata powojenne przynosiły ze sobą rozwój nowych form wyrazu i specjalizowanie się stylów oraz pewne tendencje tematyczne. W ostatnich dekadach, po społeczno-politycznych wydarzeniach Okrągłego Stołu, sytuacja kultury kaszubskiej sprzyja swobodnemu rozwojowi literatury kaszubskojęzycznej, a w tym i dramaturgii, co bynajmniej nie oznacza, że mamy do czynienia z erupcją propozycji teatralnych.

W poprzednich latach badania nad dramatem kaszubskim były realizowane niekonsekwentnie. Można w tym miejscu wymienić przedwojenne jeszcze próby poczynione przez Klemensa Derca[1] oraz bardziej ambitne propozycje Zdzisława Mrozka[2], Krystyny Orskiej[3], Krystyny Maksymowicz[4] czy Danuty Żebrowskiej[5]. Dopiero od około dekady realizowany jest wieloletni projekt opisu kaszubskojęzycznych dramaturgii oraz teatru (którego wykonawcą jest piszący te słowa)[6]. Wśród wielu przyczyn, które można

[1] K. Derc, *Teatry ludowe na Kaszubach*, „Teatr Ludowy" 1929, nr 6, s. 109-111.
[2] Z. Mrozek, *Kaszubsko-pomorska dramaturgia w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *W kręgu Adama Grzymały-Siedleckiego i dramaturgii polskiej*, Bydgoszcz 1970, s. 125-144.
[3] K. Orska, *Ludowy teatr kaszubski – geneza i droga rozwoju*, „Pomerania" 1970, nr 5-6, s. 9-26.
[4] K. Maksymowicz, *Kaszubska twórczość sceniczna po roku 1945*, [w:] *Literatura gdańska i ziemi gdańskiej w latach 1945-1975,* red. A. Bukowski, Gdańsk 1979, s. 310-323.
[5] D. Żebrowska, *Realia obyczajowe i historyczne w dramaturgii kaszubskiej w latach 1920-1939*, „Rocznik Gdański" 1986, z. 2, s. 295-309.
[6] Ze względu na liczbę tych prac, nie będę ich wymieniał w jednym przypisie, odwołam się tylko do najważniejszych z nich w dalszych partiach poniższych rozważań. Natomiast w charakterystyce

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 131 22.09.2021 20:44

wymienić jako czynniki wywołujące tę sytuację, na pewno znajduje się status kaszubszczyzny jako języka komunikacji. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że dopiero od lat dziewięćdziesiątych zeszłego wieku wśród językoznawców przeważyło ustalenie, iż jest to język, nie zaś gwara języka polskiego[7]. Wcześniejsze więc badania niemieckie, polskie lub kaszubskie stale naznaczone były czynnikiem pozamerytorycznym, związanym z życiem politycznym Europy i Polski, który nie sprzyjał metodycznym i obiektywnym ujęciom tematyki kaszubskiej[8]. Trudno, aby w takich okolicznościach mogły się swobodnie rozwijać badania dramatologiczne czy teatrologiczne.

Mimo wspomnianych tutaj trudności można jednak dokonać omówienia dramatu kaszubskiego, stosując różnego typu kategorie. Z jednej strony warto by go charakteryzować ze względu na specyfikę rozwoju literatury kaszubskiej, a więc – dostrzec poszczególnych autorów sztuk teatralnych w procesie historycznym, który układa się w periodyzację epok (literatura protokaszubska, romantyzm, pozytywizm, modernizm, międzywojnie, okres totalitaryzmu, literatura powojenna z nurtami socrealizmu czy realizmu, literatura najnowsza, polifoniczna rozwijająca się po 1989 roku)[9]. Z drugiej strony można opisywać dramat kaszubski ze względu na dominantę tematyczno-stylistyczną utworów, a więc nurt etnograficzny, społeczno-obyczajowy, historyczno-tożsamościowy. Można również sobie wyobrazić opis dramaturgii ze względu na adresata sztuk, a więc widza chłopsko-wiejskiego, miejsko-inteligenckiego oraz odbiorcę dziecięcego. Z owych możliwości najbardziej zasadny w ramach niniejszego artykułu wydaje się podział tematyczno-stylistyczny, który można opisać chronologicznie, pamiętając przy tym, że nie wszystkie z utworów są jednowymiarowe w swej dominancie.

poszczególnych dramaturgów nawiązywał będę do ustaleń, które poczyniłem w artykule: D. Kalinowski, *Obrzęd, obyczaj, historia. Ku antropologii teatru kaszubskiego*, [w:] *idem*, A. Kuik-Kalinowska, *Od Smętka do Stolema. Rozważania o literaturze Kaszub*, Słupsk–Gdańsk 2009, s. 195-214.

[7] Patrz rozwój problematyki: E. Breza, J. Treder, *Gramatyka kaszubska. Zarys popularny*, Gdańsk 1981; *Język kaszubski. Poradnik encyklopedyczny*, red. J. Treder, Gdańsk 2002; H. Makurat, *Gramatika kaszëbsczégò jãzëka*, Gdańsk 2016.

[8] Patrz charakterystyka badań kaszuboznawczych na przestrzeni wieków w pracy: A. Kuik-Kalinowska, *Tatczëzna. Literackie przestrzenie Kaszub*, Słupsk–Gdańsk 2011, s. 7-40.

[9] Patrz ustalenia: D. Kalinowski, A. Kuik-Kalinowska, *Literatura kaszubska. Rekonesans*, Gdańsk 2017, s. 350-370.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 132 22.09.2021 20:44

Nurt dramatu etnograficznego

Dramat kaszubski w odmianie etnograficznej u swych podstaw ma relikty przedchrześcijańskich jeszcze rytuałów oraz obrzędowość wynikającą z cyklów przyrody. W nowszych czasach tego typu dramaturgia utrwala zachowania, gesty, pieśni, tańce i dramatyzacje, które wyrażają kaszubską kulturę ludową. Dramaturg postawiony wobec takiej tradycji nade wszystko dba o językową prawdę słowa kaszubskiego i odwzorowuje rzeczywiście istniejące melodie przyśpiewek lub tańców. Jego autorska rola bywa niekiedy sprowadzona do funkcji zbieracza lub kompilatora tekstów ludowych, ważniejszy bowiem jest autentyzm obrzędu aniżeli pomysłowość twórcy.

Za pierwsze kaszubskojęzyczne ujęcia tego typu dramaturgii można uznać opisy obrzędowości, które w roku 1843 przedstawił Florian Ceynowa[10] jako *Wilejo Noweho Roku* oraz *Szczodraki*[11], zaś w roku 1851 opublikował zbliżone w sposobie opisu *Świętojanki* oraz *Ścinanie kani w dzień Ś. Jana*[12]. Takie charakterystyki, które są tyleż zapisem etnograficznym, co i specyficznym, skrótowym scenariuszem, świadczą, że w przestrzeni kulturowej dziewiętnastowiecznych Kaszub istniała obrzędowość noworoczna, wielkanocna albo czasu przesilenia wiosenno-letniego, mająca wykształcone formy zachowań, wypowiedzeń i gestów. To Ceynowa opisywał, jak dokładnie wygląda „przepędzanie" starego roku, w którym nieodłącznymi elementami są hałaśliwe instrumenty (dzwonki, kołatki) oraz jednozdaniowe formy zaklinania nowego roku, aby przyniósł domostwu wszelkie dobra natury. Także i kolędowanie rozgrywające się w warunkach kaszubskich nie jest jedynie aktem ludycznym, ale ma podłoże magiczne, chociażby eksponowane w obecności masek czy strojów zwierząt (koń, kozioł, bocian, żołnierz [żandarm], kominiarz, para małżeńska), a nade wszystko – w oracjach wypowiadanych przed gospodarzami[13].

Szczególnie ciekawy z dramatologicznej oraz antropologicznej perspektywy jest obrzęd ścinania kani, który można rozumieć jako rodzaj widowiska

[10] Szerzej te kwestie omawiałem w artykule: D. Kalinowski, *Materiały etnograficzne Floriana Ceynowy jako formy dramaturgiczne*, [w:] *Życie i dzieła Floriana Ceynowy (1817-1881)*, red. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2012, s. 163-188.

[11] Pierwsze wydanie: F. Ceynowa, *Wileja Noweho Roku; Szczodraki*. „Jutrzenka. Przegląd Słowiański" 1843, nr 3, s. 51-60. Wydanie współczesne: F. Ceynowa, *Канунъ новаго года, Wilia Nowego Roku, Wiléjá Noweho Roku; Щедровки, Szczodrówki, Szczōdráki*, Gdańsk 2006.

[12] Pierwsza publikacja: F. Ceynowa, *Ścinanie kani*, „Nadwiślanin" 1851, nr 19, s. 149-151. Współczesne wydanie: A. Mosbach, *Wiadomość o Kaszubach*, Gdynia 2006, s. 72-82.

[13] Formy oratorsko-parateatralne związane z kolędowaniem są na Kaszubach żywotne do dziś. Patrz album o tym zwyczaju: I.H. Świętosławska, *Chceta wa lëdzë gwiôzdkã widzec? Opowieść o kaszubskich kolędnikach godowych*, Gdańsk 2016.

o magiczno-symbolicznym znaczeniu. Ma ono swój czas prezentacji 24 albo 25 czerwca, wyznaczone miejsce na wiejskim placu z palem, na którym umieszcza się ptaka ofiarnego, oraz celebransów-aktorów wcielających się w postacie sołtysa, sędziów, leśniczego, hycla, krawca (oskarżyciela) i kata. Z najstarszych opisów Ceynowy oraz późniejszych z przełomu XIX i XX wieku wyłania się obraz niejasny: nie było to jeszcze spektaklowe wydarzenie teatralne, ale już nie pełniło magiczno-religijnego aktu przebłagania natury. Natomiast późniejsze opisy i scenariusze ścinania kani świadczą, że dawniej serio odgrywany obrzęd coraz bardziej stawał się satyryczno-ludyczny, przyjmując w dzisiejszych czasach postać folklorystycznego widowiska albo punktu wyjścia do projektowania działań performansowych[14].

Pierwszym kaszubskim autorem, który konsekwentnie i świadomie zwrócił się ku tradycji etnograficznej jako bazy tekstowej i formalnej dla swoich sztuk, był ksiądz Bernard Sychta, piszący swe sztuki od lat trzydziestych XX wieku[15]. Takie dramaty, jak: *Gwiôzdka z Gduńska*[16] albo *Hanka sę żeni*[17] oraz *Dzéwczę i miedza*[18], stały się znakiem rozpoznawczym kaszubskiej dramaturgii etnograficznej, przez lata ciesząc się dużym uznaniem. Sztuki owe nie do końca miały wzbudzać wrażenia ściśle artystyczne, choć oczywiście pełne były przykładów słownej, muzycznej i choreograficznej twórczości ludowej. Utwory sceniczne Sychty były raczej efektem pracy folklorysty, który takie składniki dzieła dramatycznego, jak intryga czy portret psychologiczny traktuje drugorzędnie, dbając szczególnie uważnie o dokładne zapisanie ludowej opowiastki, istniejącego obrzędu czy występującej w danym regionie formy językowej[19].

[14] Patrz opracowania: J. Rompski, *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Toruń 1973; J. Samp, *Misterium ptaka ofiarnego*, [w:] *idem*, *Droga na sabat*, Gdańsk 1981, s. 5-29; J. Treder, *Zwyczaj i widowisko „Ścinania kani" w etnologii i literaturze*, Wejherowo 2012. Współczesny zapis obrzędu wraz z komentarzami: *Ścinanie kani*, realizacja: A. Szczypta i K. Rhode, Alica Works, 2004.

[15] Pisali o jego utworach scenicznych: D. Żebrowska, *Twórczość dramatyczna Bernarda Sychty,* „Zeszyty Naukowe Wyższego Studium Nauczycielskiego UG" 1973, nr 3, s. 113-117; E. Breza, *Ksiądz doktor Bernard Sychta jako literat i naukowiec*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Językoznawcze" 1979, nr 6, s. 7-12 oraz J. Walkusz*, Piastun słowa. Ks. Bernard Sychta*, Gdańsk, Pelpin 1997, s. 66-96.

[16] B. Sychta, *Gwiôzdka ze Gduńska*, Gdańsk 1985; nowe wydanie: *idem*, *Dramaty*, t. 1: *Dramaty obyczajowe*, oprac. J. Treder, J. Walkusz, Gdańsk 2008, s. 533-628.

[17] B. Sychta, *Hanka sę żeni*, Wejherowo 1937, nowe wydanie: *idem*, *Dramaty*, t. 1: *Dramaty obyczajowe*, *op. cit.*, s. 341-460.

[18] B. Sychta, *Dzéwczę i miedza*, Wejherowo 1938; dzisiejsze wydanie: *idem*, *Dramaty*, t. 1: *Dramaty obyczajowe*, *op. cit.*, Gdańsk 2008, s. 461-532.

[19] D. Kalinowski, *Bernard Sychta teatralny, czyli (syn)teza Kaszub na scenie*, [w:] *Język, literatura, kultura i edukacja kaszubska*, red. D. Stanulewicz, E. Komorowska, B. Afeltowicz, Szczecin 2016, s. 283-298

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 134 22.09.2021 20:44

W latach powojennych podobne do Sychty podejście do dramaturgii miał Paweł Szefka. Jego propozycje wydawane od lat pięćdziesiątych do osiemdziesiątych XX wieku nie do końca honorowały wymagania rodzaju literackiego, za to przesuwały się w stronę scenariusza widowiska folklorystycznego, który powstawał dzięki pracy etnograficznej autora. Szefka wydawał więc dramatyzacje zwyczajów kaszubskich związanych z obrzędami noworocznymi[20], obchodami nocy świętojańskiej[21], wielkanocnymi obyczajami dyngowania[22], swatami[23] czy wreszcie innymi kaszubskimi obrzędami agrarnymi[24]. Choć w sztukach Szefki folklor ma bardzo duży udział, to trzeba podkreślić, że autor budował w nich rodzaj esencji wiedzy etnograficznej i proponował syntetyczną konstrukcję złożoną z wielu pozbieranych w różnych częściach Kaszub fragmentów, które w jego ujęciu stawały się jednotematycznym widowiskiem. Nie odbierając niczego Szefce z walorów folklorystycznych czy antropologicznych jego pracy, od dramaturgicznej strony patrząc, są to scenariusze oracji, pieśni i tańców[25].

Wśród utworów nurtu etnograficznego wspomnieć można również o niektórych kaszubskojęzycznych sztukach Aleksego Peplińskiego, które powstawały od lat sześćdziesiątych do dziewięćdziesiątych XX wieku, nawiązując do wzorców teatru obrzędowego. Pojawiają się tutaj takie sztuki, jak: *Jasełka kaszëbsczé*, *Dzywné wrëje*, *Panëszka*, *Pòjmë do Betlejem*, *Kjat paproce*, *Nasza szopka*, *Sobótka*, *Gwiôzdkòwi czas*, *Nowoczesné jasełka*, *Wiliô*, *Dwie przãdzôrczi*, *Sylwester*, *Wialdżi Herod*, *Królowie jadą*, *Stôri i Nowi Wiek*[26]. Utwory Peplińskiego, choć związane z tradycyjną i generalnie niezmienną obrzędowością, zawierają również podstawowe czynniki budowania intrygi teatralnej, postaci scenicznych oraz komicznych sytuacji. Efekty dynamizmu

[20] P. Szefka, *Gwiżdże. Widowisko obyczajowe, obrazujące obyczaje i zabawy noworoczne Kaszubów*, Gdańsk 1957.
[21] *Idem*, *Sobótka. Widowisko ludowe oparte na zwyczajach i obyczajach kaszubskich*, Gdańsk 1958.
[22] *Idem*, *Dëgusë. Obyczajowy obrazek sceniczny z kaszubskich stron*, Gdańsk 1961.
[23] *Idem*, *Wrejôrze jidą. Widowisko plenerowe z kaszubskich obrzędów dyngusowych*, Gdańsk 1981.
[24] *Idem*, *Wyzwoliny kosiarza. Widowisko plenerowe z Kaszub*, Gdańsk 1979.
[25] Wgląd w twórczość Pawła Szefki i fragmenty jego dramatów odnajdziemy w wydawnictwie *Paweł Szefka w historii i kulturze Kaszub. Antologia utworów*, wybór i wstęp B. Breza, Wejherowo 2000. Teatrologiczno-antropologiczny opis jednej z jego sztuk: D. Kalinowski, *Antropologiczny wymiar sztuk Pawła Szefki*, „Biuletyn Rady Języka Kaszubskiego" 2017, s. 163-173.
[26] Zob. charakterystykę tej twórczości: D. Kalinowski, *W u(ś)cisku teatru obrzędowego i okolicznościowego. O dramaturgii Aleksego Peplińskiego*, „Acta Cassubiana" t. XIV, 2012, s. 66-83. Teksty sztuk dostępne w wydaniach: A. Pepliński, *Kaszëbsczié jasełka. Widowisko gwiôzdkowé w sztërech aktach*, Gdańsk 1986; *idem*, *Bëtowsczé strôszczi. Òbrazë na binã*, Gdiniô 2006 oraz *Antologia lëteracczich dokôzów. Antón i Aleks Peplińsce*, red. J. Tréder, Sierakowice 2009.

sztuk osiąga Pepliński dzięki temu, że wychodzi poza uniwersalny i wieczny czas obrzędu, ukazując składniki kaszubskich obyczajów lub wierzeń w optyce współczesności. Dzięki zaznaczeniu dystansu czasowego między dawnymi zachowaniami przodków a obecnymi współczesnych bohaterów, możliwe jest zaistnienie konfliktu postaw. Ponieważ sztuki autora pisane są głównie dla widza młodocianego, napięcie dramaturgiczne szybko zostaje zniwelowane przez czynnik dydaktyczny, a zatem niewiedza o kaszubskiej przeszłości u niektórych postaci scenicznych zmienia się w szacunek i akceptację tradycji. Etnograficzne składniki przeszłości w tego typu utworach zawsze są kwalifikowane pozytywnie, natomiast aktualność i nowoczesność są traktowane podejrzliwie i z nieufnością.

Nurt dramaturgii społeczno-obyczajowej

Kaszubskojęzyczne sztuki społeczno-obyczajowe ukazują określony historycznie model życia prywatnego, rodzinnego i wspólnotowego. Dramaturdzy podejmowali tę tematykę, pisząc w estetyce obiektywistycznego realizmu, niekiedy uwypuklając jakieś negatywne zjawiska naturalizmem lub satyrą. Najbardziej jednak typowym zabiegiem estetycznym jest tutaj ludyczność, z licznymi odmianami komizmu, które pozwalały autorom kreować dydaktyczny i moralistyczny przekaz sztuki.

Jednym z pierwszych autorów kaszubskojęzycznych sztuk społeczno-obyczajowych był Leon Heyke, piszący swe utwory sceniczne w latach trzydziestych XX wieku. Jego podejście do materiału tekstowego było dość specyficzne – dramatyzował bowiem prozatorskie anegdoty społeczno-obyczajowe, wywodzące się z gatunku oracji ludowej, i nasycał je prostym rozplanowaniem scenicznym oraz nieskomplikowaną intrygą. Nazywał je „szołobułkami", co jest zeslawizowaną nazwą łączącą niemieckie rzeczowniki *das Schauspiel* (kasz. 'drama', pol. 'dramat') oraz *der Bühne* (kasz. 'bina', pol. 'scena')[27]. Do najbardziej znanych sztuk Heykego należy *Agust Szloga*[28] (powstała na podstawie powiastki Alojzego Budzisza, *Żelôzk przed sadã*). Ta trzyaktowa krotochwila swoją atrakcyjność zawdzięcza komizmowi słownemu i sytuacyjnemu. Sztuka odzwierciedla relacje społeczno-obyczajowe Kaszub lat międzywojennych, w których chłopi kaszubscy próbowali odnaleźć się w coraz bardziej zmerkantylizowanej oraz zbiurokratyzowanej

[27] Odrębne rozważania na ten temat: D. Kalinowski, *Dramaturgia Leona Heykego. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieło Leona Heykego*, red. J. Borchmann, M. Plińska i B. Wiszowaty, Bolszewo 2016, s. 19-32.

[28] L. Heyke, *Agust Szloga*, „Gryf", 1931/1932, nr 2. Nowe wydanie: L. Heyke, *Szółóbùłki*, Gdańsk 2002, s. 5-40.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 136 22.09.2021 20:44

rzeczywistości prawnej i państwowej. Główny bohater utworu, przyłapany na kradzieży runa leśnego, próbuje uniknąć więzienia, stosując podczas przesłuchania w sądzie maskę wiejskiego nieudacznika. Udaje mu się to w pełni, a przy tym wyszydza sztuczny styl bycia sędziego i ławników.

Drugą „szołobułką" Heykego jest zdramatyzowana opowiastka humorystyczna pt. *Katilina*[29]. Tytuł zostaje tutaj zastosowany ironicznie, ponieważ sztuka bynajmniej nie dotyczy czasów antycznych, lecz odnosi się do pseudonimu, jaki przybrał kaszubski student. Akcja dramatu zasadza się na tym, iż młodzieniec wraz ze swoim przyjacielem oszukali naiwnego chłopa idącego na targ. Swój początkowy sukces studenci okupili później zemstą ze strony wieśniaka. Ostatni akt sztuki ukazuje, jak skruszali młodzieńcy przypadkowo trafiają do domu oszukanego przez nich chłopa i odkrywają autentyczne wartości kultury wiejskiej, wobec której początkowo się dystansowali. Wydarzenia intrygi scenicznej trzech aktów *Katiliny* zostały przez Heykego umieszczone w kompozycyjnej klamrze *Prologu* i *Epilogu*, które ludyczną opowiastkę naznaczają uniwersalnymi znaczeniami symboliczno-mitycznymi oraz moralistyczno-patriotycznymi (figury średniowiecznych rycerzy albo wizja przeszłości historycznej Kaszub). Partie wizyjne nie są zawieszone w przestrzeni symbolicznej czy onirycznej, ale są dydaktyczno-moralistyczną chwalbą swojskości i prowadzić mają widza do zrozumienia postaw obywatelskich.

Podobnie jak Heyke, pisał swoje sztuki kaszubskojęzyczne Stefan Bieszk. Za przykład może posłużyć *Kòwôl Czarownik*, utwór, którego wydarzenia wywodzą się z folkloru, główny bohater zaś to chłop o niepohamowanej żądzy bogactwa. W drugim akcie Bieszk nie poprzestaje na cytowaniu tradycyjnej opowiastki o chciwości i nie zadowala się poetyką ludowej *gôdki* przedstawiającej w zwartej i humorystycznej formie wiejskiego bohatera oraz jego świat[30]. Rozwiązanie Bieszka polega na tym, że ukazuje sytuację, w której także szersza, wiejska społeczność zostaje obnażona i wówczas niby to pracowici chrześcijanie w istocie okazują się ludźmi małymi i zazdrosnymi. Podobnie jest w innej sztuce Bieszka pt. *Pòlnô mësz*. Ukazuje ona przemianę modelu życia rodzinnego z dawnego, patriarchalnego, w nowoczesny, wyróżniony do tego aktywną rolą kobiety[31]. Dramaturg przedstawia zarówno

[29] Tekst sztuki w wydaniu: L. Heyke, *Szôłôbùłki*, *op. cit.*, s. 41-124.

[30] O cechach stylistycznych tego gatunku piszą: J. Krzyżanowski, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980, s. 57 oraz D. Simonides, *Wstęp*, [w:] *Księga humoru ludowego*, red. D. Simonides, Warszawa 1981, s. 5-7.

[31] Teksty sztuk w wydaniu: *Pro memoria Stefan Bieszk (1895-1964)*, red. J. Borzyszkowski, Gdańsk

niezaradnego życiowo mężczyznę, jak i ambitną i wyalienowaną nieco kobietę. Dramat rodziny rozgrywa się w aurze przemian politycznych okresu PRL-u, ukazując tak miejscowych bogaczy, jak i zwolenników spółdzielni produkcyjnych. Skłóconym małżonkom, oprócz rozwiązywania prywatnych problemów, przychodzi dokonać wyborów społeczno-politycznych motywujących ich ekonomiczną przyszłość[32]. Sztuka, dokonując krytyki postępu cywilizacyjnego i mentalnościowego na Kaszubach, nie przedstawia zachowań alternatywnych, które mogłyby uszczęśliwić mieszkańców wsi.

W zgoła odmiennym tonie w latach pięćdziesiątych XX wieku powstawały sztuki społeczno-obyczajowe Huberta Sucheckiego: *Wrëje*, *Rebockie wesele*, *Ukriti kapr*, *Jedzeme na łów*, *W rebockiej checzy na półwyspie helszczim*[33]. Cechą wspólną wszystkich jego propozycji scenicznych jest nieco żartobliwa charakterystyka przemian mentalnościowych środowiska wiejskiego lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Akcja sztuk teatralnych rozgrywa się na północnych krańcach Kaszub. Uczestnikami wydarzeń są najczęściej rybacy, rzadziej rolnicy czy robotnicy, konfrontujący swoje dawne przyzwyczajenia z nową rzeczywistością społeczną i mentalnościową. Sztuki Sucheckiego nie mają w sobie składników pogłębionej psychologii, ukazują w kilku obrazach przekształcenie społecznego modelu konserwatywno-patriarchalnego na stosunki socjalistyczno-liberalne. Kaszubscy bohaterowie, jak w sztukach socrealistycznych, prowadzą dość przewidywalne spory ideologiczne, jednocześnie prezentując składniki folkloru kaszubskiego. Dramaty Sucheckiego sympatyzują swą tematyką z nowymi prądami kulturowymi polskiego życia literackiego lat pięćdziesiątych, ale jednocześnie są próbą przemycenia rodzimej tradycji kulturowej. To sztuki, w których autor chciał tylko niektóre z konserwatywnych składników mentalności Kaszubów krytykować i piętnować. Bardziej chodziło o to, aby pokazać, że i mieszkańcy nadmorskiej wsi potrafią dialogować z przemianami politycznymi socjalizmu, choć, od artystycznej strony patrząc, bardzo schematyczne zastosowano rozwiązania, które ukazały dojrzewania intelektualnego bohaterów[34].

2013, s. 305-347, s. 348-356, s. 357-399.

[32] O kaszubskojęzycznej dramaturgii Bieszka: D. Kalinowski, *Pamięć o pięknej mowie. Kaszubskojęzyczne dramaty Stefana Bieszka*, [w:] *Pro memoria Stefan Bieszk (1895-1964)*, red. J. Borzyszkowski, Gdynia 2013, s. 280-304.

[33] Dramaty Huberta Sucheckiego, choć były prezentowane na amatorskich scenach, nie doczekały się publikacji tekstowej. Przy omawianiu ich treści korzystałem więc ze zbiorów Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, w którym są przechowywane maszynopisy sztuk.

[34] Szerzej o tej dramaturgii pisałem w tekście: D. Kalinowski, *Hubert Suchecki. Zapomniany dramaturg kaszubski*, „Biuletyn Rady Języka Kaszubskiego" 2015, s. 134-145.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 138 22.09.2021 20:44

Tradycję teatru realistycznego z publicystyką społeczno-polityczną połączył Józef Ceynowa w niewydanych do dziś sztukach *Jak we wse rolną założele* oraz *Nôpartô Truda ë ji ożenk*. Jego propozycje są mocno naznaczone czynnikami pozaartystycznymi czasów i miały przekonać wiejskiego widza do gospodarki kolektywnej (w pierwszym utworze) oraz do samodzielności w kierowaniu życiem (w drugiej sztuce). Ceynowa, akcentując składniki dydaktyczne i moralizatorskie, zrezygnował z lekkości stylu. Sądził, że z dramaturgii można uczynić jeszcze jeden ze środków argumentacji ideologicznej[35].

Dużo bardziej pogłębiła psychologicznie społeczno-obyczajowy nurt dramaturgii kaszubskiej Anna Łajming. Jej debiut dramaturgiczny *Parzyn*[36], następnie *Szczesce*[37] oraz fragment sztuki *Pustkowie*[38] to propozycje realistyczno-naturalistyczne, rozgrywające się w przestrzeni oddalonych od centrów kulturowych osad kaszubskich, w realiach czasów międzywojennych. Autorka, bez uwznioślania oraz idealizowania, dała w swych sztukach charakterystyki życia emocjonalnego Kaszubów, wskazując, jak egzystencja jej bohaterów zależna jest od zewnętrznych czynników świata: biedy i bogactwa, bierności i aktywności, duchowości oraz materialności. Nie unikała ukazywania ludzi prostych, niewykształconych, wręcz o ograniczonych perspektywach światopoglądowych. Łajming nie zamierzała jednak szydzić z wiejskiej społeczności czy budować jakiegoś naturalistycznego fatum. Np. w dramacie *Gdzie jest Balbina?*[39] za kanwę intrygi dramaturgicznej posłużyła autorce zabawna sytuacja swatania. Jest to jednak komizm gorzki, ukazujący, jak głęboko osadzone jest w kaszubskiej rodzinie ocenianie człowieka w kategoriach posiadanego majątku, wieku oraz płci – co nakazuje zastanowić się głównej bohaterce utworu, czy należy zachować lojalność wobec rodziców, czy też warto poświęcać się dla akceptowanych w społeczności norm obyczajowych. Łajming ukazuje w swych sztukach, że życiowe decyzje ludzi nie zawsze są logiczne, a częściej wynikają z przyzwyczajenia, stereotypu, a nawet konformizmu. Jej sztuki, choć zawierają składnik oceny postaci, nie są napisane dla celów dydaktyczno-moralnych, a dla odkrycia prawdy psychologicznej i egzystencjalnej[40].

[35] Więcej o jego sztukach piszę: D. Kalinowski, *Wzorce osobowe w teatrze. O sztukach scenicznych Józefa Ceynowy*, „Acta Cassubiana" 2020, t. 22, s. 56-74.
[36] A. Łajming, *Parzyn*, Gdańsk 2014.
[37] *Eadem*, *Szczesce. Obrazek sceniczny*, Gdańsk 1959. Nowe wydanie wraz z innymi dramatami: *Eadem*, *Szczescé*, *Spotkanié na Półmackù*, *Gdze je Balbina*, Gdańsk 2005.
[38] Pierwodruk: *Eadem*, *Pustkowie*, „Pomerania" 1984, nr 7, s. 1-4.
[39] *Eadem*, *Gdzie jest Balbina?*, Gdańsk 1974.
[40] Analiza dramaturgii Autorki: D. Kalinowski, *Dramaturgia Anny Łajming. Tematy i konwencje*, [w:]

Bardziej dobitny w przyporządkowywaniu postaci do akceptowanych lub odrzucanych wartości jest w swych społeczno-obyczajowych dramatach Jan Piepka. Za przykład może tutaj posłużyć *Choróbsko*, sztuka napisana w połowie lat pięćdziesiątych[41], która w krzywym zwierciadle satyry ukazuje rzeczywistość kaszubskiej wsi. Zbiorowym bohaterem utworu jest rodzina Walkuszów, mieszkańców wsi, którzy uprawiają własną ziemię, a jednocześnie muszą oddawać skarbowi państwa zakontraktowane plony. Z kolei *Rebaczi trzôsk* to niewielkiej objętości sztuka teatralna, która wiąże się z konfliktem postaw: liberalnej oraz konserwatywnej[42]. Piepka ukazuje losy mieszkańców wioski rybackiej leżącej w okolicy Władysławowa, a pozytywnym bohaterem sztuki jest Macej, stary rybak i wędrowiec. Jego ideowy przeciwnik to Kąkol, uosobienie zacofania i defetyzmu. Wreszcie trzecia sztuka Piepki – *Domôcy wión* – to sceniczna opowieść o kaszubskiej rodzinie Dargów, żyjącej na północy Kaszub w latach powojennych[43]. Rodzice obserwują dorastanie swoich dzieci, siedemnastoletniej Anieli oraz dziewiętnastoletniego Pawła, i z trwogą odkrywają, że ich córka wcale nie zamierza wychodzić za mąż, tylko wypatruje możliwości dalszej nauki w mieście. Jan Piepka jako dramaturg postawił na realizm i komizm w portretowaniu postaci. Choć jego sztuki niejednokrotnie ukazują przekształcenia mentalnościowej kaszubskiej wsi, to on sam nie podejmuje głębokich dyskusji ideologicznych, skupiając się bardziej na klarownym przesłaniu treściowym utworu, który miał widza zabawić lub pouczyć[44].

Jeszcze bardziej dydaktyczną dramaturgię kaszubską reprezentuje Stefan Fikus, autor niezwykle płodny, choć proponujący rozwiązania schematyczne o profilu satyrycznym oraz realistycznym[45]. Za szczególnie reprezentatywny przykład dramatu może posłużyć sztuka *Strach*[46]. W tej dwuaktowej sztuce

Zapisane i ocalone. Twórczość literacka Anny Łajming, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2016, s. 55-70.

[41] Pierwsze wydanie: J. Piepka, *Choróbsko*, „Dodatek do Biuletynu Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego" 1968, nr 1. Najnowsze wydanie: J. Piepka, *Chòróbskò*, [w:] *Antologiô kaszëbsczi dramë. Spòd strzechë na binã*, red. B. Ugowska, Gdańsk 2011, s. 109-193.

[42] Tekst zawarty w wydaniu: *Pro memoria Jan Piepka (1929-2001)*, zebr. i oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2013, s. 503-557.

[43] Tekst dramatu: *Pro memoria Jan Piepka (1929-2001)*, *op. cit.*, s. 503-560.

[44] Dokładniej o tych zagadnieniach: D. Kalinowski, *Jasna strona codzienności. Sztuki teatralne Jana Piepki*, „Acta Cassubiana" 2015, t. 17, s. 181-198.

[45] Wydania jego utworów: S. Fikus, *A śmierć nie przëchôdô*, [w:] *Domôcô Bina. Dziewiãc dramów do jigrë. Wëbiór z nônowszi kaszëbsczi lëteraturë*, red. J. Lipski, Wejrowò–Gduńsk 2006, s. 88-138; S. Fikus, *Gwiôzdka z Lëzëna. Sztëka teatralnô w krótczim wëkònanim*, [w:] *Antologiô kaszëbsczi dramë. Spòd strzechë na binã*, *op. cit.*, s. 488-518.

[46] S. Fikus, *Strach. Teatralnô sztëka w dwuch aktach*, [w:] *Antologiô kaszëbsczi dramë. Spòd strzechë*

pierwsza część sztuki nawiązuje formą do farsy teatru ludowego (postacie sceniczne o „mówiących" nazwiskach), w komiczny sposób przedstawiając kombinatorstwo i deprawację wiejskiego środowiska Gminnej Spółdzielni. Później zaś autor z dużą dozą empatii ukazuje kaszubską rodzinę próbującą godnie żyć w realiach socjalizmu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Ciekawy jest również drugi akt, w którym pojawiają się realistyczne opisy życia rodzinnego oraz obrazy uwiądu autentycznych relacji międzyludzkich. Jednoznaczne oceny przedstawianej rzeczywistości w sztukach Fikusa są wynikiem przekonań nieprofesjonalnego autora sztuki, prostolinijnie sądzącego, iż tworzenie literatury czy sztuk scenicznych służy poprawie rzeczywistości społecznej i obyczajowej[47].

Jednym z najciekawszych autorów kaszubskich reprezentatywnie ukazujących problematykę społeczno-obyczajową był Jan Rompski w sztukach typu *Jô chcę na swiat* albo *Zemia*[48]. Tytuł pierwszego utworu wskazuje na dążenie każdego z bohaterów sztuki do osiągnięcia osobistego szczęścia. Nie dochodzi do tego z powodu kompleksów i pod wpływem ciężaru narzuconej roli społecznej. Druga ze sztuk dotyczy troski o ziemię ojczystą i etniczne dziedzictwo. Wartości te trudno bohaterom ocalić, gdyż przyszło im żyć w niesprawiedliwym układzie społecznym, który niszczy wszelką indywidualną inicjatywę. Pierwsza ze wspomnianych sztuk zbliża się poetyką do rozwiązań komediowych. Postacie są niezdecydowane, pełne obaw i nie potrafią szerzej spojrzeć na własną egzystencję, którą można przecież zmienić. Natomiast w drugim utworze Rompskiego rozwój wydarzeń prowadzi do tragedii. Postacie pozytywne to jednostki ambitne, żądające zmian, poświęcające się wspólnym wartościom, nawet jeśli doprowadza to do ich prywatnej przegranej. Dramaturgia Rompskiego ukazuje procesy społeczne zachodzące na Kaszubach i w sytuacji zaniku życia obywatelskiego. W sztukach tych ukazani zostali ludzie konformistyczni i empatyczni, przy czym tych drugich jest wciąż zbyt mało, aby Kaszubi na trwałe zmienili się w aktywną wspólnotę jednostek odpowiedzialnych[49].

na binã, *op. cit.*, s. 357-485.

[47] Szerzej o jego dramaturgii: D. Kalinowski, *Moralistyka w przeróżnych odcieniach. Dramaturgia Stefana Fikusa*, „Nasze Pomorze" 2014 [2015], nr 16, s. 169-196.

[48] Wydanie tych dramatów w standaryzowanym zapisie: J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*, oprac. A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, J. Treder, Wejherowo–Gdańsk 2009, s. 255-342, 455-536.

[49] Szerzej omawiałem tę dramaturgię: D. Kalinowski, *Dramaturgia Jana Rompskiego. Tematy, idee, techniki*, [w:] J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*, *op. cit.*, s. 5-44.

Nurt dramaturgii historyczno-tożsamościowej

Dramaturgia historyczno-tożsamościowa jest ilościowo najsłabiej reprezentowana w tradycji kaszubskiej, lecz mimo to silnie stymuluje wyobraźnię i sferę wartości wspólnotowych. Są to utwory, które przedstawiają jakieś wydarzenia historyczne lub odnoszą się do mityzowanych osób, aby wyrazić stosunek autorów do problematyki społeczno-politycznej lub mentalnościowo-identyfikacyjnej.

Pierwszym kaszubskojęzycznym autorem tego nurtu był Jan Karnowski. Jego propozycje formalnie wyrastają z legend, podań, bajek czy baśni, lecz zasługą dramaturga jest przekroczenie ram ludowej opowieści i przesunięcie się ku obrazowemu skrótowi, postaciom symbolicznym, wreszcie archaicznym mitom. Sztuki Karnowskiego przedstawiają wieloznaczną przestrzeń kulturową Pomorza[50]. Weźmy dramat *Òtrôk Swiãtowida*, w którym występują nadnaturalne istoty rodem z kaszubskiego folkloru, żyjące wespół z ludźmi[51]. Dramaturg niektóre z postaci naznacza szczególną rolą. Chodzi tutaj zwłaszcza o Swiãtewida – przechrześcijańskiego boga Słowian oraz Grifa – istotę opiekuńczą, chroniącą mieszkańców Pomorza. Fabuła dramatu układa się w opis procesu inicjacyjnego młodocianego bohatera Czeszka, który przechodzi od doświadczeń prywatnych do coraz głębszego rozumienia konieczności życia społecznego. Poza wtajemniczeniem społecznym bohater odkrywa również, że najwyższe cele wymagają największych poświęceń. Choć zakończenie dramatu ma wydźwięk negatywny, to idea dramatu Karnowskiego zakłada, że znajdą się kolejne jednostki, które poświęcą własne życie dla szczęścia całego etnosu.

Jan Karnowski przedstawił problematykę tożsamościową także w aurze dramaturgii o tematyce historycznej. Myślę tutaj o sztukach *Zôpis Mestwina* oraz *Libusza*, które rozgrywają się realiach średniowiecznego księstwa wschodniopomorskiego. Pierwsza ze sztuk jest artystycznym widowiskiem przypominającym o układzie politycznym księcia pomorskiego i wielkopolskiego, łączącym Pomorze Gdańskie z pozostałymi ziemiami Korony Polskiej[52]. Jednoznacznie pozytywną rolę odgrywa tutaj Mestwin, który przejmuje po swoim ojcu Świętopełku wizję samodzielnego istnienia politycznego Pomorza. Jednakże książę umiera bezpotomnie, a zatem, aby uniknąć walk

[50] W bardziej wyczerpujący sposób pisałem o tym w artykule: D. Kalinowski, *Obraz – idea – tożsamość. O dramaturgii Jana Karnowskiego*, [w:] J. Karnowski, *Dramaty*, oprac. i przyp. M. Cybulski, wstęp C. Obracht-Prondzyński, D. Kalinowski, M. Cybulski, Gdańsk 2011, s. 71-139.

[51] Tekst w najnowszym wydaniu: J. Karnowski, *op. cit*., s. 377-400.

[52] Tekst dramatu: J. Karnowski, *op. cit*., s. 313-345.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 142 22.09.2021 20:44

o sukcesję, wyznacza przed śmiercią wielkopolskiego księcia Przemysła na swojego następcę. W ten sposób obiera politykę prapolską, nie zaś prokrzyżacką, sądzi bowiem, że Słowiańszczyzna tylko wówczas może wypracować swą przeciwwagę wobec żywiołu germańskiego, kiedy działa razem. W wymiarze znaczeń politycznych sztuka Karnowskiego ukazała zalety współistnienia samodzielnego Pomorza i dzielnicy senioralnej Korony Polskiej.

Drugi z historycznych dramatów Karnowskiego przedstawia epizod relacji państwa czeskiego i pomorskiego rodu Święców[53]. Chodzi tutaj o moment, kiedy królowie czescy Wacław II i potem Wacław III zabiegali o panowanie nad Pomorzem. Ponieważ z Pragi trudno to było skutecznie czynić, szukali lojalnych wasali i skutecznych zarządców. Takimi okazali się Święcowie, którzy lawirowali pomiędzy zależnością od polskiego króla Władysława Łokietka a czeskimi Przemyślidami. W świecie dramatu Piotr Święca bierze ślub z czeską księżniczką Libuszą. Dziewczyna przybywa na Pomorze i tym samym nobilituje ród Święców. Pomorski ród używa herbu z czarnym Gryfem, co uświadamia, że nie jest to rodzina bez kulturowych korzeni lub zasług. Młodzi nie mają jednak możliwości nacieszyć się sobą, ponieważ o Pomorze zabiega także strona polska króla Władysława Łokietka. Karnowski zarysowuje więc w *Libuszy* sytuację tragiczną czeskiej księżniczki, która staje się zakładniczką zabiegów dynastycznych. Jej osobiste szczęście czy wręcz życie jest tylko elementem rozgrywek czeskich oraz polskich stronnictw politycznych.

W kilka lat po Janie Karnowskim także i Bernard Sychta zaczął pisać utwory historyczno-tożsamościowe. Można tutaj wymienić tytuły: *Spiącé uejskue*[54], *Przebudzenié*[55], *Budzta spiącëch*[56] oraz *Ostatnô gwiôzdka Mestwina*[57]. Są to sztuki, które fakty historyczne interpretują w kontekście konstrukcji tożsamościowych, z jednej strony kształtując postawę patriotyczną, a z drugiej – dumę z własnych dziejów. Dramaty stają się swoiście tyrtejskie, zagrzewają do oporu wobec obcych żywiołów etnicznych oraz do zmian własnego podejścia do świata i wartości wspólnotowych. Wyraźnie widać to w jednej ze scen *Ostatniej gwiôzdki Mestwina*, kiedy Sychta przedstawia pomorskiego księcia

[53] Osobne rozważania o tym dramacie: D. Kalinowski, *Czeska „księżniczka" na Kaszubach*, „Slavia. Časopis pro slovanskou filologii" 2015, z. 2, s. 112-122.
[54] B. Sychta, *Spiącé uejskue*, Wejherowo 1937.
[55] *Idem*, *Przebudzenié. Dramat kaszubski*, „Arkona" 1946, nr 8, s. 9-10. Całość dramatu, jak dotąd, wciąż w rękopisie.
[56] *Idem*, *Budzta spiącëch*, „Arkona" 1946, nr 12, s. 16.
[57] *Idem*, *Ostatnô gwiôzdka Mestwina czyli Słonecznicié pomorscié. Dramat w 2 obrazach*, Gdańsk 1985.

na łożu śmierci. Jego obawy o losy Kaszub nikną po rozmowach z symbolicznymi postaciami Sybilli, Świętopełka oraz Rycerza. Każda z postaci upewnia władcę, że „Nigdë do zgubë nie przińdą Kaszebë", a to głównie dlatego, że Kaszubi są stali w swej miłości do ziemi rodzinnej, nieufni wobec żywiołu niemieckiego i otwarci na to, aby swoją przyszłość wiązać z kulturą polską[58].

Krytykiem schematycznych ujęć Sychty i kontynuatorem myśli Karnowskiego był Jan Rompski. Budował on wizję prehistorii Kaszub, sięgając do czasów przedchrześcijańskich. Chodzi tutaj o jego tragedię pt. *Vzenjik Arkonë*[59] z romantycznym bohaterem Aliksem. Jest to postać, która odczuwa powołanie do walki o wielkie sprawy ideowe, ale jednocześnie przeżywa rozterki duchowe. Jego niezdecydowanie odpowiada czasom, w jakich żyje: wczesnośredniowieczni Kaszubi nie potrafią się bowiem określić, czy pozostać przy dawnej tradycji ojców oraz wierności prasłowiańskim porządkom religijnym, językowym i kulturowym, czy też raczej poddać się nadchodzącemu chrześcijaństwu, łacinie i nowemu ładowi świata, wprowadzanymi głównie przez kulturę germańską.

Inną historyczno-ideową sztuką Rompskiego jest opowieść o dziewiętnastowiecznych Słowińcach pt. *Jiwer òstatnëch*[60]. W dramacie tym zapoznajemy się z materialnymi i egzystencjalnymi problemami jednej tylko rodziny Gòjków. Są to biedni rybacy, ciężko pracujący na swym gospodarstwie i z godnością znoszący sytuację ludzi na ciągłym dorobku. Ich córka Marta dojrzewa i jej zamążpójście jest momentem samookreślenia się kulturowego rodziny. Wydawałoby się, że rodzinny dramat w szerszym planie znaczeniowym ukazuje w tym wypadku akulturację, jakiej podlegają Słowińcy w XIX i XX wieku[61]. Tytułowy „jiwer" (egzystencjalny ból) to wyraz osamotnienia Słowian, zalewanych niemieckim żywiołem narodowym. Nie mając wsparcia

[58] O dramatach historycznych Sychty pisali wspomniani wcześniej: J. Walkusz, *op. cit.*, s. 78-97; Z. Mrozek, *op. cit.*, s. 135-136; D. Żebrowska, *Realia obyczajowe...*, *op. cit.*, s. 297-298. Warto również wspomnieć o charakterystyce dramatów Sychty, jakiej dokonał Jan Drzeżdżon. J. Drzeżdżon, *O niewydanych dramatach Bernarda Sychty*, [w:] *Społeczność Zrzeszona 1956-1971*, pr. zbiorowa, Gdańsk 1971, s. 19-20.

[59] J. Rompski, *Vzenjik Arkonë*, „Zrzesz Kaszëbskô", 1938, nr 4-11; 1939, nr 5. W nowym, standaryzowanym wydaniu: J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*, *op. cit.*, s. 173-232.

[60] Tekst dramatu w najnowszym wydaniu: J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*, *op. cit.*, s. 829-888.

[61] Dramat Rompskiego pozostaje w silnym związku z tym, co działo się ze Słowińcami po II wojnie światowej, kiedy potraktowani zostali przez polską administrację jako obcy żywioł narodowy. Sztukę Rompskiego można zatem uznać za artystyczny głos w dyskusjach o Słowińcach w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Szerzej o problemie piszą m.in.: H. Rybicki, *Nazywano ich Słowińcami*, Słupsk 1995 [cz. 1], Gdańsk 2003 [cz. 2] (w optyce historycznej); T. Linkner, *O Słowińcach w naszej literaturze* (*1880-1938*), [w:] *Wielkie Pomorze. Mit i literatura*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2009, s. 91-107 (w optyce literaturoznawczej).

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 144 22.09.2021 20:44

w kulturze polskiej, pozostając nazbyt słabymi wobec niemieckiej dominacji gospodarczej, przeżywają dodatkowo zwątpienie we własną wartość. Ich kaszubska przeszłość wydaje się niczym bagaż uniemożliwiający osiągnięcie społecznego sukcesu. Jedyna nadzieja jest jeszcze w najmłodszym pokoleniu – może młodzi ludzie, niezepsuci jeszcze atrakcjami zdobyczy ekonomicznych, heroizujący i mityzujący przeszłość, ocalą kaszubskiego ducha etnicznego.

Jeszcze inny powojenny autor, Aleksander Labuda, napisał sztukę *Z czasów Swiãtopôłka Bëlnégò*[62]. W utworze zastosowano zabiegi anachronizmu i mityzacji, które wywołują wrażenie istnienia w XIII wieku państwa kaszubskiego, idealnego księcia kaszubskiego oraz powszechnego poczucia świadomości narodowej. Postacie są zbudowane schematycznie, Kaszubi są przykładami piękna, szlachetności i poświęcenia. Natomiast inne narody pojawiające w sztuce (Krzyżacy i Polacy) są dewastatorami oraz kolonizatorami Pomorza. Labuda stworzył sztukę, w której Kaszuby wyrastają na krainę szczęśliwości, gdzie panuje społeczna równość, zasobność i poczucie odpowiedzialności. Ten przykład ma inspirować do tworzenia podobnego państwa w XX wieku[63].

*

Trzy wyszczególnione tutaj typy dramaturgii kaszubskojęzycznej są rzeczywistością niejako modelową i nie służą odnotowaniu wszystkich utworów scenicznych sceny kaszubskiej. Ponadto, warto wspomnieć, że ukazuję tutaj wyłącznie utwory napisane w języku kaszubskim, nie biorąc pod uwagę sztuk napisanych po polsku, dotyczących tematycznie Kaszub i nazywanych z tego tytułu literaturą kaszubsko-pomorską[64]. Nie przywołuję również do analizy utworów oryginalnie napisanych w innych językach (głównie po polsku), a później wydawanych w tłumaczeniu na język kaszubski.

Koncentrując się zatem na wymienionych tutaj dramaturgach kaszubskojęzycznych, nie przedstawiając autorów tego języka, którzy napisali pojedyncze

[62] A. Labuda, *Z czasów Swiãtopôłka Bëlnégò. Òbrôzk w trzech aktach*, Bolszewo 2012.

[63] Utwór ten wraz z analizą sztuki ideowego przyjaciela Labudy – Franciszka Gruczy omawiałem w artykule: D. Kalinowski, *Przeszłość dla przyszłości. O dramaturgii Franciszka Gruczy i Aleksandra Labudy*, „Acta Cassubiana" 2014, t. 16, s. 207-223.

[64] Patrz rozważania: D. Kalinowski, *Literatura kaszubsko-pomorska. Termin i twórcy*, [w:] *Gdańsk literacki 1945-2015. Archeologie miejsca, palimpsesty historii*, red. J. Mosakowski, B. Dąbrowski, R. Młynarczyk, A. Nowaczewski, Gdańsk 2018, s. 13-22.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 145 22.09.2021 20:44

przykłady sztuk teatralnych (np. Aleksander Majkowski, Leon Roppel, Stanisław Janke, Roman Drzeżdżon), można wykazać w całości tradycji kaszubskiej pewien przerost utworów społeczno-obyczajowych, podanych w formach realistycznych, w których autorzy nie ukrywali dydaktyczno-moralistycznych celów swej twórczości. Zastanawiający jest jednak brak dramaturgii autotematycznej lub awangardowej. Poza utworami Jana Rompskiego trudno znaleźć tak wyrobionego formalnie autora sztuk. Dopiero ostatnia dekada, kiedy publikuje najmłodsze pokolenie Kaszubów, przynosi pewne ożywienie, ale w porównaniu z językami słowiańskimi, tradycja kaszubska nie może się poszczycić licznym środowiskiem twórców i odbiorców. Poza tym bardzo rzadko pojawiają się dramaty pełnospektaklowe, wieloaktowe, z popisowymi partiami dla głównych bohaterów, z ciekawymi zabiegami scenograficznymi czy muzycznymi. O pewnej słabości dramaturgii kaszubskiej świadczy również ich forma. Oto dominują w niej jednoaktówki, szkice dramaturgiczne, baśni sceniczne. Nawet wśród utworów rozwiniętych okazjonalnie tylko stosowane są konwencje teatru w teatrze, zabiegi retardacji czy gier, nietypowa semantyka przestrzeni lub czasu. Po części wynika to ze specyficznej usługowości dramatu kaszubskiego, tzn. wykorzystywania go do wyrażenia dydaktyki ideowo-politycznej. Z innej strony patrząc, dramaturgia kaszubska bardzo często staje się środkiem do realizacji celów dokumentacyjno-etnograficznych, sztuki zaś zostają nasycone składnikami tradycji folklorystycznej, opowieściami o przeszłości, które mają być punktem oceny aktualności. Dopiero ostatnie lata zmieniają nieco krajobraz dramaturgiczny za sprawą sztuk Adama Hebla, lecz kilka sztuk, które napisał[65], dopiero zapowiada stopniowe pogłębienie kaszubskiego namysłu nad dramatem.

[65] Patrz: A. Hebel, *Smãtkòwô spiéwa*, „Zymk" 2011 [nr 9], s. 18-36; *idem*, *Òsmë grzéchów* oraz *Jidzemë z kanią,* „Zymk" 2017 [nr 10], s. 27-55 oraz s. 56-60.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 146 22.09.2021 20:44

DAMIAN WŁODZIMIERZ MAKUCH
Uniwersytet Warszawski

Tragedia powrotu. Problematyzowanie napięć słowiańsko-germańskich w dyskusjach wokół polskich tragedii historycznych z lat siedemdziesiątych XIX wieku

Opłakane apostolstwo Wojciecha Gersona z roku 1866 w malarskim uproszczeniu przedstawia dramat Słowian Zachodnich z X i XI wieku. Monumentalne płótno, prezentowane na warszawskich wystawach i na ekspozycji światowej w Paryżu, musiało uderzać wyrazistością przekazu. Z ciemnego lasu wyłaniają się hordy germańskich najeźdźców, by wziąć w posiadanie sielską wioskę. Naprzeciwko ciemnej i okrutnej masy staje garstka bezbronnych Słowian – ściśniętych w centrum, znieruchomiałych z przerażenia, opromienionych światłem. Wśród germańskich wojaków znajdują się duchowni. Mają złożone ręce i zamknięte oczy. Nie widzą lub nie chcą widzieć, jak wygląda chrystianizacja „ogniem i mieczem". Po drugiej stronie – mężczyźni o obnażonych torsach, omdlewające kobiety, płaczące dzieci, w tle – dymy wydobywające się z podpalonych, biednych chat, w dolnych rogach obrazu – pierwsi ranni i zabici. W samym centrum palec jednego z napadniętych starców wymierzony w niebo, trudno powiedzieć, z pretensją czy skargą, ważne, że to na nim skupia się uwaga widzów, nie na górującym obok krzyżu. Kontrast wydobyty kompozycją, rozkładem światła i barw ma jednoznacznie wskazywać, kto jest ofiarą, a kto oprawcą.

Na obrazie utrzymanym w akademickiej i matejkowskiej stylistyce historia uderza dramatycznością, ale trudno doszukać się w niej znamion tragizmu, zwłaszcza w znaczeniu dziewiętnastowiecznym, a więc akcentującym fatalizm losu i kolizję racji[1]. Po stronie Słowian nie ma żadnej winy, ich reakcja jest właściwa, podkreśla bowiem szlachetność i czystość męczenników. Romantyczna martyrologia została wydobyta w tytułowym epitecie.

[1] Przy całej rozpiętości semantycznej pojęcia w drugiej połowie stulecia, por. Ł. Zabielski, *Tragizm* [hasło], [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1874-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 2, Toruń––Warszawa 2016, s. 687.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 147 22.09.2021 20:44

Apostolstwo okazało się opłakane, czyli katastrofalne w skutkach, godne politowania.

Nie trzeba historyka, aby dopatrzeć się w tytułowym określeniu nadużycia. Być może częściowo winne okazało się samo medium. Obraz nie jest w stanie ująć złożonych relacji czasowych, z trudem oddaje skomplikowanie racji, a także konflikty rozgrywające się w psychice bohaterów. Daje za to odbiorcom wycinek z przeszłości, jej przekrój, jako się rzekło – symboliczny skrót.

Józef Ignacy Kraszewski wypatrzył *Opłakane apostolstwo* Gersona na wystawie paryskiej. Jego reakcja powielała charakterystyczny dla XIX wieku styl odbioru obrazów, ale też wyraźnie wskazywała na niewystarczalność odczytań[2]. Bolesławita, jako autor *Sztuki u Słowian* (1860)[3], uległ charakterystycznemu dla epoki sielankowemu odczytaniu dzieła o tematyce słowiańskiej[4] i nie był wcale uderzony brutalnością przedstawionej sceny. W swoim sprawozdaniu zwracał uwagę, że poetyczna i łagodna natura malarza przytłumiła gwałtowność wydarzeń, argumentował, że to baśniowa wersja prawdy, „echo dziejów", „pieśń legendy": „I zdaje się, jakby poeta-malarz nie śmiał powiedzieć, co myślał – aby go za współczucie dla uciśnionych nie prześladowano… Straszno dziś w Polsce ujmować się za sprawiedliwością choćby po ośmiu wiekach…"[5].

Kraszewski nie mógł wyczytać z obrazu skomplikowania i brutalności „walki dziejowej", dlatego sam za kilka lat w *Starej baśni* (1876) podejmie się literackiego unaocznienia tych wydarzeń. Zanim jednak do tego dojdzie, temat słowiański zostanie przechwycony przez formę dramatyczną, która oferowała inne ustawienie problemu. Dramat, nawet stworzony z upraszczającą intencją, domaga się rozegrania stanowisk i poglądów, pokazania ich

[2] Historycy sztuki rekonstruują zapisany w krytyce artystycznej popularny styl odbioru dzieł malarskich. Dominowały wówczas: intuicyjno-wrażeniowy model recepcji motywowany empatycznym wczuciem w bohaterów obrazu, literackie rozwijanie w wyobraźni przedstawionej sceny oraz alegoryczne wyjaśnianie wydarzeń z przeszłości, które uznawano za analogie do sytuacji narodu w stanie niewoli. Wszystkie te style odbioru mieszają się w wypowiedzi Kraszewskiego. Zob. M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, zwłaszcza rozdział *Literacki styl odbioru obrazów*; W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, szczególnie rozdziały *Alegorie narodowe* oraz *Style odbioru*.

[3] Kontekst tych badań i ich wpływ na późniejszą twórczość Kraszewskiego przestawia: W. Okoń, *„Sztuka u Słowian szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej" Józefa Ignacego Kraszewskiego, czyli o archeologii romantycznej*, „Quart" 2007, nr 1, s. 12-26.

[4] W. Okoń, *Między mitem a sielanką*, [w:] *idem*, *Sztuki siostrzane…*, *op. cit.*, s. 272-324.

[5] B. Bolesławita [J.I. Kraszewski], *Rachunki. Z roku 1867. Rok drugi*, cz. 2, Poznań 1868, s. 542-543.

w działaniu, wcielenia w postaci sceniczne o określonym pochodzeniu, konkretnych przekonaniach i cechach charakteru. Jeśli do tego dodać potrzebę wywołania efektu tragicznego, to ujęcie historii wymaga sproblematyzowania konfliktu, wykazania, jak i dlaczego konieczność dziejowa zwycięża wbrew heroicznym aktom bohaterów. Medium dramatyczne sprzyja problematyzacji napięć, także tych słowiańsko-germańskich.

W latach siedemdziesiątych XIX stulecia, a więc niedługo po wystawieniu obrazu Gersona i nie bez związku z nim, powstały co najmniej cztery tragedie poświęcone „opłakanemu apostolstwu" z X i XI wieku: *Gero Margraf* Józefa Wojciechowskiego (1840-1879)[6], *Krok, czyli ostatni Arkony książę* Bronisława Komorowskiego (1847-1912)[7], a także *Mściwój i Swanhilda* oraz *Syn Margrafa* Bronisława Teodora Grabowskiego (1841-1900)[8]. Popularność Słowiańszczyzny Zachodniej nie ograniczała się wówczas do literatury polskiej, czego przykładem są inne dramaty historyczne: chorwacki *Ostatni toast* [*Zadnja zdravica*] (wyd. 1870) Franjo Markovića (1845-1914)[9] czy słoweński *Tugomer* (wyd. 1876) Josipa Jurčiča (1844-1881).

Interesujące w tym zestawieniu są nie tylko formalna i tematyczna zbieżność utworów oraz zbliżone daty wydania. Wydaje się ważne, że wymienione dzieła zostały napisane przez pisarzy urodzonych w latach czterdziestych, przynależących do pokolenia pozytywistów[10], w dwóch przypadkach – wychowanków Szkoły Głównej (Wojciechowski i Grabowski), a w trzecim

[6] Józef z Mazowsza [J. Wojciechowski], *Gero Margraf. Tragedia z czasów pogaństwa Słowian w pięciu aktach wierszem*, Warszawa 1873, dalej jako GM. To drugie, poprawione wydanie dramatu, pierwsze ukazało się w Warszawie w 1872 roku jako dodatek do „Opiekuna Domowego" (nr 1) z adnotacją: „Praca konkursowa uznana przez komitet konkursowy krakowski obok innego dramatu *Syn gwiazdy* za najlepszą". Mowa o konkursie z 1871 roku. Autorem drugiego zwycięskiego dzieła był Felicjan Faleński.

[7] B. Komorowski, *Krok, ostatni Arkony książę, tragedia na tle dziejów Słowiańszczyzny Północnej w 5. aktach, oryginalnie, wierszem napisana*, Lwów 1874, dalej jako K. Wcześniej opublikowana we fragmentach w czasopiśmie „Strzecha" 1873 (nr 10), negatywnie oceniona w konkursie krakowskim. Wystawiona we Lwowie 27 października 1874 roku; odbyły się tylko 2 spektakle.

[8] B. Grabowski, *Mściwój i Swanhilda. Tragedia w 5 aktach*, Lwów 1876, dalej jako MS, pierwodruk w lwowskim „Przyjacielu Domowym" w 1875 roku (nr 1-12); *idem*, *Syn Margrafa. Tragedia z X-go wieku w pięciu aktach*, Warszawa 1880, dalej jako SM – pierwsza redakcja tekstu powstała w 1868 roku pt. *W dziesiątym wieku*, wersja ostateczna w 1876 (dramat został wówczas wysłany na konkurs warszawski, gdzie otrzymał pozytywną wzmiankę, przedrukowaną we wstępie), pierwodruk w „Bibliotece Warszawskiej" 1879 (t. 1, s. 212-262, 406-426, t. 2, s. 52-73).

[9] Wieloletniego przyjaciela i korespondenta Grabowskiego. Por. E. Polanowski, K.Z. Szymańska, *Bronisław Grabowski (1841-1900). Rys biograficzny*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Seria: Filologia polska. Historia i teoria literatury" 1989, z. 2, s. 5-10.

[10] Por. S. Fita, *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa 1980.

– lwowskiego „postępowca" (Komorowski)[11]. Przedstawiciele młodego pokolenia na wczesnym etapie swej literackiej działalności odnoszą się do kwestii słowiańskiej, potwierdzając w ten sposób, że zajmuje ona ważne miejsce w światopoglądzie tej generacji.

Świadczą o tym również omówienia tragedii. Z wyjątkiem *Syna Margrafa* Grabowskiego, wszystkie dramaty są żywo dyskutowane w prasie, często przez wybitnych krytyków z epoki. Ton i dynamikę nadają pisma związane z młodymi („Przegląd Tygodniowy", „Opiekun Domowy") albo periodyki utworzone stosunkowo niedawno (m.in. „Wiek", „Kłosy", lwowski „Ruch Literacki"). Z zawartych w nich profesjonalnych, wnikliwych recenzji można wyprowadzić wniosek, że namysł nad tożsamością słowiańską był wówczas prowadzony na bardzo wysokim poziomie[12]. Bazował tyleż na obserwacji zjawisk społeczno-politycznych współczesnych literatom, ile na ich wiedzy o przeszłości i filozofii historii. Krytyka tamtego czasu uzmysławiała także, że quasi-gatunkowy typ „pozytywistycznej" tragedii historycznej o tematyce słowiańskiej[13] stanowił zjawisko autonomiczne i odrębne, dowodziła również, że trudno uznać je po prostu za pośrednie ogniwo pomiędzy analogiczną twórczością romantyczną a tą z końca wieku[14]. Genologiczne decyzje

[11] Życie Komorowskiego przypomina pod pewnymi względami typową biografię przedstawiciela warszawskich „młodych". Pisarz w 1864 roku ukończył Akademię Techniczną we Lwowie, późniejszą Politechnikę Lwowską (wykształcenie realne). Następnie pracował w demokratycznych, liberalnych i efemerycznych czasopismach sprzyjających przedstawicielom nowego pokolenia, takich, jak „Tygodnik Naukowy i Literacki". W 1873 roku został włączony do stałej redakcji „Gazety Lwowskiej" Władysława Łozińskiego (praca w „postępowej" prasie). W obu tych wypadkach nie należy jednak zapominać o specyfice zaboru austriackiego w rozwijaniu poglądów pozytywistycznych. Por. H. Kozłowska-Sabatowska, *Ideologia pozytywizmu galicyjskiego 1864-1881*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.

[12] Potwierdzają to również dyskusje wokół wczesnopiastowskich powieści Kraszewskiego. Jak udowadniają badacze, Bolesławita promował pogląd, że tożsamość polska od początku kształtowała się wobec zagrożenia germańskiego, przez co była hybrydyczna, niespójna i tragiczna. Por. np. A. Skórzewska, *Czasy wczesnopiastowskie w powieściach historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego jako wyraz poszukiwania tożsamości w kontekście niektórych wcześniejszych prób romantycznych*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz, B. Faron, K. Gajda, Kraków 2007, s. 99-112; M.J. Olszewska, *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876-1939 wobec kryzysu kultury. Wybór*, Warszawa 2009, s. 99-124.

[13] W kontekście zaproponowanych ustaleń genologicznych trzeba wspomnieć o stosunkowo długiej tradycji wydzielania dramatu słowiańskiego jako osobnej odmiany gatunkowej. Zdaniem Marii Bobrownickiej, ten typ wyróżnia się podporządkowaniem wszystkich elementów dzieła konfliktowi, ekwiwalencją którego stawał się czasem kontrast lub nastrój. Zob. *eadem*, *Komparatystyczne badania nad dramaturgią słowiańską w XX w.*, [w:] *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku. Prace ośrodka krakowskiego poświęcone VIII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Zagrzebiu*, red. M. Bobrownicka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 7-21.

[14] Odwołuję się tu do formuły zaproponowanej w książce I. Gosik-Kapelińskiej, *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*, Kraków 2011 (zob. s. 21). Autorka zajmuje się

pisarskie wydają się interesujące, bo choć przypadają na czasy popularności dramatu historycznego, to spotykają się też z odczuwanym brakiem dobrej realizacji wzorca tragicznego, z dominacją lekkiej, komediowej twórczości drugiej połowy XIX wieku[15]. Jak przekonująco wykazuje Marek Dybizbański, ówcześni twórcy i krytycy w zetknięciu z pojedynczymi utworami kwalifikowanymi przez autorów jako tragedie kształtują nowe, zmodernizowane modele gatunku[16]. Według badacza, estetyczna świadomość epoki, rekonstruowana na podstawie konkretnych dyskusji, najbardziej rozwinęła się właśnie w latach siedemdziesiątych XIX stulecia[17].

Przeniesienie złożonego konfliktu historycznego do tragedii sprawiło, że zderzenie dwóch cywilizacji dawało się przedstawić w formie prostej opozycji swoje – obce, najeźdźcy – ofiary. Statyczne napięcia zostały fabularnie rozegrane i rozładowane, co zwykle prowadziło do kolizji racji narodowościowej z religijną w finale sztuki. Świetnie ten konflikt opisał Henryk Struve, urodzony w latach czterdziestych były profesor Szkoły Głównej, w czasie tworzenia poniżej cytowanej recenzji wykładający na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim:

> Wrogowie Słowian występują w imię cywilizacji chrześcijańskiej i tym samym reprezentują pewien pierwiastek postępowy, dodatni, w porównaniu z pogaństwem Słowian. Okoliczność ta wyradza przykrą kolizję między dwiema równie ważnymi, równie świętymi zasadami, między zasadą narodowości i zasadą religii. Autor

odmianą narodową dramatu i nie bierze pod uwagę dzieł odnoszących się do czasów słowiańskich, w związku z tym w literaturze podmiotu nie ma wymienionych przeze mnie utworów. Warto dodać, że badania nad Słowiańszczyzną w literaturze okresu pozytywizmu nie doczekały się monograficznych studiów analogicznych do epok go okalających (M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013; T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991). Lukę te tylko częściowo wypełnia hasło Grażyny Halkiewicz-Sojak w *Słowniku polskiej krytyki literackiej*, w którym autorka przywołuje przede wszystkim poglądy Kraszewskiego, analizuje problem panslawizmu i przypomina dyskusje wokół utworów, również dramatycznych, podejmujących wątek zmagań germańsko-słowiańskich (G. Halkiewicz-Sojak, *Słowiańszczyzna* [hasło], [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej…*, *op. cit.*, t. 2, s. 567-570).

[15] O tragedii jako towarze pożądanym, lecz deficytowym, pisała wielokrotnie Dobrochna Ratajczakowa („W pozytywnej epoce «historyczna tragiczność» generalnie pozostała poza sceną". *Eadem*, *Po co dramatowi historia – po co historii dramat?*, [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*, red. M.J. Olszewska, D.M. Osiński, Warszawa 2016, s. 16-17); zob. też: *eadem*, *Tragedia* [hasło], [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej…*, *op. cit.*, t. 2, s. 672; W. Szturc, *Tragedia i jej zanikanie w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku. Kilka pytań i kilka odpowiedzi*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 99-104.

[16] M. Dybizbański, *Tragedia polska w drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009, s. 9-14.

[17] *Ibidem*, np. s. 454. Badacz nie zajmuje się jednak żadnym z wymienionych wyżej utworów.

> słowiański, z natury rzeczy, w walce Słowian z Germanami stanąć musi po stronie pierwszych; a przez to samo bronić musi, do pewnego przynajmniej stopnia, starodawnych zwyczajów słowiańskiego pogaństwa przeciwko poglądom religii chrześcijańskiej, którym jednak z drugiej strony odmówić nie może nader ważnego znaczenia dla cywilizacyjnego rozwoju samych Słowian. Jak tę kolizję usunąć? Jeżeli w tragedii fizyczne i moralne zwycięstwo pozostaje po stronie Słowian – natenczas cierpi na tym zasada cywilizacji chrześcijańskiej; jeżeli zaś ta ostatnia odzyskuje przynależne jej miejsce, natenczas cierpią na tym: poczucie narodowe i sympatie dla starodawnych zwyczajów słowiańskich[18].

Wyraziście wydobyta aporia nadaje rozpędu dyskursowi rozwijającemu się wokół tragedii. Niemożliwość uzgodnienia racji „produkuje" kolejne wypowiedzi, ale też buduje pewną wspólnotę interpretacyjną, dla której historia dookreślana przez teraźniejszość nabiera niebagatelnego znaczenia[19]. Nie jest to jednak źródło jedyne i samowystarczalne, choć pozostaje ono w centrum, stanowi często niewidoczne jądro rekonstruowanych dyskusji.

W dalszej części artykułu pokażę, co jeszcze napędza i warunkuje ten dyskurs, zademonstruję też jego wewnętrzne skomplikowanie[20]. Z przeprowadzonych przeze mnie analiz wynika, że w latach siedemdziesiątych XIX stulecia walkę między chrześcijańską cywilizacją cesarstwa Ottonów i pogańską plemiennością Słowian Zachodnich dodatkowo problematyzowały: po pierwsze, rozgrywające się w tym czasie wydarzenia społeczno-polityczne, po drugie, zmiany zachodzące w ówczesnej historiografii, po trzecie, dyskusje na temat poetyki tragedii nowożytnej. Na końcu, z omawianych dramatów wydobędę figury ambiwalencji, które zilustrują, jak te uwarunkowania rezonowały w dziełach literackich.

Historia

Za odrębność tematyczną tragedii i przyczynę ich popularności w wielkim stopniu odpowiada sytuacja geopolityczna ósmej dekady stulecia[21]. Kluczowy dla tego okresu wydaje się wzrost pozycji jednoczących się Niemiec w tej

[18] H. Struve, *Najnowsze dramaty polskie*, „Kłosy" 1874, nr 475, s. 87.

[19] Zob. D. Ratajczakowa, *op. cit.*, s. 16-17.

[20] Rezygnuję z określenia stanowisk poszczególnych pisarzy w obrębie rozgrywającego się sporu. Wymagałoby to bowiem analizy poszczególnych sylwetek twórczych, w tym innych ich dzieł, a także omówienia częściowo niedostępnej korespondencji i rozproszonych wypowiedzi prasowych, na które nie ma tu miejsca. Jedyną pracą podejmującą tak zaplanowane badania jest: W. Kot, *Bronisław Grabowski a Słowiańszczyzna zachodnia*, Kraków 1959.

[21] Rekonstruuję ją na podstawie kompendiów: M. Żywczyński, *Historia powszechna 1789-1870*, Warszawa 2004, s. 530-539 oraz J. Pajewski, *Historia powszechna 1871-1918*, Warszawa 2002, s. 66-121, 160-164.

części Europy. Zwycięskie wojny z Austrią i Francją, potwierdzone traktatami w Pradze (1866) i Frankfurcie nad Menem (1871), doprowadziły do ostatecznego proklamowania cesarstwa w sali lustrzanej pałacu wersalskiego 18 stycznia 1871 roku. W Rzeszy Niemieckiej hegemonię utrzymywały Prusy z Bismarckiem na czele. Przynajmniej początkowo kanclerz wspierał interesy junkrów, tj. szlachty posiadającej dobra właśnie na wschód od Łaby, warstwy konserwatywnej, zmilitaryzowanej, utrzymującej struktury półfeudalne. Co więcej, dzięki kontrybucjom wojennym i ściślejszej współpracy między monarchami i wolnymi miastami Rzeszy, dynamicznie rozwijała się sytuacja gospodarcza kraju, a kapitał niemiecki umacniał siłę także poza granicami państwa. Cesarstwo Niemieckie stało się gwarantem porządku w tej części Europy. Często to z inicjatywy Bismarcka zawiązywano kolejne sojusze trzech cesarzy. Od początku były one narażone na zerwanie, lecz przetrwały ten okres bez większych wstrząsów. Nawet w największym konflikcie tego czasu, powstaniu Słowian Południowych i tak zwanej Wojnie Wschodniej w latach 1875-1878, Bismarck odegrał kluczową rolę. Udało mu się złagodzić ustalenia wojny rosyjsko-tureckiej w traktacie berlińskim z 13 lipca 1878 roku. W ten sposób zdusił w zarodku potencjalną wojnę europejską, uspokajając nastroje między Rosją i monarchią austro-węgierską, których wpływy ścierały się na Bałkanach. Tajny układ trzech cesarzy z 18 czerwca 1881 roku o wzajemnej „życzliwej neutralności" w razie konfliktów wojennych z sąsiadami potwierdzał sukces tak prowadzonej polityki zagranicznej.

Dla Polaka żyjącego pod zaborami zjednoczenie i rosnące znaczenie Niemiec mogły wydawać się zapowiedzią wiecznego ładu, niedającego nadziei na odzyskania niepodległości[22]. Grozę sytuacji potęgowały akcje germanizacyjne: kolonizacja, wykup ziem, zwalczanie języka polskiego, zniemczenie szkół. Z perspektywy lat siedemdziesiątych XIX wieku ważną rolę odegrał *Kulturkampf* wymierzony w katolickie stronnictwo Centrum, przeciwne zjednoczeniu Niemiec pod pruską hegemonią i polityce Bismarcka. Kolejne ustawy ograniczały wpływy kleru katolickiego i podporządkowywały coraz szersze połacie życia obywateli administracji państwowej. Duchowni nie mogli wygłaszać antyrządowych kazań, zwolniono ich z funkcji inspektorów szkolnych. Z Niemiec usunięto jezuitów, wprowadzono obowiązkowe śluby cywilne. Nieposłusznych spotykały surowe kary i represje, wyjątkowo silne,

[22] Podobne sygnały płynęły też z innych stron. Warto przypomnieć chociażby reformy uszczuplające znaczenie Królestwa Polskiego, podporządkowywanego administracji rosyjskiej, oraz autonomię galicyjską, która – poza głośniejszym sprzeciwem Czechów, szybko jednak stłumionym – została zaakceptowana.

gdy dotyczyły społeczeństwa polskiego (szczególnie głośne było uwięzienie arcybiskupa Mieczysława Ledóchowskiego w 1874 roku). Kompromisowy traktat zawarty z nowo obranym papieżem Leonem XIII z 1878 roku uchylał co prawda najsurowsze ustawy (np. wymaganie od księży egzaminów z filozofii, historii i literatury niemieckiej czy możliwość obsadzania urzędów kościelnych), ale nie zmieniał wymowy całej akcji – tj. wpisania w projekt germanizacyjny także spraw religii.

Warto jeszcze podkreślić rolę wspomnianej wojny wschodniej dla nagłośnienia sprawy słowiańskiej. Panslawizm w tamtym czasie nie był ideą całkowicie zapoznaną. Wystarczy przypomnieć o Zjeździe Słowiańskim zorganizowanym w Moskwie w 1867 roku, którego celem było m.in. pozyskanie wsparcia narodów pozostających w obrębie Austro-Węgier dla polityki mocarstwowej cara. Do odnowienia i wzmocnienia orientacji panslawistycznej doprowadziło wtrącanie się do walk Słowian Południowych z Turcją, zwłaszcza przez Rosję, usprawiedliwiane „bratnią" czy „słowiańską" pomocą. Jak udowadniają Bogdan Mazan i Marian Płachecki, śledzone z uwagą wydarzenia rozgrywające się na południu Europy zasadniczo przemodelowały kosmopolityczny i optymistyczny światopogląd pozytywistów[23]. Zdaniem drugiego z badaczy, wspomniane lata to „daty pryzmatyczne"[24], rozszczepiające spójny program „młodych" na mnogość opinii, na nieuzgadnialne pozycje polemistów, którzy nie wiedzieli, po której ze stron należy się opowiedzieć[25]. Konflikt oznaczał w jakimś sensie koniec pozytywizmu. „Etnocentryzm sytuacyjny"[26] publicystów i ideowy serwilizm „Przeglądu Tygodniowego" sprzyjały dodatkowo produkcji literackiej, która dzięki historycznej masce pozwalała na opisywanie spraw ściśle dotyczących współczesności. Dyskurs słowiański prowokował dyskusję „na temat wolności, emancypacji, wartości ruchów odrodzeńczych, wartości języka i walki o ten język w czasach cenzury"[27].

[23] B. Mazan, *Środowisko „Przeglądu Tygodniowego" wobec ideologicznego i militarnego udziału Rosji w konflikcie bałkańskim (1875-1878)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria" 1991, nr 31, s. 76-88. M. Płachecki, *Wojna Wschodnia albo prawdziwy koniec pozytywizmu*, [w:] *idem*, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800-1880)*, Warszawa 2009, s. 475-498. Por. też D.M. Osiński, *Kilka spojrzeń na sprawy bałkańskie, czyli jak i po co w drugiej połowie XIX wieku czyta się Bałkany?* [w:] *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej. Coraz szersze marginesy*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, Warszawa 2020, s. 59-138.

[24] M. Płachecki, *op. cit.*, s. 482.

[25] Mówiąc najogólniej: opcja słowiańska była prorosyjska, natomiast opowiadanie się po stronie Turcji, przeciw Moskwie, pognębiało Bułgarów, Serbów, Rumunów, którzy znajdowali się w sytuacji niewoli, budzącej skojarzenia z zaborczym uciskiem względem Polaków.

[26] M. Płachecki, *op. cit.*, s. 491.

[27] D.M. Osiński, *W stronę Chorwacji*, [w:] *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie*

Wytworzone w tych warunkach geopolitycznych pole dyskursywne zostało częściowo zagospodarowane przez wypowiedzi na temat wymienionych tragedii historycznych dzięki podobieństwu konfliktu słowiańsko-germańskiego z X i XI stulecia do wydarzeń z lat siedemdziesiątych XIX wieku[28]. W obu przypadkach spór dotyczył kwestii etnicznych (tożsamościowych), politycznych, cywilizacyjnych i wyznaniowych.

Takiej interpretacji sprzyjały rozmaite zabiegi modernizacyjne, które pozwalały odczytywać utwory zarówno jako opowieść o przeszłości, jak i głos w toczących się sporach politycznych. Pojawiały się one na różnych poziomach dramatu, przekształcając go w trudny do odcyfrowania palimpsest[29]. Do ich repertuaru należą chociażby zabiegi leksykalne. Grabowski, który mimo największej wiedzy historycznej, celował w unowocześniających strategiach ezopowych, pozwalał plemionom słowiańskim mówić o sobie jako o przedstawicielach „narodu" przygotowujących „powstanie", walczących o swoją „ojczyznę". Odwołania do teraźniejszej sytuacji politycznej widać też w politycznych wypowiedziach bohaterów. W tragediach niektóre postaci brzmią niemal jak dziewiętnastowieczni panslawiści[30]. Pisarze nie stronili też od tematów dyskutowanych wówczas w „młodej" prasie: utyskiwali na ciężką dolę chłopów i nierówności społeczne, problematyzowali kwestię

Środkowo–Wschodniej (1867-1918), t. 1: *Teksty doświadczenia*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, Warszawa 2017, s. 142.

[28] W latach siedemdziesiątych XIX wieku popularność konfliktu zdominowała inne historyczne tematy, które na zasadzie zamaskowanej aluzji pozwalały na omawianie zaostrzającego się sporu z Niemcami. Należały do nich m.in. odnowienie wątków legendarnych, np. Wandy w odczytywanym jeszcze w 1871 roku dramacie Deotymy (wyd. jako *Polska w pieśni. Wanda, poemat dramatyczny w 5 aktach z epilogiem*, Warszawa 1887, w latach siedemdziesiątych ukazywały się fragmenty dramatu w prasie) lub sięgnięcie do czasów pierwszych Piastów w powieściach Kraszewskiego z lat siedemdziesiątych (*Starej baśni*, *Luboniach*, *Braciach zmartwychwstańcach…*) albo w tragedii *Król Mieczysław II* Adama Bełcikowskiego (wyst. 1875), która wygrała czwarty krakowski konkurs dramatyczny (por. M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku…*, *op. cit.*, s. 301-306). Przypominano także sprowadzenie krzyżaków i wojny z nimi (w celu chrystianizacji Prus), np. w wydawanej od 1874 roku na łamach „Kłosów" powieści Kraszewskiego *Krzyżacy 1410. Obrazy z przeszłości* (wyd. osobne 1882) czy dramacie *Mazur-Czart (Konrad Mazowiecki)* Wincentego Rapackiego (wyd. 1876) (por. I. Gosik-Kapelińska, *op. cit.*, s. 203-207). Warto też dodać, że w *oeuvre* Grabowskiego znalazł się dramat o historii Słowian Południowych, tj. *Królewicz Marko* (wyd. 1880) (por. M.J. Olszewska, *Historia Serbów w dramat przekuta („Królewicz Marko. Dramat z podań południowo-słowiańskich w pięciu aktach" Bronisława Grabowskiego)*, [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat…*, *op. cit.*, s. 65-83).

[29] Zob. E. Kasperski, *Dramat historyczny – antynomie gatunku, antynomie historii. Wokół „Kleopatry" i „Cezara" Cypriana Kamila Norwida*, [w:] *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009, s. 119.

[30] Np. Onodrag: „Gdy się połączą syny jednej ziemi,/ To nie ustoi żaden wróg przed nimi;/ Łaska nas bogów zgodziła, gdy zdrada/ Nas nie rozłączy — biada Niemcom!" (MS, s. 60).

kobiecą, rejestrowali przesądy wobec narodu żydowskiego, z antyklerykalną pasją krytykowali biskupów, ale także, co ważne, chwalili zalety płynące z kontaktów z Zachodem, zwłaszcza w wymiarze cywilizacyjnym[31].

W samych dyskusjach wokół tragedii ujawniało się przekonanie, że autorzy powinni mówić nie tyle o konkretnych postaciach (historycznych lub fikcyjnych), ile o dwóch ścierających się grupach etnicznych. Krytycy, charakteryzując postacie dramatyczne, zwracali uwagę, że są one nie dość germańskie lub niewystarczająco słowiańskie, innymi słowy – że trudno przypisać im typowość, reprezentatywność, konieczne do interpretacji historiozoficznych, uogólniających. Bronisław Zawadzki ujmował tę sprawę następująco:

> Chcąc uzyskać z takiego zestawienia dwóch światów odrębnych należyty kontrast, potrzeba wydobyć z łona obu idei wszystkie ich charakterystyczne rysy, całą ich myśl etyczną lub dziejową, tak aby się okazało niezbicie, iż jedna z tych potęg w danej chwili zmuszoną była ulec, a druga zmuszoną była zwyciężyć. […] Ponieważ każdy fakt historyczny, każdy tryumf i każda klęska w historii, mają swój wyrozumowany logiką dziejów powód, należy, przedstawiając taki spór dwóch żywiołów światodziejowych, wysunąć naprzód i z drobnostkową plastyką wykazać wszystkie przymioty ujemne pierwiastku, skazanego przez dzieje i przez poetę na upadek, a dodatnie pierwiastku w dramacie i w dziejach zwyciężającego. Inaczej tu jak tam, ujrzymy fakt, częstokroć sprowadzony brutalną przemocą, nie ujrzymy w nim logiki, sprawiedliwości, rozumnej przyczyny, tragicznego piękna[32].

Wypowiedź recenzenta „Ruchu Literackiego" dobrze ilustruje ówczesny styl recepcji. Nie domagano się przedstawiania indywidualnych charakterów i osobistych racji, ale takiego ujęcia konfliktu, który będzie demonstrował prawa historii. W wypowiedzi tej widać też charakterystyczny dla omawianego okresu sposób postrzegania procesu dziejowego: łączący heglizm i orientację scjentystyczną. Dzieje są logiczne, obserwujemy w nich postęp, rządzą

[31] Geron przybyłym na jego zamek wodzom słowiańskim składa obietnicę wybudowania nowych dróg, dzięki którym:

„Przebędzie kupiec i handel rozwinie
I byt rozniesie dobry na wsze strony.
Wy mieć będziecie wspaniałe szkarłaty
Dla waszych bogów i lepsze pancerze,
Jedwab i sukna na świąteczne szaty,
I większe zamki i mocniejsze wieże.
Ufni w życzliwe życia zachowanie,
Ludzie ziem moich z wami się z bratają;
Lud wasz nie będzie już niesforną zgrają" (SM, s. 44).

[32] B. Zawadzki, *Przegląd dramatyczny*, „Ruch Literacki" 1874, nr 6, s. 12.

nim pojmowalne i możliwe do odkrycia zasady rozumowe. Aby przywrócić historii sens, klęskę Słowian trzeba jakoś uzasadnić.

Źródła

W recenzjach uderza przekonanie, że autor umiejscawiający akcję w czasach z tak odległej przeszłości, musi pogodzić materiał historyczny z wymogami stawianymi przez poetykę normatywną. Strategie krytyczne rozwijano więc na dwa sposoby: albo od strony zgodności z materiałem źródłowym i wiedzą o przeszłości, albo przez pryzmat prawideł gatunkowych[33]. W obu przypadkach piszący ujawniają przekonania decydujące o kształcie omawianego dyskursu.

Krytycy, niemal bez wyjątku, rozpoczynają od porównania fabuły z prawdą historyczną, bez sproblematyzowania tego pojęcia. Pytają, czy autor pozwolił sobie na przekształcenie wydarzeń i postaci, ale też – choć to tendencja rzadsza, która daje się zaobserwować w rozbudowanych wypowiedziach – na ile udało się mu uchwycić atmosferę epoki i charakter przedstawionych ludów. Z jednej strony odległość i niedobór wiadomości o Słowianach Zachodnich sprawiały, że krytycy przyzwalali na udział fantazji w procesie twórczym, przez co należy rozumieć uzupełnianie wiedzy historycznej o wyobrażenia wynikające z uczuć i przeświadczeń samego podmiotu piszącego[34]. Z drugiej jednak strony, zwykle nie próbowali zrozumieć sytuacji, w których autor zmienia jakieś wydarzenia historyczne. Nie interpretowali takich zabiegów[35]. Przytaczali jedynie źródła historyczne, często z podaniem konkretnej strony, jako argument rozstrzygający kwestię[36].

[33] Obserwacje te potwierdzają tezę Marka Dybizbańskiego, że w estetycznej świadomości drugiej połowy XIX wieku wyodrębniły się dwa nurty myślenia o tragediach historycznych, które badacz wiąże z opracowywaniem dramaturgii Shakespeare'a. Przekładały się one, jego zdaniem, na dwa wzory gatunkowe: historycznej tragedii (swobodnie interpretującej wydarzenia dla uzyskania tragicznych sytuacji) oraz dramatycznej kroniki (uległej wobec materii historycznej). Por. M. Dybizbański, *Tragedia polska w drugiej połowy XIX wieku…*, *op. cit.*, s. 453.

[34] Zob. D.W. Makuch, *Wokół pojęcia fantazji. Południe XIX wieku i przemiany idealizmu*, Warszawa 2018, s. 333-336; E. Kącka, *Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja* [hasło], [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej…*, *op. cit.*, t. 2, s. 763-777.

[35] Dla przykładu, niemal wszyscy krytycy zwracali uwagę, że w dramacie Komorowskiego „nie wiadomo, dlaczego Autor mianuje go [Kroka – przyp. D.W.M.] księciem rugijskim i za stolicę naznacza miasto Arkona, która przecież nie była siedliskiem władzy państwowej, ale ogniskiem teokracji i życia religijnego" (G.D., *Przegląd literacki*, „Wiek" 1874, nr 113, s. 2). Tymczasem w kontekście rekonstruowanego tu dyskursu, uwypuklenie splotu spraw politycznych i religijnych zdaje się konieczne dla konfliktu napędzającego akcję w tragediach słowiańskich.

[36] Kronikarskie przywiązanie do źródeł tłumaczy się chęcią unaukowienia literatury i historiografii w epoce. Najbardziej widoczne jest ono w dramatach Grabowskiego, obudowanych aparatem naukowym: wstępami i przypisami.

W funkcji źródeł i kompendiów brano pod uwagę teksty stosunkowo świeże lub niedawno przyswojone polskiemu czytelnikowi. Grabowski, który przyznawał, że pierwsze zarysy swoich dzieł tworzył jeszcze w trakcie studiów w Warszawie, tak opisywał oddziałujący nań krąg inspiracji:

> Sztuka nasza długi czas zaniedbywała tę kopalnią przedmiotów poetycznych [tj. historię walki germanizmu ze Słowiańszczyzną – przyp. D.W.M.], może dlatego, że dzieje Połabskich Słowian były obce publiczności, samym nawet piszącym nader mało znane. Dopiero w przeszłym dziesiątku lat studia młodzieży w Szkole Głównej, a po części obraz Gersona: *Opłakane apostolstwo*, zwróciły uwagę na dzieje zaginionego ludu i zachęcały młodszych pracowników pióra do dramatyzowania pojedynczych momentów z owej epoki (SM, s. 5, wyróżnienia autora).

Przegląd prasy potwierdza, że wskazywane materiały mogły zostać spopularyzowane mocą kapitału intelektualnego zgromadzonego na warszawskiej wszechnicy.

W funkcji weryfikacyjnej pojawiają się najczęściej dwie pozycje: *Kronika Sławiańska* Helmolda i książka Adolfa Pawińskiego o Słowianach Połabskich. Odwołania do pierwszej z nich nie dziwą w kontekście przekładu dokonanego w 1862 roku przez Jana Papłońskiego[37], późniejszego profesora gramatyki porównawczej w Szkole Głównej. Warto jednak wspomnieć, że konkurencyjne źródło wiedzy o przeszłości Słowian, pojawiające się zresztą incydentalnie w analizowanych wypowiedziach, także zostało opublikowane po polsku stosunkowo niedawno, w 1861 roku[38]. Mowa o kronice Thietmara z Merseburga (nazywanego w tamtym czasie Dytmarem lub Dietmarem), przetłumaczonej przez Zygmunta Komarnickiego, który później wprowadził do szerszego obiegu m.in. dziejopisarstwo Galla Anonima. Porównanie wstępów do przekładów niemieckich kronik wyjaśnia przyczynę popularności pierwszego i niechęć wobec drugiego. O ile Komarnicki tłumaczył się ze swojego wyboru translatorskiego i opisywał, jak zmagał się z „pewnym rodzajem odepchnięcia"[39], z antypatią wobec Thietmara przedstawiającego Słowian w niekorzystnym świetle, o tyle Papłoński dowartościowywał swojego autora. Twierdził, że dzieło Helmolda nie jest bezkrytyczne względem książąt saskich. Kronikarz

[37] Helmold, *Kronika Sławiańska z XII wieku*, przekł. J. Papłoński, Warszawa 1862.

[38] Dytmar, *Kronika Dytmara, biskupa merseburgskiego jako jedno z najdawniejszych świadectw historycznych o Polsce; według wydania w zbiorze pomników niemieckich Pertza*, przekł. i oprac. Z. Komarnicki, Żytomierz 1861.

[39] Z. Komarnicki, *Życie autora zarysowane na tle własnych jego opowiadań oraz zadanie treściwe niniejszej Kroniki*, [w:] Dytmar, *op. cit.*, s. VII.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 158 22.09.2021 20:44

dostrzegał, iż najazd i okrutny wyzysk usprawiedliwiają oni misją religijną, co – zdaniem tłumacza – wyjaśnia „rozpacz, z jaką Sławianie dla uratowania życia i wolności porywali się do broni”[40]. U Helmolda pojawiają się nawet argumenty, które rozmywają i osłabiają antagonizm napędzający konflikt, tj. opozycję między pogańską wiarą politeistyczną a monoteistycznym chrześcijanizmem. W kulcie rozwiniętym na kresach cesarstwa Ottona kronikarz doceniał rozwiniętą warstwę kapłańską oraz pokazywał, jak niezwykle podobny do biblijnego Jahwe jest czczony na tamtych terenach „bóg bogów”[41]. Źródła dawały więc podstawę do przekonania, że Słowianie Zachodni zostali źle ochrzczeni – przymusem, siłą, z niewłaściwych motywów, podczas gdy byli oni przygotowani lub predestynowani do pokojowego przyjęcia nauki Chrystusa[42].

Warto również zaznaczyć, że pisarze i krytycy zasadniczo nie deprecjonowali pochodzenia kronikarzy[43]. Wyjaśnienia tego stanu rzeczy można szukać w prosłowiańskim podejściu Helmolda i otwarciu „młodych” na Zachód, przekładającym się na zasadnicze zaakceptowanie tamtejszej wizji rozwoju cywilizacyjnego[44].

Stosunek do źródeł komplikuje druga wspomniana książka – rozprawa Pawińskiego, przyjaciela Grabowskiego i Struvego jeszcze z lat gimnazjalnych. Ten polski historyk, wykształcony na uczelniach w Petersburgu, Doparcie, Berlinie i Getyndze (tu uzyska tytuł doktora), przybył do Warszawy w 1868 roku, a rok później, po głośnej habilitacji[45], rozpoczął pracę na katedrze historii powszechnej Szkoły Głównej (w ostatnim roku jej trwania prowadził wykłady z historii republiki rzymskiej). Zasłynął, także wśród studentów, swoim pierwszym odczytem *O prawach rozwoju w historii*, w którym podał w wątpliwość metodologię Henry’ego Thomasa Buckle’a, a więc lekturę formacyjną

[40] J. Papłoński, *Przedmowa*, [w:] Helmold, *op. cit.*, s. VII.

[41] *Ibidem*, s. X.

[42] Było to spostrzeżenie komplementarne do historiozoficznych koncepcji polskich romantyków, którzy u dawnych Słowian dostrzegali „otwarcie na chrześcijańskie objawienie, a nawet intuicyjne wyczekiwanie jego nadejścia” (A. Mickiewicz) albo byli przekonani, że „chrześcijaństwo harmonijnie dopełniło ich duchowy profil” (Z. Krasiński). Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Słowiańszczyzna*, *op. cit.*, s. 562, 564.

[43] Najmocniej ton oskarżenia wybrzmiewał w recenzji z „Przeglądu Tygodniowego”, najprawdopodobniej autorstwa samego Bronisława Grabowskiego, w której pisał on o „wrogich” źródłach (zob. B.G. [B. Grabowski?], *Przegląd literacki*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 32, s. 263).

[44] Por. np. T. Sobieraj, *W pochodzie ku szczęściu i doskonałości. O myśleniu historiozoficznym pozytywistów polskich*, [w:] *O historyczności*, red. K. Meller, K. Trybuś, Poznań 2006, s. 223-237.

[45] Por. M.M. Kacprzak, *Wydział Filologiczno-Historyczny Szkoły Głównej na kartach „Biblioteki Warszawskiej” (1862-1869)*, [w:] *Szkoła Główna. Kręgi wpływów 2*, red. U. Kowalczuk, Ł. Książyk, Warszawa 2019, s. 128.

przyszłych pozytywistów. Co ważne z perspektywy dalszych rozważań, autor w swoim rozbiorze nie atakował pojęcia prawa dziejowego prowadzącego do jakiejś formy determinizmu. Wręcz przeciwnie, aprobował je i doceniał w projektach Giambattisty Vico, Georga Hegla, Augusta Cieszkowskiego, a nawet Auguste'a Comte'a. Twierdził jedynie, że sam Buckle, na przekór poczynionym założeniom, nie przedstawił żadnych praw rozwoju, a jedynie niepewne, ograniczone i wąsko zakrojone twierdzenia na temat przemian życia umysłowego[46]. Następna książka Pawińskiego o Słowianach Połabskich[47] powstała jako doktorat napisany po rosyjsku, obroniony w Petersburgu w czerwcu 1871 roku. Był to wymóg stawiany przed kadrą zlikwidowanej Szkoły Głównej, która chciała kontynuować pracę na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim.

Geneza książki ilustruje zaangażowanie badacza w kwestię słowiańską. Wincenty Zakrzewski twierdził, że Pawiński szczególnie mocno przeżył wojnę prusko-austriacką (obserwowaną na własne oczy podczas studiów w Getyndze). Już wtedy miał przewidywać, że jej następstwem stanie się wzrost pozycji Zjednoczonych Niemiec kosztem Francji. Z kolei wojna Bismarcka z Drugim Cesarstwem zaskoczyła polskiego historyka na wakacjach w Gdańsku, gdzie odpoczywał po pierwszym roku nauczania i odwiedzał lokalne archiwa. Pawiński postanowił zająć się historią Słowian Zachodnich uderzony tamtejszym bogactwem zbiorów starożytności, w obawie, że mogą one ulec zniszczeniu, gdyby flota francuska zbombardowała miasto (jak widać, pokładał on przesadnie duże nadzieje w sile militarnej Napoleona III)[48].

We wstępie rozprawy autor podkreślał, że opisywany przez niego lud nie zostawił własnych kronik. Jego historię napisali Niemcy i nawet jeśli ich źródła zawierają ważne informacje, to ostatecznie uzasadniają podbój i tłumaczą go wyższością cywilizacyjną lub misją chrześcijańską. Stronniczość i nieobiektywność historiografii domaga się reakcji ze strony przeciwnej, z którą Pawiński czuł się związany, o czym świadczy jego emocjonalne stwierdzenie: „Czas, aby plemienni Słowianie podjęli ten temat!"[49].

[46] A. Pawiński, *Kilka słów o Buckle'u*, Warszawa 1869 (jako odbitka z „Biblioteki Warszawskiej"). W metodologii *Historii Polski* Pawińskiego, książki ważnej z perspektywy opisu dziejów Słowian, autor deklaruje przywiązanie do rekonstrukcji praw rozwoju narodów: „Po epoce, w której apologetyczność była głównym historiografii polskiej znamieniem, nastaje inna, w której, wśród prac poważnych, wśród coraz rosnącego materiału historycznego, dawne systemata apologetyczne się łamią, a przeszłość poddać się musi światłu porównawczej metody i prawom ogólnym, z doświadczenia historycznego czerpanym". A. Pawiński, *Historia Polski*, Warszawa 1880, s. 383.

[47] A. Pawiński, *Polabskie slavâne. Istoričeskoe izsledovanie*, Saint-Peterburg 1871.

[48] W. Zakrzewski, *Adolf Pawiński 1840-1896. Zarys dziejów żywota i pracy*, Petersburg 1897, s. 21, 35.

[49] A. Pawiński, *Polabskie slavâne…*, *op.cit.*, s. II, tłumaczenie własne.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 160 22.09.2021 20:44

W swojej książce akademik skupił się zarówno na walkach słowiańsko-germańskich od VIII do X wieku, jak i historii wewnętrznej kilku plemion. Tę pierwszą kwestię przedstawiał z całą surowością dla strony niemieckiej. Jeszcze w późniejszej *Historii Polski* wspominał o „wytrwałości" i rozłożonym na stulecia „heroicznym" oporze Słowian Połabskich. To dzięki nim państwo Mieszka I i Bolesława Chrobrego mogło się rozwinąć, aby w przyszłości zatrzymać pochód Germanów na Wschód[50]. Co do sprawy drugiej, rozprawa zawierała surową ocenę organizacji plemion słowiańskich:

> Pawiński nie tylko zebrał starannie wszystkie źródła współczesne, ale rozejrzał się w nich uważnie, i opowiedział w pouczający sposób niedołężną obronę plemiennej samodzielności, jaką się Słowianie wobec Niemców odznaczyli. Waśń domowa i zawiść niskiej natury zaślepiały zbyt często Słowian, czyniąc z nich samych wygodne narzędzie w rękach Niemców[51].

Profesor warszawskiej placówki podążał tropem przedstawiciela krakowskiej szkoły historycznej, Józefa Szujskiego, również wzmiankowanego w jednej z recenzji[52]. Obaj historycy utrzymywali, że przyczyna klęski Słowian Zachodnich leżała w ich charakterze. Szujski przedstawiał czytelnikom lud silny, ale też prostaczy, który był „kontemplacyjny z natury, namiętnie do ziemi przywiązany, o wygody i dobre pożywienie mało dbały, nieprzedsiębiorczy i niewojenny"[53]. Bezsilność połączona z brakiem zinstytucjonalizowanych związków społecznych musiała przynieść klęskę w zderzeniu z wesołym, aktywnym, zuchwałym i zorganizowanym ludem germańskim. Szujskiemu wtórował Pawiński, wytykając Słowianom ospałość, fatalizm, bierność, niedbalstwo o jutro, lekkomyślność i kłótliwość[54].

Krytycyzm, pesymizm i przenoszenie odpowiedzialności za cywilizacyjną podległość Słowian z czynników zewnętrznych na wewnętrzne, zwykle przypisywane krakowskiej szkole historycznej, pojawiały się u historyków z różnych zaborów, bo wynikały z krytycznego nurtu refleksji o polskim charakterze narodowym dominującym po powstaniu styczniowym[55]. Nie tylko krakowscy

[50] Zob. A. Pawiński, *Historia Polski*, *op. cit.*, s. 5.
[51] A. Rembowski, *Adolf Pawiński*, „Biblioteka Warszawska" 1896, t. 4, z. 2, s. 202.
[52] Recenzja została napisana przez Komarnickiego, tłumacza Thietmara, a dotyczyła tragedii *Gero Margraf* (zob. *idem*, *Literatura, Bibliografia i Krytyka*, „Gazeta Polska" 1872, nr 158, s. 2). Nie bez znaczenia dla wymowy dramatu wydaje się fakt, że Szujski zasiadał w kapitule krakowskiego konkursu dramatycznego, w którym brał udział Wojciechowski.
[53] J. Szujski, *Dzieje Polski podług ostatnich badań*, t. 1: *Piastowie*, z. 1, Lwów 1862, s. 41.
[54] Zob. A. Pawiński, *Historia Polski*, *op. cit.*, s. 11.
[55] Jak widać na przykładzie Pawińskiego, rozróżnienie na krakowską i warszawską szkołę historyczną

badacze dziejów uznawali, że upadek Rzeczypospolitej i rozbiory wynikały z błędów narodu. Niezależnie od geohistorycznych uwarunkowań tych rozważań warto jednak uświadomić sobie, że o ile w przypadku dziejów Polaków surowe diagnozy miały być lekcją politycznego rozsądku, zwiększającą atrakcyjność programu organicznikowskiego, o tyle podporządkowana im opowieść o Słowianach Zachodnich mogła przejmować grozą i pobrzmiewać fatalizmem. W tym wypadku zagłada okazała się zupełna i nieodwracalna, jej brzemię ciążyło, ponieważ scenariusz sprzed wieków mógł się powtórzyć, wszak dzieje podporządkowane są twardym prawom rozwoju.

Niewyrażona wprost, ale typowa dla historiografii tego czasu, analogia między charakterem Słowian Zachodnich a wadami narodowymi[56] (ewentualnie plemienna geneza tychże) to nie jedyny uwspółcześniający wątek obecny w przypominanych źródłach i materiałach, który przekłada się na kształtowanie fabuł tragedii. Ważna wydaje się dyskusja Papłońskiego z uznanym autorytetem w studiach nad Słowiańszczyzną, Pavolem Jozefem Šafárikiem (w wersji z epoki: Szafarzykiem), autorem monumentalnych *Starożytności słowiańskich* (*Slovanské starožitnosti*) wydanych w latach 1836-1837[57]. Polski lingwista i tłumacz Helmolda podkreślał, aby za słowackim badaczem nie wydzielać osobnej grupy plemion połabskich[58]. Przekonywał, że na podstawie cech językowych ludy zamieszkujące tereny północnej Germanii należy uznać za plemiona lechickie. Tym samym zmniejszał dystans rozciągający się między Słowianami Zachodnimi a Polakami[59], co podchwycili i Wojciechowski[60], i Grabowski[61]. W latach siedemdziesiątych symboliczne

nie zawsze daje się utrzymać jako oczywiste i jednoznaczne. Warto o tym pamiętać także w kontekście rozważań o charakterze narodowym, w których pesymizmowi szkoły krakowskiej, reprezentowanej m.in. przez Szujskiego, zwykle przeciwstawia się rozważania historyków warszawskich. Por. np. A. Wierzbicki, *Spory o polską duszę. Z zagadnień charakterologii narodowej w historiografii polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1993, s. 146 i następne.

[56] *Ibidem*, s. 149.

[57] Pierwsze polskie wydanie: P.J. Szafarzyk, *Słowiańskie starożytności*, t. 1-2, przekł. H.N. Bońkowski, Poznań 1844, wznowienie Poznań 2003, oprac. T. Lewaszkiewicz i J. Strzelczyk (z tego wydania korzystam dalej).

[58] Rzeczywiście decyzja Szafarzyka mogła razić arbitralnością: „Dla braku starszego i powszechnie przyjętego nazwiska, któregobyśmy o Słowianach w północnej Germanii w ogólności używać mogli, weźmiemy tu bieżne niegdyś imię, acz w ściślejszym znaczeniu Słowian połabskich, czyli Połabian i użyjemy onego w obszerniejszym sensie" (P.J. Szafarzyk, *op. cit.*, s. 660).

[59] J. Papłoński, *op. cit.*, s. IV.

[60] W jego dramacie przeciwnicy Gerona określają się jako „Lachowie" (np. Wigman: „To imię [German – przyp. D.W.M.], / Pośród was Lachów, niech zniknie lub drzemie,/ Gdy Lachów sprawie chcę być pożytecznym" (GM, s. 80).

[61] Autor pisał „plemiona te zasługują na najwyższą naszą sympatię; były one najbliższymi naszymi braćmi, Lechitami z pochodzenia, mówiącymi językiem, który śmiało za podrzecze polskiego nie

zbliżenie dokonało się też w płaszczyźnie przestrzennej i temporalnej. Historycy opisywali Słowian Zachodnich z perspektywy rodzącej Polski, metaforycznie ujmując ich byt jako tamę lub zasłonę, chroniące przed germanizmem. Przekonanie zawarte w tym fantazmacie wybrzmiewa tym mocniej, że zdaniem dziejopisarzy do drugiej połowy XIX stulecia geograficzny rozkład ludów zasadniczo się nie zmienił: „początkiem wieku X-go widzimy Słowiańszczyznę w warunkach, które do dzisiaj niezmiennymi pozostały: na zachodzie walczącą z Niemcami…”[62]. Ważne też, że w obu syntezach historii państwa polskiego dzieje Mieszka następują bezpośrednio po upadku Słowian Zachodnich, są dalszym ciągiem tej samej opowieści.

Idee zawarte w źródłach i materiałach, z których czerpali autorzy i krytycy, odcisnęły się na tragediach historycznych. Germanie i Słowianie są w nich opisywani jako grupy zasadniczo odmienne. Ci pierwsi zamieszkują chłodne zamki, nazywane jamami lub gniazdami; przyrównuje się ich do smoków i wilków, wśród których panuje przede wszystkim kult siły: władza feudalna, rządy wodzów. Ci drudzy są zżyci z puszczą, lasem, wsią; ich atrybuty wskazują, że zajmują się pszczelarstwem, rolnictwem, że mimo stanu dzikości są ludem pokojowym, rządzącym się spontaniczną demokracją lub szacunkiem do starszyzny. Mimo takiego obrazowania, z całą pewnością nie można uznać, aby kreowany przez pisarzy podział podporządkowany był bezwyjątkowej zasadzie kontrastu. W dramatach pojawią się cyniczni Germanie, wykorzystujący religię do swoich prywatnych celów, ale i szlachetni niemieccy chrześcijanie, zwykle ponoszący klęskę. Z kolei Słowianie zaskakują swoją biernością, cywilizacyjnym zapóźnieniem i pogrążeniem w kontemplacyjnej zadumie[63]. Działania bohaterów i bohaterek zwykle motywowane są racjami prywatnymi: zemstą lub miłością (rodzicielską lub erotyczną), a nie politycznym rachunkiem. Obie grupy są też wewnętrznie podzielone pod względem stanowym i ekonomicznym, wyraźne są również różnice genderowe czy pokoleniowe.

W tragediach niweluje się też na różne sposoby opozycję wyznaniową: pokazując Słowian albo jako gorliwych konwertytów, albo sceptyków

dalsze jak kaszubskie uważać można” (MS, s. 93).

[62] A. Pawiński, *Historia Polski*, *op. cit.*, s. 4.

[63] Więcej na temat stereotypowego obrazu łagodnego Słowianina, który zaczął się komplikować już w romantyzmie, pisze Alina Witkowska, *W mitycznej krainie Popiela i Piasta*, [w:] *eadem*, *„Ja, głupi Słowianin”*, Kraków 1980, s. 7-52. O strukturze antytezy słowiańsko-europejskiej, kształtującej się w XIX wieku zob. M. Bobrownicka, *Antyteza słowiańsko-europejska. Z problemów stereotypu*, [w:] *Kategoria Europy w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1997, s. 13-19.

religijnych. Ich pierwotny kult starzeje się i znaczy coraz mniej. Kapłani, mędrcy, pieśniarze odchodzą do przeszłości lub zaszywają się w pustelniach. W kilku tragediach wybrzmiewa potrzeba monoteizowania wierzeń słowiańskich, opisywania ich na modłę chrześcijańską. Postaci nie przywołują nazw bóstw. Zwykle odnoszą się do jednego z nich, „boga bogów", „boga światła", najczęściej bez podawania konkretnego imienia. Często przywołują jego wielkiego, ciemnego przeciwnika, utożsamianego z siłami szatańskimi. Opór Słowian przed misją religijną prowokuje więc nie teologiczna różnica, a brutalność „misjonarzy" (wodzów lub biskupów), czego rewersem jest dokonywanie najkrwawszych aktów zemsty przez bohaterów usilnie trzymających się wierzeń pogańskich. Ciekawym zabiegiem są także odwołania do postaci polskich Piastów. Państwo Mieszka I czy Bolesława Chrobrego, dzięki lepszej organizacji i pokojowemu przyjęciu chrześcijaństwa, nie tylko wspiera Słowian Zachodnich, lecz także zapowiada, jak wyglądać ma przyszłość ich braci w tej części Europy.

Przemiany zachodzące w postrzeganiu źródeł i materiałów historycznych są w tragediach tematyzowane bezpośrednio. W utworze Wojciechowskiego Gero snuje plany symbolicznego podboju Słowiańszczyzny: „Aby wśród czerni, już od pacholęcia,/ Przyszłość w dwóch tylko barwach spostrzegano:/ Albo poddańczą, albo krwią, zalaną" (GM, s. 91). Agresywna polityka historyczna wydaje się władcy konieczna, bo nawet prosty germański lud dziwi się wrogości wobec sąsiednich plemion:

> SŁUŻKA:
> Wiele kłamią ludzie,
> Nic w nich nie mówi o krwi albo brudzie.
> Prawda, że strój ich dziwaczny i groźny;
> […] Lecz żeby z oczu patrzeć im źle miało –
> To kłamstwo" (GM, s. 31).

W *Kroku* pozytywne postaci skarżą się na zanik śpiewów bajona i pieśni dziadowskiej wypieranych przez nowsze bajki i legendy. Troska o wierne przekazywanie wiedzy o przeszłości to jeden z główniejszych wątków *Mściwoja i Swanhildy*. W dramacie punktem zapalnym konfliktu jest umniejszenie roli Słowian w wojnie z Włochami w pieśni Śpiewaka. Mściwój z kolei obawia się, że zostanie uznany za wroga religii, chociaż już dawno przyjął chrzest. Ma on świadomość, że to zwycięzcy napiszą jego historię. Podsumowując, wewnątrztekstowe wzmianki o roli germańskich

źródeł uprawomocniają pisanie dramatów przez Słowian, dokumentują chęć wykreowania nowej interpretacji dziejów, potrzebę walki o pamięć kolektywną.

Tragizm

Jako się rzekło, dla dyskursu wytworzonego wokół omawianych dzieł, oprócz kontekstu historycznego i rozwoju historiografii, równie ważne wydaje się formułowanie poetologicznych norm regulujących nowożytną tragedię i dramat historyczny w ogóle. W zgromadzonym korpusie tekstów nie pojawiają się teoretyczne ujęcia genologiczne, ale na podstawie formułowanych porównań i używanych pojęć wiele można powiedzieć o oczekiwaniach, jakie wiązano z wyodrębniającą się quasi-odmianą gatunkową. Próbę tej swoistej kodyfikacji przybliża i podsumowuje refleksja recenzenta z „Wieku":

> Czy Korzeniowski jako dramatopisarz w piśmiennictwie naszym może być typem? Czy może nim być Słowacki lub Krasiński? Pierwszy był niezaprzeczenie pisarzem *scenicznym*, ale miano dramaturga dać by mu wypadało z pewnymi zastrzeżeniami. Na Słowackiego pod tym względem zgodzilibyśmy się prędzej, gdyby znowu nie brakło mu tego, w czym celował pierwszy, to jest właśnie sceniczności. Słowacki w dramatycznych pracach był przede wszystkim poetą – był *subiektywnym*, a subiektywność jest błędem organicznym dramaturga. Tym mniej Krasiński... temu podobno nikt jeszcze nie usiłował narzucić dramatopisarstwa. Gdzież więc kiełkował nasz dramat? Oto w *Popielu i Piaście* Romanowskiego. Była to świetna chwila poczęcia, jeden błysk dramatycznego geniusza, który wystrzelił gromem i zgasł[64].

W korpusie tekstów uderza wyrysowany krąg inspiracji i wskazywane komparanse. Ponownie krytycy zaskakują jednomyślnością i porównaniami do stosunkowo niedawnych publikacji. W prasie konsekwentnie przypomina się dramat Mieczysława Romanowskiego *Piast i Popiel*[65]. Utwór oparty na historiografii romantycznej (Karola Szajnochy i Joachima Lelewela) uznawany jest za genialny wzór tragedii dziejowej, mimo że jego temat dotyczy historii legendarnej, co akcentował już sam podtytuł dzieła. Renata Stachura-Lupa, rekonstruując recepcję dramatu, podkreśla, że doszukiwano się w nim krytyki wrogiego Słowianom żywiołu germańskiego oraz wad

[64] Kursywy autora, pogrubienia moje. *Przegląd literacki*, „Wiek" 1874, nr 9 (dodatek), s. 3.

[65] M. Romanowski, *Popiel i Piast. Tragedia w pięciu aktach, z podań i legend historycznych*, Lwów 1862, wcześniej we fragmentach w „Dzienniku Literackim" (1861, nr 25-39), 15 stycznia 1864 wystawiona we Lwowie.

rodzącej się polskiej państwowości[66]. Badaczka zwraca również uwagę, że *Popiel i Piast* został skonstruowany w oparciu o formułowane wówczas próby zdefiniowania dramatu historycznego i tragedii nowożytnej. Z jednej strony, w ustaleniach dużą rolę odgrywał program Szujskiego, skądinąd uznanego dramatopisarza. Postulował on unaukowienie tego typu pisarstwa przez wzmocnienie warstwy dokumentacyjnej. Chciał również, aby z przedstawiania katastrof dziejowych wypływała czytelna lekcja moralna[67]. Z drugiej zaś strony, na teorię dramaturgiczną wpływały studia nad przyswajaną (także przez Szujskiego) tradycją szekspirowską, które kładły nacisk na pogłębienie psychologiczne bohaterów[68]. Stachura-Lupa konstatuje zgodność *Popiela i Piasta* z tymi wszystkimi oczekiwaniami. Zdaniem badaczki, Romanowski wykazał się:

> nastawieniem krytycznym, zarówno wobec źródeł, jak i opracowań naukowych, dążeniem do „unaukowienia" i uprawdopodobnienia podania kronikarskiego, m.in. poprzez odrzucenie jego elementów baśniowych, fantastycznych (pokonanie Popiela przez myszy). Bieg zdarzeń motywował względami psychologicznymi (wpływ Adeli na decyzje Popiela) i kondycją państwa – zewnętrzną i wewnętrzną (najazd Niemców na Zaodrzan, bunt stryjów, dążenie kmieci do utrzymania wieców)[69].

Dałoby się znaleźć i inne przyczyny popularności Romanowskiego. Warto przypomnieć, że poeta w okresie przedpowstaniowym zaliczany był do przedburzowców, których postulaty (trzeźwość, racjonalizm, demokratyzm, inteligenckość, nawoływanie do przeobrażeń społecznych, odwołania do myśli oświeceniowej, sceptycyzm względem romantycznego mesjanizmu itd.)

[66] R. Stachura-Lupa, *Jeszcze o „Popielu i Piaście" Mieczysława Romanowskiego*, [w:] *Zapomniany dramat*, t. 1, red. M.J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2010, s. 54.

[67] Ustalenia Szujskiego analizowano wielokrotnie: A. Grela, Świadomość historyczna i wizja historii w dramatach Józefa Szujskiego, M. Dybizbański, *Od „historiozofii" do „archeologii" pod patronatem Wiliama Szekspira. Józefa Szujskiego projekcja nowoczesnego dramatu w „Samuelu Zborowskim" w programowej przedmowie*, R. Stachura-Lupa, *Dramat historyczny w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów i nie tylko (druga połowa XIX wieku)* [w:] *Dramat w historii, historia w dramacie…*, *op. cit.*, kolejno: s. 131-142, 275-288, 289-297; I. Gosik-Kapelińska, *Wypowiedzi programowe na temat dramatu historycznego*, [w:] *eadem*, *Historia dramatem pisana*, *op. cit.*, s. 71-76.

[68] R. Stachura-Lupa, *op. cit.*, s. 54-55.

[69] *Ibidem*, s. 57. Badaczka potwierdza i uzupełnia wcześniejsze tezy monografisty polskiej tragedii, Marka Dybizbańskiego, dla którego *Popiel i Piast*, na zasadzie kontrapunktu wobec nieudanej lwowskiej inscenizacji *Balladyny* z 1862 roku, stanowi kluczowe ogniwo w rozwoju nowego modelu tragedii: uprawdopodobniającego akcję, psychologizującego bohaterów na wzór Shakespeare'a, trzymającego się ideału sztuki scenicznej (M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku…*, *op. cit.*, s. 205-211.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 166 22.09.2021 20:44

zapowiadały i inicjowały światopogląd pozytywistów[70]. Bliskie „młodym" okazało się też prekursorskie zainteresowanie postacią margrabiego Gerona[71]. Nie sposób przy tej okazji nie przypomnieć wczesnej i heroicznej śmierci Romanowskiego w powstaniu styczniowym, wpływającej na rozwijanie pozytywnej legendy biograficznej.

Dla krytyków, piszących w ósmej dekadzie stulecia, dyskusje wokół *Popiela i Piasta* stanowiły ważny punkt odniesienia w stosunku do quasi-gatunkowej odmiany tragedii nowożytnej. Do jej cech należałyby wspomniana reprezentatywność bohaterów, pozwalająca na wykorzystywanie konfliktu z przeszłości w toczącej się debacie publicznej, a także podporządkowanie fikcji źródłom i materiałom historycznym – żeby tylko wymienić tutaj najważniejsze z właściwości.

W ramach (re)konstruowanego modelu istotne jest też naśladowanie rozwiązań Shakespeare'a i przeciwstawianie się tradycji romantycznej[72]. Jak wiadomo, krytycy dziewiętnastowieczni często porównywali współczesne im próby pisarskie z dziełami angielskiego mistrza, uznawanymi za wzór realizacji gatunku[73]. W wypadku opracowywanych recenzji odniesienia ograniczają się do typowych zjawisk: przypominania głównych bohaterów *Króla Leara* i *Makbeta* (najlepszych pod względem psychologicznym kreacji postaci tragicznych) oraz wskazywania podobieństwa do wierszowano-prozatorskiej formy wykorzystywanej przez Shakespeare'a. Nawet na tym skromnym tle podnoszone związki z dziełami z pierwszej połowy XIX stulecia wypadają blado. W opracowywanych tekstach rzadko powracają niestematyzowane porównania do Słowackiego (nazywanego „Juliuszem"), najczęściej bez podawania konkretnych tytułów utworów poety. Potwierdza to spostrzeżenia badaczek i badaczy o postrzeganiu romantycznego dramatu legendowego

[70] Por. J. Maciejewski, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971, s. 85-119, 291-331. Zresztą to z wiersza Romanowskiego pt. *Żegnaj* badacz zaczerpnął nazwę dla tytułowej grupy pisarzy.

[71] Mam na myśli powstałe na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wiersze: M. Romanowski, *Gero na Lachach* oraz *Uczta Geronowa*, [w:] *idem*, *Wybór poezji*, Lwów 1913, s. 149-160.

[72] Szczegółowo ten problem opisuje M. Dybizbański, zob. *idem*, *Tragedia polska w drugiej połowy XIX wieku*…, *op. cit.*, s. 205-223.

[73] Zwłaszcza po przetłumaczeniu rozprawy: [G.G. Gervinus], *Szekspir*, przekł. W. Grabowska, Warszawa 1871 i nowej edycji dzieł Anglika z 1877 roku oraz coraz częstszych inscenizacjach jego sztuk, szczególnie w teatrze warszawskim od 1869 roku. Por. M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923; M. Dybizbański, *Od „historiozofii" do „archeologii" pod patronatem Wiliama Szekspira*; J. Sztachelska, *Szekspir i krytycy. Kilka refleksji o stylach czytania w XIX wieku*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubieniewska, K. Latawiec i J. Waligóra, Kraków 2012; A. Janicka, *Hamlet 1870. Pytanie o Shakespeare'a*, [w:] *eadem*, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"*, Białystok 2015, s. 156-166.

jako coraz bardziej anachronicznego i nieatrakcyjnego[74], a przekazywanej w nim ideowej wersji historiozoficznej – jako szkodliwej[75].

Na tle aprobatywnych porównań do współczesnego dzieła Romanowskiego może dziwić duże przywiązanie krytyki do takich klasycystycznych pojęć, jak: intryga (węzeł dramatyczny), kolizja i wina tragiczna, fatum i konieczność dziejowa, punkt kulminacyjny, harmonia dramatyczna, wzniosłość, *katharsis* itp. W recenzjach podnoszono sprawę budowy jego dzieł, analizowano rozwój akcji akt po akcie. Szczegółowy rozbiór kompozycji był dla krytyków punktem wyjścia do formułowania opinii na temat dramaturgicznego mistrzostwa danego pisarza, ale też jego stosunku do materiału historycznego. Dominowały konkluzje negatywne, wskazujące, że prawa konstruowania tragedii zostały złamane. Treść dziejowa „rozsadzała" formę dramatyczną, dokumentaryzm szkodził sztuce, historia przeczyła poetyce normatywnej.

Zdawać by się mogło, że w świetle tych wypowiedzi pojęcia tragedii oraz tragizmu określa się na podstawie poetyki antycznej, a ich znaczenie pozostaje w obrębie estetyki. Nic bardziej mylnego. Owszem, w niektórych wypowiedziach daje się zaobserwować takie przywiązanie do klasycznych kategorii, co ciekawe, głównie pozostaje ono polemiczne względem potocznego, nieprofesjonalnego znaczenia tragiczności. W tym duchu pisał Ludwik Powidaj:

> Jeżeli morderstwo podstępne, zgon w płomieniach, samobójstwo, śmierć w otwartej walce, obłąkanie stanowią tragedię, to *Krok* jest arcytragedią — bogdaj, czy wszystkie osoby w niej nie poginęły na scenie lub nie poniosły jakiegoś szwanku już to na umyśle, już to na ciele. Jeżeli zaś tragiczność wymaga wzniosłości, energii i szlachetnego kierunku w czynnościach łamiących się z własną jakąś namiętnością, która wnet góruje nad innymi przymiotami duszy i serca lub rozbija się o zewnętrzne przeszkody w jaki[ej]ś części przynajmniej z winy tragicznego bohatera powstałe, to *Krok* tragedią nie jest[76].

[74] Potwierdza to chociażby recenzent *Kroka*: „nie uwzględniono tu również prawidłowo szkoły romantycznej, wedle której w tragedii wyższa myśl winna być zawsze przeciwstawioną maluczkiej teraźniejszości, wedle której zadaniem jest tragika okazać, że idea, do której spełnienia dąży bohater, nie może nigdy zamienić się w czyn, ponieważ jest tak wzniosła, ze nawet z poświęceniem własnego życia nie może jej człowiek dopiąć – i w tym właśnie objawia się jej wielkość i wiekuistość" (K.K. [K. Kantecki], *Przegląd literacki*, „Tygodnik Wielkopolski" 1873, nr 49, s. 583-584). Por. M. Dybizbański, *Tragedia polska w drugiej połowy XIX wieku…*, *op. cit.*, s. 188-205.

[75] Ostatnio na ten temat pisały: E. Flis-Czerniak, *Błędni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej lat 1864–1918*, Lublin 2015, s. 229-264 (badaczka wskazuje na związek tych przekonań z sytuacją geopolityczną po umocnieniu się pozycji Rzeszy Niemiec); A. Janicka, *Tradycja i zmiana…*, *op. cit.*, s. 111-155.

[76] L. Powidaj, *Przegląd literacki*, „Przegląd Polski" 1873, z. VI, s. 491.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 168 22.09.2021 20:44

Według autora galicyjskiego manifestu pozytywizmu[77], oraz kilku innych krytyków, tragizm należy oceniać z perspektywy działań głównej postaci, jej uwikłania w opisywane wydarzenia. Dlatego też powracający w niektórych recenzjach zarzut o bierność bohaterów celował w niedostatki warsztatu dramatopisarza, a nie – jak by się mogło wydawać – w niskie gusta publiczności domagającej się żywej akcji.

Obok znaczenia estetycznego pojawia się inne, częstsze i bardziej ważkie dla rozwoju dyskursu – znaczenie historiozoficzne. Zgodnie z nim tragizm nie wynika z kompozycji, charakterystyki bohaterów czy podporządkowania akcji prawidłom dramaturgicznym, ale z samej istoty procesu historycznego. Zdaniem Struvego, „walka, która towarzyszyła pierwszemu rozszerzaniu się chrześcijaństwa między narodami środkowej Europy, przedstawia dla nas tyle dramatycznych kolizji, tyle motywów prawdziwie tragicznych, że dziwić się nie można, iż posłużyła za tło wdzięczne dla nowszych poetów”[78]. Starcie Germanów ze Słowianami „jest pełne głębokiej tragiki”[79], to „wielka tragedia, zakończona katastrofą wymazania jednej indywidualności narodowej z widowni świata”[80]. „Tragiczny pierwiastek” powstaje z zestawienia „dwóch obcych żywiołów, z których jeden ginie fatalnością pognębiony”[81].

Zadaniem dramatopisarza jest przełożenie tego pierwotnego tragizmu na formę literacką. Autorzy, którzy jakość tę zagubili lub zdeformowali, są surowo oceniani. W „Tygodniku Wielkopolskim” piętnuje się *Kroka*, ponieważ „robi wrażenie mglistego obrazu” i niezbyt wyraźnie przedstawia konflikt idei i postaci[82]. Kotarbiński upomina Wojciechowskiego za to, że w *Synu Margrafa* dominuje żywioł poetycki, „zmiękczający” historię i psychologię. Ostatecznie obdarza utwór dramaturga pejoratywnym określeniem „tragedia liryczna”[83]. Za równie niewłaściwe uważa się jednoznaczne opowiedzenie się po jednej ze stron walki dziejowej („wskutek chybionej idei dramatu nie dorasta on bynajmniej prawdziwej tragicznej godności”[84]), jak i przecenienie spraw osobistych (zemsta Brunona na końcu *Mściwoja i Swanhildy* sprawia, że w dziele nie można dopatrzeć się: „wysokiej tragiczności dziejowej, gdyż

[77] Formuła Janiny Rosnowskiej. *Eadem*, *Galicyjski manifest pozytywizmu*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1970, z. 1, t. 9, s. 5-15.
[78] H. Struve, *op. cit.*, s. 87.
[79] M. hr. Dzieduszycki, *Teatr*, „Tydzień” 1874, nr 8, s. 127.
[80] B.G., *Przegląd literacki*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 32, s. 263.
[81] S. Grudziński, *Kronika literacka*, „Echo” 1877, nr 1, s. 4.
[82] K.K. [K. Kantecki], *op. cit.*, s. 584.
[83] J.K. Kotarbiński, *Przegląd literacki*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 7, s. 55.
[84] G.D., *Przegląd literacki*, „Wiek” 1874, nr 114, s. 2.

bohater bynajmniej nie ginie zgnieciony przez wyższą dziejową potęgę, ale pada ofiarą prywatnego odwetu”[85]).

Użycie kategorii literackiej do opisu dziejów można wytłumaczyć chęcią usprawiedliwienia upadku Słowian Zachodnich. Wina tragiczna wynika z błędnego rozpoznania własnej kondycji, katastrofa jest skutkiem tajemniczego fatum, boskiego wyroku lub prawideł dziejowych. Bracia Lechici zniknęli ze świata, ponieważ zniszczyły ich silniejsze żywioły, bezlitosne prawa rozwoju, którym heroicznie stawiali czoła. Podejmowali walkę, mimo że ta musiała zakończyć się przegraną. Konsekwencją takiej interpretacji jest uznanie „apostolstwa” German za proces logiczny, konieczny, nieusuwalny, a więc w świetle nomologicznej historiozofii pozytywnej – brutalnie postępowy.

Rozważania te są zbieżne z ustaleniami Haydena White’a, który uznaje tragedię za jeden z czterech podstawowych wzorców fabularnych wykorzystywanych w opowiadaniu dziejów[86]. Dla autora *Metahistorii* tragiczny styl historiograficzny idzie w parze także z mechanicystycznym sposobem argumentowania (zakładającym istnienie praw procesu historycznego) oraz z radykalną wymową ideologiczną (rozumianą jako chęć zmiany świata), która jednak czasem – jak w przypadku propozycji Alexisa de Tocqueville’a – może wiązać się z przekonaniami liberalnymi (tj. koniecznością zrozumienia i zmiany samego siebie)[87].

Wprowadzam to dodatkowe rozumienie kluczowej dla mnie kategorii, bo pokazuje ono, że tragizm dobrze wyjaśnia i łączy pojęcia opisujące dynamikę życia społecznego pisarzy okresu pozytywizmu: nomotetyzm, postęp, autokrytycyzm, samokształcenie itp. Determinizm ujęty jako tragizm po części podsumowywałby dyskusje toczone w młodej prasie lat siedemdziesiątych XIX stulecia, gdzie uzgadnia się relacje między rolą tradycji a wartością postępu, między narodową odrębnością i rozwojem cywilizacyjnym[88]. W orbicie rekonstruowanego tu dyskursu wartości te jawią się jako nieoczywiste, kłopotliwe, trudne do jednoznacznej oceny. W stosunku do przeszłości odbijały się współczesne i wciąż nierozwiązane spory i aporie tożsamościowe.

[85] *Przegląd literacki*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 8, s. 92.

[86] Por. E. Domańska, *Wokół „Metahistorii”*, [w:] H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, przekł. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński, Kraków 2010, s. 7-31.

[87] Ten rozdział (znany w literaturze angielskiej jako *Metahistory*) dostępny jest po polsku jako: H. White, *Tocqueville: realizm historyczny jako Tragedia*, [w:] *idem*, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, przekł. J. Burzyński i in., Kraków 2014, s. 89-144.

[88] Por. np. J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 265-307.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 170 22.09.2021 20:44

Autorzy

Celem tego artykułu nie jest interpretacja czterech wymienionych tragedii. Każda z nich domaga się osobnego omówienia uwzględniającego całe bogactwo treści utworu i przemian światopoglądu autora[89]. Nie należy jednak zapominać, że dzieła literackie są tyleż efektem dyskursu, co go współtworzą i częściowo inicjują (jako pierwotne np. względem wypowiedzi krytyków). Indywidualne wypowiedzi artystyczne mają swoją wagę. Na zakończenie chciałbym więc zilustrować – z konieczności, na kilku wyrazistych przykładach – że w świetle poszczególnych tragedii z lat siedemdziesiątych konflikt słowiańsko-germański również wydaje się skomplikowany i zasadniczo nierozwiązywalny. Kolejni pisarze inaczej rozkładają racje i gdzie indziej lokują główną oś sporu, ale w każdym z dramatów można zauważyć tropy problematyzujące dziejową katastrofę. Napięcia ideowe i dylematy myślowe uwidaczniają się w literackich figurach ambiwalencji, przez które rozumiem nie tylko układy znaczeniowe w obrębie świata przedstawionego, ale też zjawiska obserwowalne na innych poziomach utworu.

Taką figurą ambiwalencji w dramacie Wojciechowskiego jest Matylda, córka tytułowego margrafa Gero[90]. Autor od początku kreuje chrześcijankę na postać idealną: pobożną i piękną dziewicę, uwielbianą zarówno przez niemieckich rycerzy, jak i wodzów słowiańskich. To Matylda w ostatniej chwili ratuje Władobora z katastrofalnej uczty, przez co musi uciekać z nim do „pogan". Położenie młodej kobiety jest szczególnie tragiczne. Bohaterka czuje, że ciążą na niej winy ojca, wyrzuca sobie, że stanęła po stronie niewiernych. Usiłuje stłumić rozwijającą się miłość do Władobora, wyznawcy innej religii, nienawidzącego jej ojca, wkrótce zabójcy brata, Zygfryda. Niewiele jednak może zrobić, w czym pewną rolę odgrywa jej płeć[91]. Matylda podejmuje nieudane próby powstrzymania katastrofy, namawia do zostawienia

[89] Niektóre już doczekały się szczegółowych interpretacji: M. Gabryś-Sławińska, *Z „prehistorii Słowian" – „Mściwój i Swanhilda" Bronisława Grabowskiego*, [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat…*, *op. cit.*, s. 51-64.

[90] Który zapisał się w historiografii jako najokrutniejszy wróg Słowiańszczyzny Zachodniej. Na jego zamku w trakcie pokojowej uczty podstępem zamordowano trzydziestu wodzów słowiańskich. Tragiczne wydarzenie we wszystkich dramatach i polskiej historiografii zdaje się funkcjonować na zasadzie sceny pierwotnej „opłakanego apostolstwa", utrwalającej antagonizm uniemożliwiającej trwały pokój.

[91] Dla autora powieści *Kobiety i mężczyźni*, zaangażowanego w dyskusje na temat emancypacji, role genderowe postaci mają znaczenie. Inną postacią-sumieniem jest kasandryczna Hatona, synowa Gerona, która od początku przeczuwa nadchodzącą katastrofę, a po jej nastąpieniu ścigana jest przez duchy zamordowanych Słowian. Bohaterka przewiduje śmierć swojego męża, Zygfyda, ale nie może jej powstrzymać, dlatego jeszcze za jego życia wstępuje do klasztoru.

zemsty Bogu, ale nikt jej nie słucha. Słowa kobiety nie mają mocy sprawczej. Rozdarta między więzami rodzinnymi a słowiańskim kochankiem, pomiędzy sumieniem a obowiązkiem popada w rozpacz bliską szaleństwu i w wyniku pomyłki zostaje zamordowana z rozkazu Tugomira, równie tragicznej postaci[92].

Szlachetność Matyldy nie tylko nie pozwala na jednoznaczne potępienie German, ale też pokazuje, jak osobiste uczucia bledną w obliczu wyroków historii. Szczególnie surowo w tym kontekście brzmią napomnienia Dobrawy (Dąbrówki), żony Mieszka I (w dramacie: Mieczysława). Wbrew prawdzie historycznej ochrzczeni już Polanie wspierają ofensywę słowiańską, ratując bohaterów z opresji na zasadzie *deus ex machina*. Gdy Mieczysław zmaga się z Germanami w walce, jego połowica uświadamia Matyldzie jej położenie i misję: niezależnie od niechęci wobec żądnego zemsty Władobora, powinna mu się oddać, żeby przekonać go do wiary chrześcijańskiej, „ugiąć jego dumną szyję/ Pod krzyż nasz Pański" (GM, s. 116). Sugerowane metody nawrócenia okazują się mocno podejrzane, wymagają poświęcenia duchowego i cielesnego. Matylda ma rozpalać żądzę gniewnego Słowianina i odrzucać go jako niegodnego chrześcijanki: „Orkan, gniew który wylewa krew strugą,/ Pod cichym słowem uśmiechu – pieszczoty –/ Całunku, milknie, milknie" (GM, s. 118). Bohaterka odmawia przyjęcia podobnej roli, co doprowadza Władobora do rozpaczy wzmagającej jego okrucieństwo względem German („Wszystko, co miało żyć, niechaj zginie!", GM, s. 135). To ciało Matyldy w znaczeniu dosłownym okazuje się kartą przetargową w grze o religijny i cywilizacyjny zysk. Pokaleczone zwłoki heroiny, które w ostatniej scenie dramatu chce uratować Gero, to wymowny symbol dziejowej katastrofy – nie oszczędza ona nikogo, jest groźna nawet dla szlachetnych i bezbronnych, ogarnia najbardziej intymne obszary.

Analogiczną figurą ambiwalencji w *Kroku* jest Sławina, żona tytułowego bohatera, władcy słowiańskiego, nawrócona na chrześcijaństwo przez cnotliwego Henryka, germańskiego księcia Retry. Uznaje ona wyższość religii

[92] Przed popełnieniem samobójstwa Tugomir wypowiada kwestię ukazującą bezwyjściową sytuację tych postaci, które nie opowiadają się jednoznacznie po żadnej ze stron, artykułuje tragedię ludzi pogranicza:

> „Gero potężny – Władobór straszliwy.
> Lecą na siebie jak dwa huragany,
> A los mój nędzny między nich wplątany!
> Stoję pod celem napiętej cięciwy,
> Jestem jak ręka, między dwie pokrzywy
> Wciśnięta; jedna i druga mnie parzy..." (GM, s. 136).

Chrystusa, ale odczuwa akt konwersji – mimo że dokonany łagodnie i dobrowolnie – jak coś potwornego, fizycznie bolesnego, zadającego cierpienie, pogrążającego w szaleństwie, które skrócić może tylko śmierć. Warto zwrócić także uwagę na niejednoznaczne rozwiązanie intrygi dramatycznej dzieła. Według recenzentów, zakończenie *Kroka* uderza swoją brutalnością. Większość *dramatis personae* ginie w wyniku zamordowania lub śmierci samobójczej: zarówno postaci symbolizujące stary obrządek pogański (Ludmir, Lutka), jak i bohaterowie reprezentujący wrogi i zdradziecki podbój germański (Makart). Ginie także sam Krok w wyniku pomyłki przekupionego rycerza, Sławoja. Sławina i Sławoj (imiona znaczące, symbolizujące cały lud) przeżywają, ale – duchowo okaleczeni. Na scenie triumfuje Henryk, szlachetny Germanin, który w finalnym monologu zaprowadza porządek zgodnie ze swoją wizją sprawiedliwości. Sławój ma pokutować do końca życia, a Sławina zostaje odesłana do komnat: „A jeśli dobry Bóg na to pozwoli,/ Że o swej smętnej przeszłości zapomni,/ To może jeszcze lepszej dozna doli" (K, s. 163). Kroka czeka pochówek, co jednak ważne – na modłę chrześcijańską, mimo że nigdy nie przyjął on nowej religii. Zdaniem Henryka, i być może autora utworu, to akt nobilitacji, wszakże cnoty starego wodza zostają uznane za zgodne z przykazaniami nowej, zwycięskiej religii[93]. Trudno jednak oprzeć się myśli, że zaproponowana tu puenta jest pozorna, a wdrażana sprawiedliwość – fałszywa. Słowianie w imię przyszłości muszą zapomnieć o bolesnym akcie konwersji, ich ofiary zostają niewłaściwie pochowane, zabrania się im odbycia prawidłowej żałoby[94].

W tragedii *Mściwój i Swanhilda* do apogeum doprowadzono frenetyczne i oniryczne obrazowanie, charakterystyczne także dla pozostałych utworów.

[93] Henryk dziwi się, jak podobna jest słowiańska moralność do chrześcijańskiej hierarchii wartości:

„O! wyznać muszę, że prawie oniemion
jestem z podziwu – i chcę tego dociec,
Skąd ten Krok stary, pan pogańskich plemion,
nabył miłości tej wielkiej cnoty
Rycerskiej? – skąd on nabył tych przymiotów,
Co są ozdobą ludzi, których złoty
Promień oświecił Chrystusa?" (K, s. 51).

[94] Co współgra z tezami Marii Janion. Badaczka w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* przekonuje, że „zostaliśmy źle ochrzczeni", siłą oderwani od dawnej kultury słowiańskiej. Autorka przypomina, że przyjmowanie chrześcijaństwa zasadzało się na zniszczeniu pierwotnego *sacrum*, na przemocy, która wytworzyła hybrydyczną tożsamość ufundowaną na amnezji, tożsamość ujmowaną przez nią w formule „sami sobie cudzy". M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2017, zwłaszcza s. 5-122. Jak przekonuje powyższa interpretacja, autorzy tragedii z lat siedemdziesiątych XIX stulecia walczą z tą zbiorową niepamięcią, chcą otwarcie mówić o zapoznanej traumie z przeszłości.

Tę tendencję, sprzeczną z postulatami unaukowienia dramatu i zachowania zasady prawdopodobieństwa, można tłumaczyć wykorzystaniem rozwiązań szekspirowskich lub topiki romantycznej, a nawet przykładać do wzorca martyrologicznego, potęgującego okrucieństwo zbrodni dokonanej na Słowianach. W tym wypadku jednak ważna wydaje się nie tylko liczba postaci nękanych przez przeczucia, sny i omamienia (poza tytułową parą nawiedzają one także Zbysławę i Onodraga), lecz także wyrażana kilkukrotnie niepewność, jaka instancja te wizje zsyła. Heroina tłumaczy Mściwojowi:

> Wielekroć we snach tę krew widywałam,
> Jak rozlewała się pomiędzy nami
> I rosła w potok nieprzebyty. – Mówią,
> Że sny zwodnicza mara – kto nam jednak
> Ręczy, iż nie są one ostrzeżeniem
> Od Boga? – chociaż nieraz sny bywają
> Narzędziem w ręku szatana… (MS, s. 17).

Powracający fantazmat krwawej rzeki rozdzielającej niedoszłych kochanków pochodzących z różnych stron jest czymś więcej niż zbanalizowaną metaforą romansowej przeszkody czy niezgody panującej pomiędzy Germanami i Słowianami. To kolejna figura ambiwalencji. Niejasne pochodzenie wizji świadczy o tajemniczym przekleństwie ciążącym nad dziejami, o niewyjaśnialnym, tragicznym losie pogranicza. Warto dodać, że tytułowa para kochanków wyznaje tę samą religię, podziela podobne wartości, każde z osobna oddaje się ascetycznej pokucie, a mimo wszystko i tak nie dane im będzie zaznać ani szczęścia, ani spokoju. Ich śmierć pod koniec dramatu jawi się jako niezrozumiały wyrok historii. Choć w dramacie nie brakuje rozmaitych motywacji prywatnych i politycznych, które antagonizują strony sporu, to finałowej scenie brakuje logicznego uzasadnienia. Nad losami reprezentantów German i Słowian ciąży siła fatalna, manifestująca się w zbiegach okoliczności, przypadkach, niezapomnianych krzywdach i odnawianych urazach.

W drugim dramacie Grabowskiego ciekawym zabiegiem komplikującym proste odczytanie konfliktu jest kreacja przestrzeni literackiej. Postać Gerona zostaje w nim przedstawiona przede wszystkim w relacji z Ottonem, uznawanym za źródło zła. Cesarz niemiecki, zdradzany przez kolejnych członków rodziny, toczy wojnę z Włochami, marzy o osadzeniu w Watykanie swojego papieża, co dyskredytuje go jako przewodnika prowadzonej na północy ewangelizacji. Geron myśli o sobie jak o słudze, niewolniku, chłopie pańszczyźnianym Ottona. Pragnie podbić Słowiańszczyznę, aby jego syn,

szlachetny chrześcijanin, Zygfryd, mógł wieść życie wolne, poza feudalną drabiną obejmującą nawet najwyższe szczeble władzy. Jak centrum germanizmu oddalone zostało od ziem połabskich, tak jądro słowiańskości także ukryto gdzieś w głębi lasów, na Wschodzie, w ostatnim akcie przesunięto je wręcz na ziemię Polan rządzonych przez Mieszka. W *Synu Gerona* pograniczne tereny okupuje z jednej strony tzw. legia merseburska, a więc najemni niemieccy wojacy, rekrutujący się ze zbójców i przestępców, nastawieni na grabież, z drugiej zaś – podzielone plemiona, których wiara i przywiązanie do tradycji słabną. Słowianie są częściowo przekonani o konieczności przyjęcia pokojowych postulatów Zygfryda, ale tragiczna przeszłość, wpływy Ottona, a także prywatne lęki i przesądy uniemożliwiają porozumienie. W centrum wydarzeń intencje i tożsamości tracą na transparencji. Mamka Zygfryda była Słowianką, a mieszane małżeństwa pojawiają się w niższych warstwach społecznych. Zmęczony wojną panów prosty lud nie boi się napomnień babki Swantawy, strażniczki porządku odczuwanego nawet przez nią samą jako anachroniczny. W tej sytuacji określenie, kto jest swój, a kto obcy zdaje się coraz trudniejsze. Opozycje wyraźne z perspektywy cesarskiego tronu lub nadwiślańskiego brzegu zacierają się i komplikują im bliżej do centrum właściwych wydarzeń.

Wbrew przekonaniom Kraszewskiego, który w 1867 roku studiował *Opłakane apostolstwo* Gersona, jednoznaczne ujmowanie się za krzywdami z przeszłości nie było bezdyskusyjne, a powściągliwość artystów nie musiała wynikać z lęku przed cenzurą. We wszystkich czterech tragediach historycznych międzyetniczne pary kochanków nie osiągają spełnienia, za każdym razem okazuje się, że erotyczne spełnienie zostaje podporządkowane racjom politycznym, religijnym, rodowym. Nie tylko szczęście prywatne jest poza zasięgiem bohaterów… Dziejowa katastrofa nie oszczędza nikogo, brakuje w niej zwycięzców, ofiary odnaleźć można po obu stronach. Litość i trwoga nie mogą przejść w *katharsis*, bo śledzenie dawnych konfliktów słowiańsko-germańskich nieustannie wikła we współczesne aporie wartości. Skorelowany z uświadamianą postawą ambiwalencji powrót historycznego tragizmu w tragedii historycznej odsłaniał całe spektrum problemów z polską tożsamością. Zwiastował dylematy, stojące przed młodymi inteligentami, którzy zmagali się z antynomiami modernizującej się świadomości narodowej.

OLGA CIWKACZ
Uniwersytet Przykarpacki w Iwano-Frankowsku

Utwory pisarzy rosyjskich na scenie polskiego teatru w Stanisławowie

Stanisławów to miasto (obecnie na terenie Ukrainy) założone w roku 1663 przez Jędrzeja Potockiego i nazwane imieniem jego syna Stanisława. Długo pełniło funkcje obronne, chroniąc przed najazdami ze Wschodu i Południa. W miarę upływu lat stało się centralnym ośrodkiem życia kulturalnego i intelektualnego regionu Pokucie. W roku 1795, po trzecim rozbiorze Polski, miasto znalazło się pod zaborem austriackim. Pomimo ucisku władz zaborczych w Stanisławowie rozwijało się życie kulturalne. W połowie XIX stulecia ukazywało się tu około dziesięciu polskich czasopism i kilka pism w języku rosyjskim. Wysokim poziomem nauczania wyróżniało się stanisławowskie gimnazjum. W 1867 roku, po reformie administracyjnej, miasto uczyniono siedzibą powiatu. Rok wcześniej uzyskało połączenie kolejowe z Lwowem i Czerniowcami, wkrótce też stało się ważnym węzłem kolejowym, a od roku 1893 – siedzibą Regionalnej Dyrekcji Kolei Państwowych. Rozwijał się tu również przemysł. W mieście powstały duże warsztaty kolejowe, fabryka koronek i haftów, fabryka papieru i dwie drukarnie. Stanisławów pozostał także ważnym ośrodkiem handlowym. Odbywały się tu trzy wielkie doroczne jarmarki. Liczba ludności Stanisławowa, która na początku XIX wieku z trudem przekraczała pięć tysięcy, podwoiła się w połowie stulecia, a w jego końcu wyniosła już ponad trzydzieści tysięcy. Na przełomie wieków XIX i XX w mieście powstało wiele okazałych kamienic i budowli mieszczących urzędy oraz instytucje publiczne, w tym także bibliotekę miejską, składającą się ze zbiorów polskiego emigranta-powstańca Wincentego Nowiny-Smagłowskiego. W roku 1872 burmistrz Stanisławowa, Ignacy Kamiński, przywiózł go z Paryża i dał mu posadę dyrektora książnicy, mieszkanie oraz dożywotnią pensję. Nowina-Smagłowski zabrał ze sobą swoje zbiory. Dzięki temu biblioteka stanisławowska liczyła wówczas ponad pięć tysięcy tomów w różnych językach[1].

[1] Zob. O. Ciwkacz, *Dzieje Biblioteki miejskiej im. W. N. Smagowskiego w Stanisławowie* (*1872-1939*), „Folio Librorum" 2005, nr 13, s. 21-31.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 176 22.09.2021 20:44

Przed I wojną światową Stanisławów był dużym garnizonem wojskowym, w którym stacjonowały cztery pułki różnego rodzaju wojsk. Wzrost ludności sprzyjał rozwojowi życia kulturalnego miasta. W roku 1834 założono tu Polskie Towarzystwo Muzyczne. W 1851 roku w mieście powstał teatr amatorski, odwiedzały je także objazdowe trupy teatralne. Wśród teatrów, które pojawiły się w Stanisławowie od połowy do końca wieku XIX, wymienić można następujące: kompania Zenopolskiego (1846), kompania Borkowskiego (1833, 1851, 1855, 1856, 1857), kompania nowosądecka (1862), kompania Józefa Bendy (1865-1866) z młodziutką Heleną Modrzejewską, teatr Miłaszewskiego (1869), teatr Woźniakowskiego (1871), teatr prowincjonalny z Kongresówki Polskiej M. Lasockiego (1883, 1885), trupa teatralna Linkowskich (1887), teatr krakowski Wójcickiego (1888), trupa operetkowa Myszkowskiego (1893, 1895), a nawet teatr żydowski pod dyrekcją Bernarda z Nowego Jorku (1896) i wiele innych[2].

Polski teatr dramatyczny w Stanisławowie zmieniał się na przestrzeni lat. Najpierw były próby zorganizowania stacjonarnego profesjonalnego teatru im. Juliusza Słowackiego pod kierunkiem nieznanego wówczas ani jako aktora, ani jako przedsiębiorcy teatralnego Miłosza Stengla[3] (1867-1869). Organizatorem i dyrektorem pierwszego teatru zawodowego im. Aleksandra hr. Fredry został znany lwowski aktor Lucjan Kwieciński (1892-1894)[4]. Teatr ten prowadził następnie Władysław Antoniewski[5] (1894-1898), a w roku 1894 robił to wspólnie z Władysławem Jaworskim[6]. Gdy Antoniewski zrezygnował z funkcji dyrektora, teatr zawodowy przestał istnieć. Pod koniec wieku XIX przy Towarzystwie Muzycznym im. Stanisława Moniuszki powołano amatorski teatr im. Aleksandra hr. Fredry, który później stał się „półamatorskim", gdyż stanowiska dyrektorów i kierowników artystycznych obejmowali w nim często zawodowi aktorzy i reżyserzy (1900-1933). W roku 1933 założono w Stanisławowie kolejny stały zawodowy teatr – im. Stanisława Moniuszki. Ten od roku 1935 działał jako

[2] Zob. K. Estreicher, *Teatr w Stanisławowie*, Kraków 1892; *idem*, *Teatr w Polsce*, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

[3] Zob: A. Bilwin, *Miłosz Stengel – zapomniany reformator teatru prowincjonalnego*, „Pamiętnik Teatralny" 1957, z. 2, s. 261.

[4] *Lucjan Kwieciński* [hasło], [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/78080/lucjan-kwiecinski- [dostęp: 21.01.2021].

[5] *Antoniewski Władysław* [hasło], [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, https://www.encyklopediateatru.pl/osoby/39480/wladyslaw-antoniewski- [dostęp: 21.01.2021].

[6] *Jaworski Władysław* [hasło], [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, „Encyklopedia Teatru Polskiego", http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/82591/wladyslaw-werner-[dostęp: 21.01.2021].

Teatr Podolsko-Pokucki, w sezonie 1937/38 zaś przekształcono go w Teatr Małopolski, pod dyrekcją Zuzanny Łozińskiej[7].

Z tego krótkiego szkicu o życiu teatralnym Stanisławowa można wnioskować, że miejscowy widz mógł zobaczyć na scenie rozmaity i bogaty repertuar. Pod zaborem austriackim na repertuar polskiego teatru w Stanisławowa składały się sztuki przeważnie polskich autorów: Adama Mickiewicza, *Konfederaci barscy*, *Dziady*; Juliusza Słowackiego, *Mazepa*, *Maria Stuart*; Władysława Lucjana Anczyca, *Kościuszko pod Racławicami*; Ludwika Starzeńskiego, *Gwiazda Syberii*; Lucjana Rydla, *Zaczarowane koło*, *Betlejem Polskie*; Aurelego Urbańskiego, *Pod kolumną Zygmunta*; Aleksandra Fredry, *Damy i huzary*, *Pan Jowialski*, *Nikt mnie nie zna*; *Zemsta za mur graniczny*; Michała Bałuckiego, *Sprawa kobiet*, *Krewniaki*; Gabrieli Zapolskiej, *Mężczyzna*, *Kaśka Kariatyda*, *Małka Schwarcenkopf*; inscenizacje powieści historycznych Henryka Sienkiewicza, *Ogniem i mieczem*, *Pan Wołodyjowski*; Józefa Szujskiego, *Halszka z Ostroga*; Władysława Orkana, *Skapany świat*; Józefa Korzeniowskiego, *Karpaccy górale*, *Konkurent i mąż*, *Qui pro quo*; Jana Nepomucena Kamińskiego, *Twardowski na Krzemionkach*; Zygmunta Przybylskiego, *Wicek i Wacek*; Jerzego Żuławskiego, *Eros i Psyche*; Ignacego Nikorowicza, *W gołębniku*; Stanisława Wyspiańskiego, *Warszawianka*, i inne.

Wśród sztuk tłumaczonych na scenie stanisławowskiej można było oglądać dramaty i komedie znanych europejskich autorów, popularnych na scenach Lwowa, Krakowa i Warszawy. Wśród nich były utwory Williama Shakespeare'a, *Hamlet i Otello*, *Poskromnienie złośnicy*; Victoriena Sardou, *Dziewiąte przykazanie*; Francois'a Coppéego, *Ojcze nasz*; Juliana Cicona, *Żywy pociąg*; Karla Gutzkowa, *Uriel Akosta*; Adolfa d'Ennery'ego, *Głośna sprawa*; Georges'a Ohneta, *Właściciel kuźnic*; Franza i Paula von Schönthan, *Porwanie Sabinek*; Richarda Vossa, *Winny*; Hermanna Sudermanna, *Gniazdo rodzinne*; Anthony'ego Valabregue'a, *Wzór mężów*; Friedricha Schillera, *Intryga i miłość*, *Zbójcy*; Gustawa Mosera, *Ani panna, ani mężatka*; Georges'a Feydeau, Maurice'a Desvallières'a, *Champignol mimo woli*; Johanna Nestroya, *Robert i Bertrand*; Chivoli, *Dusza telegrafem*; obraz melodramatyczny ze śpiewami H. Müllera i muzyką Kazimierza Kratzera *Nad*

[7] *Łozińska Zuzanna* [hasło], *Encyklopedia Teatru Polskiego*, ‚http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/13523/zuzanna-lozinska- [dostęp: 21.01.2021]. Na temat dziejów teatru w Stanisławowie zob. również mój artykuł: O. Ciwkacz, *O dramatach historycznych na scenach amatorskich zawodowych teatrów w Stanisławowie (od końca wieku XVIII do 1939 roku)*, [w:] *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M.J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018, s. 463-475.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 178 22.09.2021 20:44

przepaścią, i inne. Wśród tego dość rozmaitego repertuaru była tylko jedna rosyjska sztuka – Mikołaja Gogola, *Rewizor z Petersburga*.

Historia recepcji *Rewizora* w Polsce sięga roku 1846, kiedy to w Wilnie ukazał się pierwszy polski przekład tej komedii, autorstwa Jana Chełmikowskiego. Polska prapremiera *Rewizora* miała miejsce w Krakowie w roku 1850 i od tego czasu sztuka była wznawiana niemalże co roku na scenach polskich teatrów. Mniej wiadomo, że i na scenach prowincjonalnych, zwłaszcza na Kresach, *Rewizor* cieszył się powodzeniem.

Nie inaczej było w Stanisławowie. W repertuarze teatru zarządzanego przez Kwiecińskiego było około pięćdziesiąt utworów scenicznych, zarówno autorów polskich, jak i zagranicznych, w tym komedia Gogola, którą zespół teatralny wystawiał na scenie w Stanisławowie i podczas wyjazdów do Kołomyi, letniego pobytu w Krynicy lub Przemyślu. W lipcu 1892 roku teatr stanisławowski w drodze powrotnej z Krynicy zjechał do Przemyśla. „Gazeta Przemyska" donosiła, że we wrześniu 1892 teatr stanisławowski dał szereg przedstawień, które już w zupełności potwierdzają dobre mniemanie powzięte o nim przez publiczność przemyską. Podkreślono również, że zwłaszcza komedie *Wicek i Wacek*, *Dom otwarty* oraz *Rewizor z Petersburga* odegrano „koncertowo"[8]. Można przypuszczać, że wystawienie *Rewizora* w Przemyślu było swoistą próbą przed spektaklem w Stanisławowie. Sztuka ta pojawiła się na scenie stanisławowskiej w listopadzie tegoż roku i cieszyła się wielkim powodzeniem:

> We czwartek odegrano komedię Gogola *Rewizor z Petersburga*, a odegrano go w całym tego słowa znaczeniu koncertowo. Chlestakow p. Kwiecińskiego co chwilą wywoływał burzę oklasków, w grze jego efekta były tak naturalne, a tak chwytające widza, iż pozostawiały silne wrażenie. Wszyscy inni artysty występujący w sztuce tej dostroili się do kamertonu p. Kwiecińskiego[9].

W lipcu 1893 roku teatr stanisławowski znów przybył do Krynicy, gdzie oprócz innych sztuk grany był również *Rewizor z Petersburga*. Sztuka podobała się letnikom:

> Całe przedstawienie wypadło bardzo dobrze, p. Kwieciński był jak zawsze „doskonałym", a scena z inspektorem chłopów (p. Szobert) była oddana z niezwykłym humorem i wywołała serdeczną wesołość pośród publiczności[10].

[8] *Z teatru*, „Gazeta Przemyska" 1892, nr 74, s. 3.
[9] *Z teatru. „Rewizor z Petersburga"*, „Kurier Stanisławowski" 1892, nr 348, s. 3.
[10] Sowa, *Z teatru*, „Krynica" 1893, nr 7, s. 59-60.

Także pod dyrekcją Władysława Antoniewskiego teatr stanisławowski wystawiał *Rewizora z Petersburga* na występach letnich w Krynicy w lipcu 1894, 1895 i 1896 roku. W 1894 roku na życzenie publiczności sztuka ta została przedstawiona w Krynicy aż trzy razy, na przełomie lipca oraz sierpnia, co zostało zapisane w sprawozdaniu Antoniewskiego do Wydziału Krajowego we Lwowie[11].

Tradycję wystawiania *Rewizora z Petersburga* kontynuowali stanisławowscy amatorzy. Te sztukę odegrał w kwietniu roku 1905 amatorski teatr im. Aleksandra hr. Fredry. W prasie miejscowej pisano, że komedia Gogola ma nieprzeciętne zalety literackie i jest doskonałą satyrą na łapownictwo biurokracji rosyjskiej. Z jednej strony komedia, nieodrodnie związana z miejscem i epoką, które ją wydały, a więc z Imperium Rosyjskim u szczytu jego potęgi, stanowi istny kurs patologii w obrębie carskiej biurokracji. Z drugiej strony, nie przestała sycić się współczesnością, by na scenie ponad pół wieku niezmiennie służyć za krzywe zwierciadło świata i ludzkiej natury. Bohaterami tej sztuki są nie tylko typy groteskowe, ale również żywotne ludzkie charaktery, zakłamane, obłudne i służalcze, pełne strachu przed każdą władzą. Publiczność Stanisławowa zobaczyła na scenie polskiej nie tylko stosunki na dalekiej i mało znanej prowincji rosyjskiej, lecz i działania urzędników austriackich w stosunku do ludności polskiej przypominające postępowanie Gogolowskich bohaterów komedii. Komedia Gogola, mimo że „w Stanisławowie grana była kilkakrotnie, zawsze znajduje chętnych słuchaczy, […] przedstawienie wypadło dobrze, ansambl poprawny i zadowolił nawet pesymistów”[12].

W latach dwudziestych XX wieku teatr polski w Stanisławowie miał status teatru amatorskiego z udziałem aktorów zawodowych pod kierownictwem zawodowego reżysera. W sezonie teatralnym lat 1925/1926 dyrektorem Teatru im. Aleksandra hr. Fredry został Julian Rotter-Roński. W repertuarze za czasów jego dyrekcji znalazły się wznowione sztuki polskie z poprzedniego sezonu, w tym również komedia Gogola, wystawiona na scenie teatru w kwietniu 1926 roku. W końcu XIX i na początku XX wieku widz polski potrafił odnaleźć pewne podobieństwo pomiędzy typami urzędniczymi rosyjskimi i austriackimi. Z tego powodu oglądanie przedstawienia sprawiało mu satysfakcję. Jednak już w okresie międzywojennym sztukę zaczęto

[11] *Sprawozdania dyrektora stanisławowskiego Teatru im. Al.hr. Fredry Władysława Antoniewskiego do Wydziału Krajowego we Lwowie*, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, f. 165, spr. 215, s. 54-55.

[12] *Teatr. „Rewizor z Petersburga”*, „Kurier Stanisławowski” 1905, nr 1023, s. 3.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 180 22.09.2021 20:44

odbierać inaczej. W 1926 roku recenzent miejscowej gazety zobaczył w niej tylko dość przeciętny obraz malujący prowincję rosyjską i wyrażał przekonanie, że to wszystko, co działo się w Rosji, nie dotyczy współczesnego Polaka jako człowieka zachodniego kręgu kultury. Widział na scenie „małomiasteczkową rosyjską hierarchię urzędniczą, która żyje ponad stan, ciesząc się i radując z darów Bożych, grabionych łapczywą ręką”[13]. Recenzent uważał, że typy bohaterów są banalne, a akcja komedii nieciekawa, wszystko jest przestarzałe, tak że usta z trudem składają się do uśmiechu po „dowcipach”, które padają ze sceny. Postaci komedii przypominały krytykowi „manekinów” z galerii dawnych minionych czasów:

> Nowe poglądy, nowe stosunki, przewrót kolosalny, jaki ostatnio miał miejsce i na tej sztuce Gogola, wyrył niezatarte piętno, jakim jest brak aktualności. Chyba... że po latach znów w jakimś zapadłem miasteczku głębokiej Rosji zjawiać się zacznie rewizor z Petersburga, a pokorna, otumaniona hierarchia urzędnicza na wspomnienie imienia cara z krzeseł się poderwie i na całe gardło wrzaśnie: „ura! ura! ura!!!”. Nie stawiajmy jednak tak smutnych horoskopów. Szkoda naprawdę czasu i pracy na wystawianie tego rodzaju sztuk, które i teatrowi chluby nie przynoszą, i w duszy publiczności bardzo niewiele zostawiają[14].

Ogólne wrażenie było mimo wszystko dość pozytywne, bo całe przedstawienie zostało dobrze przygotowane przez amatorski teatr: „wiele wysiłku i przemyślenia włożył w to reżyser, dyrektor Julian Roński”[15]. Autor recenzji, ukryty pod pseudonimem „Zastępca”, zaznaczył, że cały zespół „niezmordowanie dokładał starań, aby ratować... sztukę”[16]. Poszczególni wykonawcy ról również zasłużyli na pochwałę: „Pp. Dorwski i Korczowski maską i grą wywoływali salwy śmiechu na widowni”[17] (autor zaprzeczał tu sam sobie – wcześniej utrzymywał, że *Rewizor w Petersburgu* nie skłaniał nikogo do śmiechu).

Na scenie stanisławowskiej najczęściej wystawiano te utwory autorów rosyjskich, które miały duże powodzenie na scenach Lwowa, Krakowa lub Warszawy, albo te z podtekstem politycznym. Inteligencja stanisławowska, wykształcona część urzędników Dyrekcji Kolei, w czasach urlopów mogła

[13] *Z teatru. „Rewizor z Petersburga, komedia w 5 aktach M. Gogola” na scenie teatru Fredry*, „Kurier Stanisławowski” 1926, nr 298, s. 5.
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.

sobie pozwalać na wyjazdy do teatrów stołecznych. Większa część inteligencji popierała działalność Towarzystwa Muzycznego im. Stanisława Moniuszki i teatr amatorski, stąd pojawił się pomysł wystawienia „egzotycznych" dla prowincji „nowinek stołecznych", jakimi były utwory autorów rosyjskich.

12 stycznia 1895 roku w Teatrze Krakowskim Kazimierz Kamiński wystawił komedię jednego z czołowych pisarzy rosyjskich XIX wieku, Aleksandra Ostrowskiego, *Intratna posada*: „sztukę przyjęto z żywym zainteresowaniem"[18]. A już 28 lutego tego roku komedia Ostrowskiego, *Łapownicy czyli intratna posada*, pojawiła się na scenie stanisławowskiej. Tak rychłe przedstawienie nowości scenicznej Teatr im. Aleksandra hr. Fredry zawdzięczał Władysławowi Antoniewskiemu. W latach 1886-1893 był aktorem i reżyserem Teatru Krakowskiego, występował w zespole objazdowym pod dyrekcja Kazimierza Kamińskiego w Petersburgu. Antoniewski był zapewne zaznajomiony z nowościami sceny krakowskiej, co sprzyjało „debiutowi" Ostrowskiego na scenie polskiego teatru w Stanisławowie. Tym przedstawieniem Stanisławów wyprzedził nawet Lwów, gdzie dopiero 11 marca 1895 roku, „w dwa miesiąca po Krakowie […] wystawiono *Intratną posadę* pod tytułem *Łapownicy*"[19]. Recenzent „Kuriera Stanisławowskiego" na wstępie swego artykułu pisał, że komedia Aleksandra Ostrowskiego, osnuta na tle stosunków rosyjskich, odzwierciedliła łapownictwo urzędników w Rosji. Nie przebierał w słowach, ażeby opisywać bezczelność rosyjskich obyczajów:

> Przewrotność i nikczemność charakterów, czołobitność niewolnicza i służalstwo czynowników rosyjskich wobec rang wyższych, na koniec protegowanie ludzi bez wszelkiej inteligencji i kwalifikacji, kosztem rzeczywiście uzdolnionych, sumiennych i pracowitych, mimo woli wzbudzić musi obrzydzenie u słuchaczów, jakiejkolwiek oni byli narodowości[20].

Recenzent uważał, że sztuka nie posiadała dobrego układu scenicznego, brakowało jej wartkiej akcji, monologi i dialogi były nudne, a do tego górować miał nad wszystkim „nieprawidłowy rozwój myśli przewodniczej"[21], przez co, należało założyć, nie utrzyma się ona w repertuarze.

[18] S. Dąbrowski, *Sztuki Ostrowskiego w polskim teatrze*, Państwowy Teatr Narodowy imienia Wojska Polskiego, Program: Aleksander Ostrowski, *Las*. Premiera 31 III 1952, s. 8.
[19] *Ibidem*, s. 13.
[20] *Z teatru. Komedia Aleksandra Ostrowskiego „Łapownicy czyli intratna posada"*, „Kurier Stanisławowski" 1895, nr 495, s. 3.
[21] *Ibidem*.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 182 22.09.2021 20:44

Ratowali sztukę, jego zdaniem, jak zwykle wykonawcy poszczególnych ról: Antoniewski jako Żadow, Müller jako Biełogubow, Różańska jako wdowa Kukuszkinowa. Oni grali „bez zarzutu”[22]. Intuicje krytyka tym razem nie zawiodły – komedia Ostrowskiego nie spodobała się publiczności prowincjonalnej i później nie była już grana na scenie stanisławowskiej.

Gdy zawodowy teatr w Stanisławowie przestał istnieć, a jego miejsce zajął amatorski zespół teatralny, za czasów kierownictwa Adama Müllera na scenie stanisławowskiej wystawiono głośny wówczas dramat Maksyma Gorkiego pt. *Na dnie*. Sztukę tę napisał Gorki w 1902 roku, a już 13 czerwca 1903 roku po raz pierwszy wystawiono ją we Lwowie, na scenie polskiego Teatru Miejskiego, w przekładzie Aleksandra Zelwerowicza. Pochlebna recenzja przedstawienia, autorstwa Jana Kasprowicza, pojawiła się w lwowskim „Słowie Polskim”[23]. Warto dodać, że utwory Gorkiego wystawiano na scenach wszystkich trzech zaborów. *Mieszczanie* byli grani w Krakowie (1902), Lwowie (1903), Przemyślu (1913), Poznaniu (1903), Warszawie (1906) i Łodzi (1910), *Na dnie* i *Dzieci słońca* weszły do repertuaru polskich teatrów w Austro-Węgrzech, Cesarstwie Rosyjskim i Niemczech[24].

W Stanisławowie dramat *Na dnie* został wystawiony w październiku 1905 roku, dwa razy z rzędu. Wybór tej sztuki był spowodowany prawdopodobnie wydarzeniami związanymi z rewolucją 1905 roku i nazwiskiem autora, którego sympatie polityczne były w Polsce znane:

> Szczególnie dużą popularnością cieszył się wśród komunizujących robotników. W 1905 roku wyrazili oni poparcie dla Gorkiego w związku z jego manifestem o rewolucji 1905 roku i zaangażowaniem w obalenie caratu. Dużą sympatię zdobył też wśród galicyjskich chłopów, którzy z jego twórczością mogli się zapoznać na łamach „Przyjaciela Ludu”[25].

Przedstawienie stanisławowskie swoim „realizmem, tą prawdą, która moc swą czerpie z bezpośredniej, a głębokiej obserwacji”[26] wywarło duże wrażenie na publiczności. Recenzent miejscowej gazety pisał:

---

[22] *Ibidem*.

[23] *Z teatru. „Na dnie” M. Gorkiego*, „Słowo Polskie” 1903, nr 274, s. 4-5.

[24] F. Sielicki, *Gorki w przekładach i na scenie Polski międzywojennej*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 5, s. 105.

[25] F. Sielicki, *Gorki w polskiej krytyce lat 1918-1939*, „Slavia Orientalis” 1969, nr 2, s. 163.

[26] *Z teatru. „Na dnie*, *sceny z życia, aktów cztery” przez Maksyma Gorkija, przedstawione przez Teatr amatorski im. Al. hr. Fredry*, *w przekładzie Aleksandra Zelwerowicza*, „Kurier Stanisławowski” 1905, nr 1047, s. 3.

> Na dnie… byliśmy rzeczywiście dwa razy, […] na samym dnie społecznym, oddychaliśmy zgniłą wonią schroniska, służącego za przytułek nędzarzy zarówno materialnych, jak moralnych, widzieliśmy ich dusze w nagiej prawdzie upadku, słyszeliśmy słowa pełne cynicznego bezwstydu […], uwaga widza, nieobrywana efektami intrygi dramatycznej, skupia się wyłącznie na przedstawionych postaciach, że on patrzy ciągle w głąb ich duszy z przerażeniem, smutkiem, rzadko ze współczuciem, zawsze z niezwykłym zajściem"[27].

Podkreślał on, że zespół teatru dobrze odegrał „trudną tę sztukę", a reżyserowi, Adamowi Müllerowi, „należy się uznanie za jej poprawne wystosowanie"[28]. Szkoda, że autor nie wymienił nazwisk aktorów-amatorów. Ci zasłużyli wyłącznie na zbiorową wzmiankę:

> każdemu pp. amatorek i amatorów należy się uznanie za bardzo dobre odtworzenie postaci, które pozostają w pamięci widza, jako żywy obraz tego, co się dzieje na „dnie życia"[29].

Utwory rosyjskich pisarzy widz stanisławowski mógł zobaczyć na swojej scenie także podczas występów teatrów wędrownych. W styczniu 1906 roku do Stanisławowa przybył polski zespół z Krakowa pod dyrekcja Andrzeja Mielewskiego i Gabrieli Morskiej-Popławskiej. Wystawiono wówczas: *Sobotki* Hermanna Sudermanna, *Odrodzenie* Franza von Schönthana i Franza Koppel-Ellfelda, *Moją synow*ą Mirabeau, *Lekkomyślną siostr*ę Włodzimierza Perzyńskiego, *Tkaczy* Gerharta Hauptmanna, *Horsztyńskiego* Julisza Słowackiego, *Rosmersholm* Henrika Ibsena, *W małym domku* Tadeusza Rittnera i wiele innych. Pojawiły się również dwie sztuki autorów rosyjskich – inscenizacja powieści *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja i sensacyjna nowinka sceniczna – dramat Jewgienija Czirikowa, *Żydzi*.

6 stycznia 1906 roku wystawiono przeróbkę powieści Tołstoja. Dzieło to, wydane w 1899 roku, odbiło się szerokim echem w całej Rosji. Tołstoj zawarł w *Zmartwychwstaniu* wszystkie swoje przekonania o niesprawiedliwości, zakłamaniu i niegodziwości państwa, ustroju, administracji i na koniec, samej cerkwi prawosławnej. Autor recenzji w „Kurierze Stanisławowskim" pisał, że choć przeróbka była dość słaba, widz znający utwór Tołstoja „zdoła powiązać luźne epizody dramatu i połączyć je myślą przewodnią, która kierowała piórem znakomitego sekciarza z Jasnej Polany"[30]. Dla recenzenta postać

[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*.
[30] *Teatr. N, Przeróbka „Zmartwychwstania" Tołstoja*, „Kurier Stanisławowski" 1906, nr 1060, s. 3.

Dymitra Nechludowa, głównego bohatera powieści, przedstawiona w przeróbce, zdawała się dziwaczna i melodramatyczna, przez co widz nie mógł ostatecznie uwierzyć w jego miłość do Katiuszy Masłowej. Sama Katiusza lepiej z kolei „wychodzi w przeróbce", która – pomimo pewnych atutów – „nie oddaje wszystkich piękności utworu Tołstoja"[31]. Katiuszę grała Gabriela Morska-Popławska:

> W pojęciu charakteru od początku do końca była doskonałą, a na wyżynach artyzmu stanęła w akcie drugim, z prawdziwym mistrzostwem zaznaczając wszystkie, zmieniające się co chwila wrażenia, jakie targają spodloną duszą dawnej Katiuszy[32].

Z kolei Andrzej Mielewski zabłysnął w roli Niechludowa. W przedstawieniu brał udział niemal cały personel stanisławowskiego teatru, zwłaszcza w scenach zbiorowych, i „wszyscy bez wyjątku artyści składali zespół uderzający siłą prawdy"[33].

Twórczość Jewgienija Czirikowa – rosyjskiego prozaika i dramatopisarza – była już wówczas znana w Polsce, przede wszystkich dzięki sztukom *Żydzi* i *Iwan Mironowicz* (obie napisane w 1904 roku). Głośny wówczas dramat *Żydzi* wystawiony został także w teatrze monachijskim, a temat „został oparty na autentycznych wydarzeniach w czasie pogromu [Żydów – dop. O.C.] w Kiszyniowie"[34]. W Polsce prapremiera tego dramatu odbyła się 19 listopada 1905 roku we Lwowie na scenie Teatru Miejskiego i wywołała „burzę" wśród krytyków teatralnych oraz zachwyt widzów. Obszerną i negatywną recenzję tegoż przedstawienia napisał Kornel Makuszyński, który zaznaczył:

> Nie policzymy kierownictwu teatru wystawienie *Żydów* Czirikowa na rachunek zasług wybitnych […], zbyt pociągającym jednak był nie dramat sam Czirikowa, lecz sensacyjność tego dramatu, aby nie zrezygnować z posłannictwa sztuki i nie zrobić ze sceny areny z kiepska politycznej, a arcykapłaństwa nie zmienić w zawód komiwojażera sensacji[35].

Krytyk uważał, że powodzenie na scenach europejskich tego dramatu

[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*.
[34] A. Wydrycka, *Czesława Endelmanowa-Rosenblattowa i jej portret żydowskich kobiet*, [w:] *Żydzi Wschodniej Polski. Seria III: Kobieta Żydowska*, red. A. Janicka, J. Ławski, B. Olech, Białystok 2015, s. 197.
[35] K. Makuszyński, *„Żydzi, dramat w 3-ch aktach z rosyjskiego Eugeniusza Czirikowa"*, „Słowo Polskie" 1905, nr 542, s. 5.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 185 22.09.2021 20:44

(który, jego zdaniem, nie ma żadnych wartości artystycznych) nie powinno stawać się powodem do wystawiania go we Lwowie, ponieważ tekst budził u widza najgorsze polityczne instynkty:

> Sala teatralna robiła wczoraj takie wrażenie, jakby była Ujeżdnią, czy innym „historycznym" budynkiem wypożyczonym na zgromadzenie partyjne, ogromnie hałaśliwe zgromadzenie, na które przyszli i ci, co chcieli oponować[36].

Krytyk lwowski nie widział w sztuce elementów tragicznych, uważał, że autor zrobił karykaturę z tragedii, że to sztuka niemoralna i podobna do zabaw na jarmarkach, a te niestety – podobają się widzowi:

> Dramat Czirikowa jest bardzo ciasno napisana broszurą, pełną strzałów w górę, oklepanych frazesów z ulicy, znanych wszystkim bardzo dawno i z efektownym zakończeniem, w którym autor zagrał na najboleśniejszej strunie, na okropnej strunie… lecz tylko dla efektu. I nie ja powinienem protestować przeciw robieniu operetki z rzeczy strasznych i tragicznych, i pokazywaniu nędznej komedii za pieniądze, lecz ci wszyscy, którzy wczoraj bolesny widok tych rzeczy witali burzą oklasków. Bo to było pokazywanie krwawych obrazów w budzie jarmarczanej, efekt, doprawdy, marny i w najwyższym stopniu niemoralny, niemający w sobie nic z żałoby prawdziwej i uroczystej ciszy boleści. Pomordowanym w Rosji Żydom nie okazano zupełnie współczucia[37].

Lwowskiego krytyka najbardziej oburzyło, że w antrakcie widzowie na galerii zaśpiewali pieśń „syonistyczną". Nie podaje jednak jej tytułu i nie wiemy, czy była to pieśń żałobna, czy, zdaniem recenzenta, „polityczna". Ogólne wrażenia Makuszyńskiego po wystawieniu *Żydów* było „marne", bo sztuka, według niego, nie odtwarzała prawdy, wywoływała nie współczucie, a co najwyżej irytację widza. Pochwała krytyka należała się tyko „reżyserii za takie umiłowanie sceniczne marności i bomby i poświęcenie je tylu pracowitych wysiłków, godnych lepszej sprawy"[38]. Sztukę ratowała, jego zdaniem, wspaniała gra Marii Zawiejskiej i Karola Adwentowicza, którzy sami stworzyli tragiczne postaci Żydówki Lei i jej ojca. Do nich dostroili się inni aktorzy: „Niepodobieństwem jest oceniać gry wszystkich artystów, którzy wczoraj brali udział w przedstawieniu, tym razem ogólna pochwała niech

[36] *Ibidem*.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ibidem*.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 186 22.09.2021 20:44

wystarczy artystom”[39], kwitował sprawę Makuszyński.

Mimo tych uwag dramat Czirikowa cieszył się dużym powodzeniem we Lwowie, o czym świadczy fakt, że na scenie Teatru Miejskiego wystawiono go pięć razy w listopadzie (19 XI, 20 XI, 24 XI, 25 XI, 28 XI) i cztery razy w grudniu 1905 roku (3 XII, 7 XII, 8 XII, 15 XII)[40], zawsze przy pełnej widowni.

Na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie premiera Żydów odbyła się 25 listopada 1905 roku. Krakowski krytyk teatralny, piszący pod pseudonimem „l.z”, poszedł śladem Makuszyńskiego i negatywnie ocenił dramat Czirikowa. Porównał sztukę z aktualnym artykułem dziennikarskim, który stoi trochę wyżej telegramu o głośnych wydarzeniach politycznych i robi wrażenie nieprzyjemne:

> Sztuka ta szarpie nerwy, przeraża brutalnością końcowej sceny (napad czarnej sotni), ale nie wzrusza. Akcji nie ma żadnej. Natomiast kilka interesujących typów żydowskich i kilka polemicznych artykułów, *pardon,* dialogów na temat syonizmu, trzyma uwagę na widowni[41].

Przy tym obsada ról była prawie pierwszorzędna:

> Pani Solska, jako młoda żydówka, stworzyła wysoce interesującą, prawdziwą, a przy całym realizmie szlachetną postać. Panowie Solski, Sosnowski, Jednowski, Stanisławski, Węgrzyn doskonale stworzyli postaci. Wybitny był p. Bończa jako uczeń zegarmistrzowski. Figura dra Furmana mniej udała się p. Zelwerowiczowi[42].

Przedstawienie zakończyło się swoistą demonstracją: z galerii rzucono „moc kartek z odezwą w duchu syonistycznym”[43].

Wystawienie dramatu Żydzi wywołało duże zaciekawienie wśród polskiej publiczności i stało się nawet powodem różnych oszustw teatralnych. W grudniu 1905 roku do Stanisławowa ze Lwowa przybyło nieznane dotąd kółko teatralne określające się jako „Młoda scena”. 14 grudnia 1905 roku kółko odegrało *Żydów* Czirikowa w sali teatralnej Towarzystwa Muzycznego im. St. Moniuszki:

> Widząc, że sztuka ta jest popularną i jak to mówią, „robi kasę”, […] wzięła łatwowierną (przeważnie żydowską) Publiczność na kawał. „Młoda scena” grała, mówiąc

[39] *Ibidem*.
[40] Zob. *Repertuar teatralny*, „Gazeta Lwowska” 1905, nr 264, nr 265, nr 266, nr 268, nr 269, nr 271, nr 276, nr 277, nr 279, *passim*.
[41] l.z., *„Żydzi, sztuka w trzech aktach” Czirikowa*, „Nowiny dla Wszystkich” 1905, nr 319, s. 5.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*.

po prostu, „pod psem", a kazała sobie za to dobrze zapłacić[44].

Trupa ta sprzedała młodzieży żydowskiej dużo tanich biletów na galerie, a młodzież ta podczas przedstawienia:

> rzucała na Publiczność z góry kartki z napisem „Przecz z assymilatorami – niech żyją syoniści!". W antraktach zaś zaczęła śpiewać jakąś pieśń syonistyczną, nie dając grać muzyce wojskowej, którą w końcu wygwizdali tak, że ta musiała z sali odejść[45].

Ta „polityczna manifestacja" miejscowych Żydów zaniepokoiła lokalne władze i wpłynęła na losy dramatu tego spektaklu wystawianego 12 stycznia 1906 roku przez teatr krakowski:

> Ze względu na możliwość powtórzenia się demonstracji ze strony syjonistów, jakie były na pierwszym przedstawieniu tej sztuki w grudniu z. r., zezwoliło Starostwo na odbycie we czwartek przedstawienia pod warunkiem, że galeria i parter na to przedstawienie będą zamknięte. Odbyło się przedstawienie bez słuchaczów na parterze. Natomiast loże, fotele i krzesła były zupełnie wysprzedane. Licznie zebrana Publiczność, a przeważnie żydowska, hucznymi oklaskami i z godnością, dawała wyraz swym uczuciom, na słowa, które jako apologia syonizmu ze sceny padały[46].

Odegrany dramat nie podobał się recenzentowi miejscowej gazety. Pisał on, że „w utworze tym nie ma właściwie akcji, ani żadnego konfliktu. Jest to tylko obraz obyczajowy, nie dość wykończony, a miejscami grubo malowany"[47]. Krytyk uważał Czirikowa, rosyjskiego prozaika, dramatopisarza i publicystę, za Żyda z pochodzenia i wypominał mu, że, biorąc pod uwagę temat dramatu, pisarz rzekomo pragnął tylko „wzbudzić ogólnie współczucie dla swoich współwyznawców"[48]. Na pochwałę recenzenta zasłużyli „wykonawcy sztuki, pp. Morska-Popławska, Mielewski, Stradiot, Skrzydłowski, Ryll, Sarnowski, Grabowski, Kalinowski i inni…"[49]. Trzeba zaznaczyć, że zespół Andrzeja Mielewskiego i Gabrieli Morskiej-Popławskiej miał w Stanisławowie rzeczywiście dobrą opinię – pozostałe sztuki wystawiane przez niego miały zupełnie inny odbiór.

Po styczniowych występach zespół z Krakowa wyjechał do innych miast

[44] *Terror syonistyczny*, „Kurier Stanisławowski" 1905, nr 1056, s. 2.
[45] *Ibidem*.
[46] *N. Przedstawienie „Żydów" Czirikowa, sztuka w czterech aktach*, „Kurier Stanisławowski" 1906, nr 1060, s. 3.
[47] *Ibidem*.
[48] *Ibidem*.
[49] *Ibidem*, s. 4.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 188 22.09.2021 20:44

województwa lwowskiego i tarnopolskiego, a powrócił do Stanisławowa w marcu tegoż roku ze spektaklem *Dzieci słońca* Maksyma Gorkiego i drugim przedstawieniem *Zmartwychwstania* Lwa Tołstoja. 15 marca 1906 roku widz stanisławowski zobaczył więc „najnowszą sztukę" Gorkiego, a w gazecie miejscowej zaznaczono, chyba dla większego zainteresowania widzów, że utwór ten Gorki napisał „w więzieniu podczas ostatnich rozruchów w Rosji"[50] w 1905 roku. Autor recenzji tak tłumaczył tytuł sztuki:

> „Dziećmi słońca" nazywa poetycznie Gorkij ludzi, który inteligencją i wykształceniem wybijają się ponad szary tłum, żyją w świecie wiedzy i sztuki i tak oddalają się od swych ciemnych i prostackich współbraci, że gdy pragną ich oświecić, robią to w sposób niezręczny i drażniący, i wywołujący tylko niechęć i nienawiść ku sobie[51].

Recenzent, ukryty pod pseudonimem „N", nie potrafił określić, do jakiego gatunku należy sztuka Gorkiego. Pisał, że *Dzieci słońca* to: „trochę satyra społeczna, trochę charakterystyczna komedia – jak zawsze u Gorkiego"[52], ale widz ostatecznie otrzymuje przede wszystkim dzieło, w którym nie brak subtelnych spostrzeżeń psychologicznych, a także ciekawych i prawdziwych typów: „wycieniowanych z artystyczną dokładnością i siłą kontrastów, czasami nawet przykro rażącą"[53]. W recenzji nie ma słowa o wykonawcach poszczególnych ról, autor nie analizuje zalet czy wad reżyserskich, bardziej interesuje go stanowisko Gorkiego wobec inteligencji, której, jego zdaniem, rosyjski pisarz nie lubił i którą oceniał zawsze jednostronnie. W swojej sztuce, według recenzenta, pisarz chciał pokazać bezradność inteligencji oraz jej oderwanie od tłumu: „zrobił to [jednak] bardzo jaskrawo i bardzo tendencyjnie, a właśnie dlatego nie jest przekonującym"[54].

Kolejnym spektaklem rosyjskiego autora wystawianym na scenie stanisławowskiej była inscenizacja powieści Fiodora Dostojewskiego *Zbrodnia i kara* pod tytułem *Raskolnikow*, w „przeróbce francuskiej" (!). Wystawił go w kwietniu 1910 roku zespół Lwowskiego Teatru Ludowego. Recenzentowi „Kuriera Stanisławowskiego" przeróbka nie bardzo się podobała, bo, jak uzasadniał, „wygląda to, jakby jakiś wytworny pan wybrał się we fraku

[50] *Teatr. N., Teatr polski pod dyrekcją A. Miliewskiego. Kronika,* „Kurier Stanisławowski" 1906, nr 1068, s. 2.
[51] *Teatr*, „Kurier Stanisławowski" 1906, nr 1069, s. 3.
[52] *Ibidem*.
[53] *Ibidem*.
[54] *Ibidem*.

i lakierkach w bezkresne stepy rosyjskie”[55]. Nie było w tej przeróbce skondensowanych sytuacji dramatycznych, nie zobaczył widz stanisławowski ani śladu monologów tragicznych charakterystycznych dla Dostojewskiego. Tylko taki artysta, jak Karol Adwentowicz, grający Rodiona Raskolnikowa, ratował sztukę, owinąwszy:

> nędzną transpozycję […] magicznym czarem dostojewszczyzny[…], to, co nam dał, było czymś w swoim rodzaju niezwykłym. Maska i gest stały się tu czymś podrzędnym, zbytecznym, czymś, co się odrzuca przecz od siebie, a została jeno dusza. Szeroka fala płynęła ze sceny na widownie. Patos tragiczny, potrącający o wzruszone piersi ludzkie jak o brzegi; a taka była groza w tej kreacji, że się chwilami myślało: tu już słowa, zwykłe słowa nie starczą na tyle ekspresji[56].

Ogólnie przedstawienie podobało się, bo cały zespół grał w tej sztuce „bez zarzutu” i „miało się wrażenie, iż patrzy się na scenę stołecznego miasta”[57].

Następnie, w kwietniu 1911 roku, zespół Lwowskiego Teatru Ludowego przyjechał do Stanisławowa z dramatem rosyjskiego pisarza, Dymitra Mereżkowskiego, *Car Paweł I*. W roli głównej wystąpił Karol Adwentowicz. Tym razem przedstawienie nie doczekało się obszerniejszej recenzji. W „Kurierze Stanisławowskim” pojawiło się tylko parę słów: „P. Adwentowicz grał doskonale, publiczność na przedstawienie przybyła bardzo licznie”[58].

W lutym 1912 roku w Stanisławowie gościł lwowski Miejski Teatr Nowości, który przedstawił kolejną nowinkę sceniczną – dramat Lwa Tołstoja, *Żywy trup*[59]. Ten niedokończony dramat pisarza rosyjskiego z 1900 roku został wydany 1911 roku, w tym samym, w którym odbyła się również polska prapremiera. Uważa się go za najważniejszy dramat Tołstoja. Został on oparty na konflikcie wrażliwego sumienia głównego bohatera, Fiodora Protasowa, z fałszem oraz bezdusznością prawa i zwyczajów społecznych. Nie wiemy, czy autor artykułu w „Kurierze Stanisławowskim” nie pomylił się, przypisując wystawienie dramatu Teatrowi Nowości – w repertuarze tej grupy były bowiem komedie i operetki. Być może spektakl w Stanisławowie zespół traktował jako próbę. Korespondent „Kuriera” nie napisał tu bowiem zwykłej recenzji, nie podał nazwisk reżysera, artystów wykonujących poszczególne rolę, ale

[55] *Teatr Ludowy ze Lwowa*, „Kurier Stanisławowski” 1910, nr 1282, s. 1.
[56] *Ibidem*.
[57] *Ibidem*.
[58] *Kronika*, „Kurier Stanisławowski” 1911, nr 1338, s. 3.
[59] *Z teatru. Teatr Nowości*, „Kurier Stanisławowski” 1912, nr 1379, s.1-2.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 190 22.09.2021 20:44

uznał za swój obowiązek zapoznać widza z okolicznościami powstania dramatu *Żywy trup*:

> Prezes sądu okręgowego w Tule N.W. Dawydow opowiedział Tolstojowi w r. 1897 przebieg procesu, w którym uczestniczył jako sędzia. Zdarzenie było tak zajmujące i dramatyczne, że Tołstoj zaraz zaczął pracować nad udramatyzowaniem rzeczywistego zdarzenia[60].

Recenzent pokusił się o własną ocenę samego tekstu dramatycznego, stwierdzając, że gdyby sztuka ta powstała w najlepszym okresie twórczości pisarza, wtedy, gdy pisał m.in. *Wojnę i pokój*, byłoby to kolejne arcydzieło:

> Ale *Żywy trup* jest już ze schyłku jego twórczości i nosi wyraźnie znamiona starej ręki, tak w luźnej budowie, jak i w rozwlekłości motywowania, mimo wszystkie usterki mamy w tym ostatnim dramacie mistrzowskie sceny, zwłaszcza w analizie psychologicznej Protasowa i Lizy[61].

Wśród postaci dramatu, zdaniem autora artykułu, wyraziście jest zarysowana tylko Fiodor Protasow, w którym można widzieć symbol duszy zbiorowej społeczeństwa rosyjskiego, jednak: „samobójstwo które jest naturalnym kresem męczarń i zwątpienia dla takiej jednostki, nie może być naturalnie wskazaniem dla narodu"[62].

Po 1918 roku w Polsce niepodległej utwory pisarzy rosyjskich nie pojawiały się na scenie stanisławowskiej zbyt często, głównie z powodów politycznych. Od 1922 do 1939 roku widz stanisławowski zobaczył tylko trzy dramaty pisarzy rosyjskich. Wśród nich były: nowoczesna tragikomedia Nikołaja Jewreinowa, *To, co najważniejsze*, święcąca triumfy na wielu scenach europejskich na początku lat dwudziestych, dramat Lwa Tołstoja, *Sonata Kreutzerowska* oraz sztuka Lwa Urwancowa, *Wiera Mircewa*, aktualna z powodu problematyki kobiecej – wglądu w psychikę kobiety rosyjskiej oraz jej miejsce w życiu współczesnym.

Wystawienie w październiku 1925 roku tragikomedii Nikołaja Jewreinowa *To, co najważniejsze* było odważnym krokiem Juliana Rotter-Rońskiego, nowego dyrektora amatorskiego Teatru im. Aleksandra hr. Fredry w Stanisławowie[63]. Sztuka ta, jak pisała prasa stanisławowska, posiadała

[60] *Ibidem*, s. 1.
[61] *Ibidem*, s. 2.
[62] *Ibide*m.
[63] *Z teatru*, „Kurier Stanisławowski" 1925, nr 278, s. 6.

wszelkie symptomy „kasowości", przyciągała widza tym, że Jewreinow przedstawiał nowy prąd w historii dramatu, odchodził od „świętych" kanonów sztuki dramatycznej, „mieszając formę, czy też raczej jej brak, charakterystyczny dla dramatów wizyjnych, ze specyficznym rozumieniem funkcji dramatu i teatru […], całkowicie przekształcał jej oblicze sceniczne"[64]. Już sam tytuł i podtytuł zmuszają widza do refleksji nad rodzajem sztuki:

> Owo pomieszanie formalnych wyznaczników widoczne jest już w podtytule sztuki […] *To, co najważniejsze*. Jest ona bowiem określana słowami: „dla kogoś dramat, dla kogoś komedia w czterech aktach[65].

Julian Rotter-Roński debiutował w tym spektaklu jako aktor i reżyser. W „Kurierze Stanisławowskim" pisano, że jako aktor okazał się pełnowartościowym przedstawicielem „polskich «komików – klasyków» w rodzaju śp. Fiszera i sławnego Frenkla"[66], a pod jego kierownictwem i wprawną ręka reżyserską zniknęły wszelkie amatorskie naleciałości.

Dramat Tołstoja wystawił w maju 1926 roku zespół amatorskiego Teatru im. Al. hr. Fredry (za dyrekcji Rotter-Rońskiego). Utwór oparty został na inscenizacji Fernanda Nozière'a i Alfreda Savoira, a w Stanisławowie reżyserował spektakl artysta teatru lwowskiego, Edward Żytecki. Wybór tej sztuki był dla teatru prowincjonalnego ryzykowny, zwłaszcza że krytycy polscy niezbyt wysoko oceniali walory powieści Tołstoja, nie mówiąc już o przeróbce. Recenzentka „Kuriera Stanisławowskiego", pisząca pod pseudonimem „Eska", Stefania Skwarczyńska, dość ironicznie oceniła zdolności autorów inscenizacji:

> Same nazwiska twórców inscenizacji dają gwarancję, że rzecz, choćby była w oryginale stupudowej wagi filozoficznej, w przeróbce stanie się lekką jak piana francuskiego szampana. […] Mówiąc codziennym językiem, to, co jest główną treścią, musiało odpaść, aby nie być zbyt nudnym […]. Ten czarodziejski dar przemienienia wartości – choć dla słuchacza był dobrodziejstwem – pozbawił treść jej istotnego, rosyjskiego w ogóle, a tołstojowskiego w szczególe, charakteru[67].

Recenzentka nie napisała, czy przedstawienie podobało się

[64] Zob. J. Gracla, *Dramat czy wskazówka, jak żyć? Kilka słów o dramacie Nikołaja Jewreinowa, „To, co najważniejsze"*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze" 2008, t. 20, s. 23-31.
[65] *Ibidem*, s. 24.
[66] *Z teatru*, „Kurier Stanisławowski" 1925, nr 278, *op. cit.*
[67] *Z Teatru. Eska*, *„Sonata Kreucerowska" Tołstoja w inscenizacji Noziere'a i A. Savoir'a*, „Kurier Stanisławowski" 1926, nr 305, s. 6.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 192 22.09.2021 20:44

publiczności stanisławowskiej, która może nie zawsze rozumiała treść, bo *Sonata Kreucerowska* „jest utworem dydaktycznym, z ubocznie dla nauki poglądowej dołączoną ilustracją w postaci ponurego romansu – utworem nie tyle artysty, ile moralisty-reformatora”[68]. Sztukę ratowała wspaniała gra Edwarda Żyteckiego, był „doskonałym Pozdniszewym […], którego kreacja pozostanie na długo w pamięci Stanisławowa”[69]. Jego partnerką w roli Lizy była Nina Końska, która, zdaniem recenzentki, „niezbyt jasno zarysowała linię od niewinności do winy i niezbyt jasno wykazała, dlaczego linia ta jest pochyłą; a tu jest właśnie jądro sławnej tołstojowszczyzny”[70].

Kiedy w 1933 roku w Stanisławowie znów rozpoczął działalność zawodowy teatr polski, tym razem pod dyrekcją Zuzanny Łozińskiej, w październiku widzowie mogli ponownie oglądać dramat Jewreinowa. W prasie miejscowej umieszczono anons o przedstawieniu teatralnym[71], ale później nie pojawiła się żadna recenzja.

W 1935 roku teatr ten wystawił sztukę Lwa Urwancowa, *Wiera Mircewa*. Reżyserii podjęła się Zuzanna Łozińska[72]. Wiadomo, że swój utwór Urwancow napisał w 1915 roku. W latach dwudziestych XX wieku sztuka ta z wielkim powodzeniem była grana w Warszawie, Wilnie, Toruniu. W Stanisławowie odegrano ją trzy razy z rzędu – 21, 23 i 24 lutego 1935 roku. Do głównej roli zaproszono Wandę Jerzmanowską. O grze jej pisano, że była to „gra wysokiej klasy”[73], choć i dość nerwowa. Piosenki w akcie III wykonała solistka miejscowej opery, pani Lidia Karatnicka. Pomysłowe dekorację Gerlacha „zadowoliły w zupełności”[74]. Nietypową odpowiedzią na to przedstawienie stałą się inicjatywa Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet. Członkinie tego Związku urządziły 10 marca 1935 roku *„Sąd” nad sztuką Lwa Urwancowa, „Wiera Mircewa”*. Była to pierwsza tego typu inicjatywa w Stanisławowie, dlatego lokalna społeczność z dużym zainteresowaniem czekała „sądu” nad problemem psychiki kobiecej zawartym w sztuce Urwancowa. W kolejnych numerach „Kuriera Stanisławowskiego” nie pojawiły się już jednak żadne wzmianki o przebiegu tego procesu i wyroku wydanym przez ów sąd.

[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*.
[70] *Ibidem*.
[71] *Kronika. Dramat N. Jewreinowa, „To, co najważniejsze”*, „Kurier Stanisławowski” 1934, nr 928, s. 4.
[72] *Kronika. „Wiera Mircewa” Urwancowa*, „Kurier Stanisławowski” 1935, nr 959, s. 3.
[73] J.Z. (Józef Zieliński), *Z teatru. „Wiera Mircewa. Proces kryminalny w 4 aktach” Urwancowa*, „Kurier Stanisławowski” 1935, nr 960, s. 3.
[74] *Ibidem*.

Ogólny stosunek polskich widzów do sztuki dramatycznej obcej, zwłaszcza rosyjskiej, odnaleźć można w recenzji spektaklu *Wiera Mircewa* z 1923 roku wystawionego na scenie warszawskiej. Tekst ten pojawił się w warszawskiej gazecie „Robotnik". Recenzent teatralny uważał, że sztuki dramatyczne obcokrajowców nie są warte pochwały:

> że gdyby który z polskich dramatycznych pisarzy ośmielił się napisać podobnie kryminalną sztukę, recenzenci rozerwaliby go na sztuki i zjedli bez przyprawy. To prawda, że w Warszawie inną miarą, łagodniejszą, ocenia się sztuki zagraniczne, niż sztuki polskie. Ja odwrotnie. Jestem bowiem tego zdania, że dramat polski stoi b.[ardzo] wysoko i że teatry polskie powinny grać przede wszystkim sztuki polskie[75].

W Wilnie, po wystawieniu sztuki Urwancowa latem 1923 roku, krytyk teatralny, ukryty pod pseudonimem „Cz. J.", w swojej recenzji zaznaczył, iż sztuka odniosła sukces przez to, że była wspaniale napisaną przy dość banalnej fabule: „wyobraźmy sobie taką sztukę napisaną źle. Byłaby nie do zniesienia. Ale *Wiera Mircewa* jest wzorem wybornej roboty teatralnej i dlatego słucha się jej – lekko i przyjemnie"[76].

Omawiając przedstawienia sztuk autorów rosyjskich, posługiwaliśmy się recenzjami teatralnymi zamieszczonymi w gazetach prowincjonalnych, przeważnie bez podpisu lub podpisanych pseudonimami, które obecnie w większości trudno jest odszyfrować. Stefania Skwarczyńska słusznie pisała, że każda recenzja teatralna ma swój odrębny status, bo „dzieło teatralne [...] istnieje tylko w tym czasie, w którym się staje, przepada z chwilą osiągnięcia swego urzeczywistnienia"[77], gdy pozostaje już tylko recenzja:

> A więc recenzja teatralna uzyskuje w naszych oczach – z racji samej natury sztuki teatralnej – drugie oblicze: przynależnego do świata nauki o teatrze – *dokumentu* […]. Ta właśnie jej funkcja [...] decyduje naszym zdaniem o jej *statusie*, odrębnym od statusu odmian recenzji[78].

Dlatego na podstawie recenzji z prasy prowincjonalnej można wyciągnąć wniosek, że widzowie stanisławowscy rzadko mogli zobaczyć na swojej

[75] *Teatr. „Wiera Mircewa, sztuka w 4 aktach" Leona Urwancowa*, „ Robotnik" 1923, nr 309 (2137), s. 4.
[76] Cz.J., *Teatr. „Wiera Mircewa"*, „Słowo" 1923, nr 151 (274), s. 2.
[77] S. Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *eadem*, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Warszawa 1985, s. 183.
[78] *Ibidem*, s. 186.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 194 22.09.2021 20:44

scenie sztuki rosyjskich autorów, Mikołaja Gogola, Aleksandra Ostrowskiego, Lwa Tołstoja, Maksyma Gorkiego, Dymitra Miereżkowskiego, Jewgienija Czirikowa, Nikołaja Jewreinowa, Lwa Urwancowa, które znajdowały się w repertuarze teatrów stołecznych. Warto pamiętać, że nieliczna grupa sztuk rosyjskich na scenach polskich dotyczyła teatrów całego kraju, a było to przede wszystkim podyktowane okolicznościami politycznymi.

TOMASZ BARSZCZ
Uniwersytet Warszawski

Wizja początków państwa polskiego w dramatach *Popiel i Piast* Mieczysława Romanowskiego oraz *Kniaź Popiel* Tymona Niesiołowskiego

Początki państwa polskiego były przedstawiane wielokrotnie w literaturze polskiej. Wystarczy przywołać najbardziej znane dzieła, np. *Bolesława Chrobrego* Antoniego Gołubiewa, *Starą baśń* Józefa Ignacego Kraszewskiego, czy niektóre z wielu utworów dramatycznych autorstwa wskrzesicieli polskich mitów: choćby *Balladynę* i *Lillę Wenedę* Juliusza Słowackiego. Temat początków ściśle przedpiastowskich – oscylujących wokół wyniesienia Piasta na przewodnika pierwotnej wspólnoty narodowej oraz wątków to wydarzenie poprzedzających (w których centralną postacią opozycyjną jest Popiel) – został poruszony m.in. w dwóch mniej znanych dramatach polskich: *Popielu i Piaście* Mieczysława Romanowskiego oraz w *Kniaziu Popielu* Tymona Niesiołowskiego. Mimo małej popularności obu utworów stanowią one jedne z najbardziej reprezentatywnych dzieł spośród tych, które literacko ukazują ten szczególny moment historyczny.

Oba dramaty dzieli czterdzieści lat. Pierwszy wydano w 1862 roku, drugi w roku 1912. *Popiela i Piasta* opublikowano we Lwowie nakładem Karola Wilda w Drukarni Zakładu Narodowego im. Ossolińskich[1] oraz w „Dzienniku Literackim"[2]; *Kniazia Popiela* – w trzech kolejnych numerach „Museionu": czerwcowym, lipcowym i sierpniowym (strony, na których rozpoczynają się akty w kolejnych numerach, to odpowiednio: 76, 18 i 17)[3]. Utwór Romanowskiego jest jeszcze wytworem epoki romantyzmu. Autor należał do przedburzowców, a więc w zasadzie – ostatniego pokolenia romantycznego w literaturze polskiej, które w niektórych kwestiach propagowało już zalążki myślenia

[1] M. Romanowski, *Popiel i Piast. Tragedia w pięciu aktach z podań i legend historycznych*, Lwów 1862.

[2] *Popiel i Piast, tragedja w pięciu aktach, z podań i legend historycznych. Wierszem przez Mieczysława Romanowskiego. (Na tysiącletnią rocznicę Piastową.)*, „Dziennik Literacki" 1862, nr 25-39. Zob. także: J. Maślanka, *Bajeczne dzieje w literaturze* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 64.

[3] T. Niesiołowski, *Kniaź Popiel. Tragedya w III aktach*, „Museion. Miesięcznik poświęcony literaturze i sztuce", 1912 z. 6-8, R. 2, s. 76-91 (6), 28-41 (7), 27-36 (8).

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 196 22.09.2021 20:44

pozytywistycznego. Jeśli chodzi o dzieło Niesiołowskiego, to umieszcza się je w schyłkowej fazie wąsko rozumianego modernizmu polskiego (w przybliżeniu lata 1890-1918)[4]. Mamy zatem do czynienia z dramatami, które pod względem czasowym nie są od siebie bardzo odległe, jednak *de facto* dzieli je przynajmniej jedna epoka literacka – co wyraźnie będzie widać przy ich analizie, zestawieniu i porównaniu.

*

Mieczysław Romanowski to postać znana i dostatecznie opracowana w badaniach. Istnieją poświęcone mu lub konkretnemu wycinkowi jego twórczości monografie[5], a historycznie pierwsze studium na jego temat przedstawił Gustaw Bolesław Baumfeld w 1909 roku[6]. Autor *Popiela i Piasta* – jak wspomniano – należał do przedburzowców[7], czyli do trzeciego pokolenia romantyków polskich, którzy swoją obecność (w kilku przypadkach dopiero wstępną) zaznaczyli parę lat przed wybuchem powstania styczniowego. Należeli do nich m.in. Józef Narzymski, Michał Bałucki, Walery Łoziński, Józef Szujski. Przedburzowcy debiutowali w okolicach roku 1860 i z metrykalnego punktu widzenia pozostawali rówieśnikami tych pisarzy, których ze względu na późniejszą datę debiutu zaliczono do pozytywistów (Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Adam Asnyk, Maria Konopnicka, Adolf Dygasiński)[8].

Działali głównie na terenie Lwowa i Krakowa, skupiali się wokół „Dziennika Literackiego" i „Czytelni dla Młodzieży". Najbliższą sobie

[4] Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 13-47. Por. także: J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, [w:] *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001, s. 27-30.

[5] K. Bartoszewski, *Mieczysław Romanowski: poeta powstaniec*, Warszawa 1968; H. Wolny, *Twórczość dramatyczna Mieczysława Romanowskiego, poety powstańca (1833-1863)*, Kielce 1977. Zob. też najnowsze studium autorstwa Magdaleny Chołojczyk z 2020 roku: *Twórczość literacka Mieczysława Romanowskiego – próba monografii*. Jest to rozprawa doktorska obroniona na UMCS w Lublinie, wypromowana przez prof. dr. hab. Arkadiusza Bagłajewskiego. M. Chołojczyk, *Twórczość literacka Mieczysława Romanowskiego – próba monografii*. „Biblioteka Cyfrowa UMCS", https://fbc.pionier.net.pl/details/nhfX0vZ [dostęp: 25.06.2021].

[6] G.B. Baumfeld, *Mieczysław Romanowski: studyum ideowe i literackie*, Brody–Warszawa 1909.

[7] Termin ten wprowadził Janusz Maciejewski w książce: J. Maciejewski, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971. Badacz przejął określenie formacji z wiersza *Żegnaj* właśnie autorstwa Romanowskiego („Jam przedburzowiec, przeklęte plemię"). Zob. A. Nofer-Ładyka, *Przedburzowcy* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, *op. cit.*, s. 792-793.

[8] K. Ratajska, B. Stelmaszczyk-Świontek, *Pokolenia literackie* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, *op. cit.*, s. 728.

tradycję widzieli w wielkiej literaturze romantycznej. Szczególnie cenili twórczość Słowackiego, którą do młodej grupy wprowadził patronujący jej Kornel Ujejski. Niechętnie odnosili się do mesjanizmu i tym samym postawy mickiewiczowskiej. Za najporęczniejsze gatunki literackie, mogące wyrazić idee demokratyczne i wolnościowe, uważali powieść polityczną (często w kostiumie historycznym) oraz dramat historyczny w wersji realistycznej, którego reprezentatywnym przykładem – obok np. *Królowej Jadwigi* Szujskiego – jest właśnie *Popiel i Piast*. Linii Słowackiego najbardziej niewolniczo trzymali się przedburzowcy w swojej epigońskiej poezji o charakterze narodowo-wyzwoleńczym, pozbawionej ciekawszych rozwiązań artystycznych[9].

Podobnie i dramat historyczny stanowił, obok powieści i bojowniczej liryki, ich wiodące medium. Pod określeniem „historyczny" rozumiano też tutaj utwory o tematyce legendarnej czy mitologicznej (jak *Popiel i Piast*). Ten typ gatunku zaczął pojawiać się w połowie wieku i był rozwijany m.in. przez Romanowskiego właśnie – obok choćby Szujskiego, Antoniego Małeckiego czy Karola Szajnochy. Kilkakrotnie w tych realizacjach pojawiły się tematy wzięte z na wpół legendarnych czasów pierwotnej Słowiańszczyzny na ziemiach polskich. Ich opracowanie cechują prosta stylizacja i bezwiedne naśladownictwo; widoczne są inspiracje różnorodnymi wzorcami romantycznymi: twórczością Friedricha Schillera, Victora Hugo, Słowackiego, a także wielkimi tragediami i kronikami historycznymi Williama Shakespeare'a czy dramaturgią Pedra Calderóna de la Barki[10].

W przypadku dramatów Romanowskiego szczególną rolę odgrywała historia, niekoniecznie tylko polska. Poeta wykorzystywał topikę antyczną, która nadal pozostawała żywa i atrakcyjna dla romantyków krajowych, a zarazem nie odbiegała od wzorców adaptacyjnych obecnych u wieszczy, na których przedburzowcy po części się wzorowali. Świadectwem tego jest *Tymoleon z Koryntu*, który obok *Maratonu* Ujejskiego, *Kadmey* Adama Pajgerta czy *Gladiatorów* lub *Sędziów ateńskich* Teofila Lenartowicza stanowi jeszcze jeden przykład udanego dramatu romantycznego o sztafażu antycznym[11].

Jeśli chodzi o *Popiela i Piasta* (będącego najwybitniejszym dramatem okresu międzypowstaniowego[12]), to jego tworzywem stała się mimo wszystko historia rodzima. Pełny tytuł utworu brzmi: *Popiel i Piast. Tragedia*

[9] A. Nofer-Ładyka, *Przedburzowcy* [hasło], *op. cit.*, s. 793-794; R. Przybylski, A. Witkowska, *Romantyzm*, Warszawa 2009, s. 574 i 648-649.
[10] H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 2006, s. 249-250.
[11] E. Juzoń, *Antyk* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, *op. cit.*, s. 35.
[12] M. Chołojczyk, *op. cit.*, rozdział 4.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 198 22.09.2021 20:44

w pięciu aktach, z podań i legend historycznych wierszem (Na tysiąclecią rocznicę Piastową). Jego powstanie związane było z jubileuszem podanym w nawiasie, a obchodzonym w latach sześćdziesiątych we Lwowie[13]. Tamtejsza prapremiera miała miejsce 15 stycznia 1864 roku (a więc w pierwszą rocznicę pamiętnej branki w Królestwie Polskim mającej zapobiec wybuchowi powstania). Spektakl przeszedł jednak bez większego echa.

Popiel jest rodzajem fresku historycznego, obszernie ukazującego tragizm porywczych rządów tytułowego tyrana. Romanowskiemu zdarzało się sięgać do historii polskiej w swojej twórczości, konkretnie – XVII-wiecznej: miało to miejsce w *Łużeckich* (1856, czasy panowania Michała Korybuta Wiśniowieckiego), *Staroście Żegockim* (okres wojen polsko-szwedzkich) czy w *Dziewczęciu z Sącza* (zryw mieszczan nowosądeckich podczas potopu szwedzkiego). Autor był zresztą całkowicie rozmiłowany w „srebrnym wieku" Rzeczypospolitej Obojga Narodów[14]. Tym razem postanowił jednak odwołać się do lechickich pradziejów, dbając o wierne przedstawienie realiów historycznych w oparciu o dostępne wówczas rozprawy naukowe na ten temat (głównie opracowania Joachima Lelewela i Szajnochy)[15].

Duża liczba aktów *Popiela i Piasta* oraz ich rozmiar wydają się nawiązywać do stylu wysokiego, koturnowego. Zgodnie z zasadami dramatu historycznego tego okresu, tworzonego na wzór szekspirowski, *Popiel* zbudowany jest z pięciu aktów, co ma oczywiście długą tradycję w tragedii klasycznej. Dominuje luźna konstrukcja głównej postaci, za to akcja pełna jest intryg, podstępów i zdrady. Dla podkreślenia powagi tragicznej historii zostaje ona ujęta w retoryczny 11-zgłoskowcowiec, najczęściej ze średniówką po piątej sylabie (5+6) oraz rymami niemal wyłącznie parzystymi (sąsiadującymi).

Poszczególne sceny dramatu przedstawiają na wpół legendarne wydarzenia z dużym rozmachem – może nie monumentalnie, ale z pewnością patetycznie, obszernie i kompletnie. Czytelnik krok po kroku w drobnych szczegółach dowiaduje się, jak przebiegała historia konfliktu głównego (anty)bohatera z podwładnymi książętami (stryjami), dowódcami poszczególnych krain, matką, żoną i z samym Piastem. W tym ukazywaniu widać dbałość o detal oraz szczegółowe relacjonowanie, o „wypełnianie" potencjalnych niejasności, miejsc „pustych" – dokładnie, jak tylko się da. Jest to pełna i całościowa historia, niczym u Szekspira czy Słowackiego, przedstawiona

[13] Zob. R. Stachura-Lupa, *Jeszcze o „Popielu i Piaście" Mieczysława Romanowskiego*, [w:] *Zapomniany dramat*, t. 1, red. M.J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2010, s. 51-53.
[14] R. Przybylski, A. Witkowska, *Romantyzm*, Warszawa 2009, s. 475.
[15] M. Chołojczyk, *op. cit.*, rozdział 4.

z krytycyzmem wobec zarówno samego podania, jak i opracowań historycznych. Brak tu elementów fantastycznych, baśniowych (zjedzenie Popiela przez myszy). Romanowski dąży do „unaukowienia", uprawdopodobnienia podania kronikarskiego, a bieg zdarzeń motywuje względami psychologicznymi (wpływ Adeli na decyzje Popiela) oraz zewnętrzną i wewnętrzną kondycją państwa (najazd Niemców na Zaodrzan, bunt stryjów, dążenie kmieci do utrzymania wieców)[16]. Jak zauważył Piotr Chmielowski – „nie poszedł on [Romanowski – przyp. T.B.] wraz ze Słowackim gubić się we mgłach fantazji, lecz ujął i przedstawił postacie podaniowe jako osoby rzeczywiste, działające zupełnie serio w pewnym dobrze określonym celu"[17].

Wątków pojawiających się w dramacie jest sporo. Już w akcie I w poszczególnych scenach dochodzi do zarysowania kilku różnych tematów, które potem będą rozszerzane wraz z rozwojem akcji. Wiadomo przede wszystkim, że król Popiel szykuje się do wyprawy za Odrę, by walczyć z wojskami wrogich Niemców. Przed wojowniczą samowolą przestrzega go Piast (scena 3.), ponieważ przewiduje opłakane skutki jego zachłannych działań. W scenie 5. pojawia się ważna, strukturalnie odrębna od reszty dramatu, zwrotkowa, sylabiczna pieśń o Lechu, którą wykonuje harfiarz Sęp[18]. Wydaje się pełnić funkcję kasandrycznych wieszczów niczym ślepi starcy z tragedii antycznej. Dalej akcja wikła się jeszcze bardziej. Jeden ze stryjów, Władysław, zrzeka się swojej dzielnicy na rzecz Popiela, co wywołuje oburzenie wśród reszty książąt i wojewodów. Ojciec Fuchs wraz z Adelą, żoną króla, myślą, jak odwieść go od pogaństwa i w efekcie zaniechać zaodrzańskiej wojny (scena 9.). W scenie 11. pojawia się Giese, poseł niemiecki, który ostrzega Popiela przed konfliktem, ten jednak nie rezygnuje ze swoich zamierzeń. W kolejnej, ostatniej scenie aktu gromadzi wojska nad goplańskim brzegiem.

W akcie II zaczyna się zawiązywać spisek przeciwko władcy, który zresztą przeczuwa niebezpieczeństwo (scena 6.: „Więc stryje z Niemcem na mnie jedna ręka?"). W scenie 2. Gniewosz, dworzanin Zbigniewa, zauważa, że

[16] Renata Stachura-Lupa we wspomnianym artykule podkreśla (za Mieczysławem Stryjkowskim, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923), że *Popiel i Piast* jest dramatem typu szekspirowskiego oraz że stanowi ogniwo łączące dramaturgię Słowackiego i Wyspiańskiego. Warto nadmienić, że powstaniu *Popiela* towarzyszyły duże spory krytyki o projekt tragedii nowożytnej. Podpowiedzi w całościowym odczytywaniu projektu dramatycznego Romanowskiego szukano zarówno w twórczości dramatycznej Shakespeare'a, jak i w tragedii antycznej, „rozbieranej" przez tłumaczy, krytyków i teoretyków literatury na części pierwsze.

[17] P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna. Szkice*, t. 1, Petersburg 1898, s. 408.

[18] Mimowolnie nasuwają się tu skojarzenia z *Pieśnią Wajdeloty* z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza.

Popiel zbyt uwierzył w swoją siłę i że ostatecznie zuchwałość doprowadzi go do zguby („Popiel się gubi przez własną odwagę"). Dochodzi do próby zamachu stryjów na życie Popiela w lesie podczas bitwy Polan z Niemcami – napad nie dochodzi jednak do skutku (scena 7.). W następnej scenie króla próbuje zadźgać rycerz Zbigniewa, Czorcz. Do mordu jednak nie dochodzi[19]. Popiel jest już pewien zdrady, której dopuścili się książęta. Powraca wątek religijny – do władcy przychodzą święty Metody z Diakonem, próbując odwieść zaślepionego tyrana od popełnienia kolejnych grzechów (scena 8: „Królu, twe roznamiętnione/ Serce na oślep przewala się w grzechy;/ A gdy ci smutno, nie wiesz, gdzie pociechy,/ Gdzie sobie szukać światła, które leczy"), na co Popiel odpowiada krótko: „Światłem mi sława, troski miecz niweczy". Nie przekonują go zachęty do przyjęcia chrześcijaństwa. Na końcu aktu dociera do niego wieść o narodzinach syna. Król ostatecznie postanawia zabić Piasta, jednak skromnego kmiecia ratuje poddany lud.

W akcie III Bożenna, matka władcy, próbuje przekonać Popiela, żeby nie wszczynał wojny ze stryjami, ponieważ ryzykuje osieroceniem nowo narodzonego dziecka. Zachęca do ugody (scena 6.). Król się nie zgadza, a pod koniec aktu truje swoich kmieciów. Dworzanin Świergoń donosi mu jednak, że ich poddani wzniecili bunt. Adela zachęca męża do zbrojnego stłumienia rokoszu, na co ten przystaje z ochotą. Żonie zapewnia schronienie w goplańskiej baszcie.

Początek aktu IV (sceny 1. i 2.) to powolny obraz rozpadu narodu (poszczególne ziemie uniezależniają się). Jedynie trzej wierni kmieciowie pozostają przy królu (scena 3.). Popiel chce ruszyć na zdrajców, postanawia nie poddać się za wszelką cenę, jest zaślepiony żądzą krwi i władzy: „Świat się na barki Popielowe wali –/ Nie, – on się gruzem rozsypie do koła,/ A ja stać będę". W międzyczasie wiesza Sępa (co ma wydźwięk symboliczny, Sęp występuje tu bowiem w figurze wieszcza, scena 5.), tymczasem zbuntowany Zbigniew naciera na Kruszwicę (scena 6.). Święty Metody i Diakon tym razem próbują przekonać do wiary chrześcijańskiej Piasta (scena 7.), który mimo początkowych oporów ostatecznie się nawraca (scena 8.). Akt IV wieńczą plany zaślubin roztaczane przed Ziemowitem, synem Piastowym, oraz Kaliną, siostrą tyrana.

Końcowy akt to dalsze dramatyczne wydarzenia. Lud ma do wyboru zbratać się ze stryjami lub wzniecić rokosze (scena 1.: „Swoi się u nas mordują

[19] Warte podkreślenia jest to, że Zbigniew jest jednym ze stryjów, którzy szczególnie narzekają na ucisk, jaki sprawuje Popiel nad ludem i pośrednio również nad nimi (scena 3.).

jak wrogi"). Adela rzuca się z synem do jeziora, Popiel zaś – wiedząc o zbliżających się do niego stryjach – przebija się mieczem (scena 4). Ostatnie sceny mają miejsce przed słynną z podań i legend chatą Piasta. Ziemowit poślubia Kalinę (scena 9.), a rozbite plemiona jednoczą się i nastaje pokój. Lud na swojego władcę wybiera własnego reprezentanta. Od tej pory święty Metody jest w pełni przekonany, że niebiosa będą opiekować się przyszłym narodem polskim (scena 12.).

Fabuła, budowa i wymowa dramatu dowodzą, że w kreacji tragicznego i krwiożerczego tyrana[20] Romanowski jako jedyny z ówczesnych dramaturgów poszedł za wizją Słowackiego[21]. Popiel jest postacią tragiczną w typowo klasycznym rozumieniu tego słowa; taką, która pod niektórymi względami, jak np. Balladyna, będąc świadoma politycznych racji swoich poczynań, zapędza się w krwawych i okrutnych czynach, przez co musi zginąć – jest to nieodzowna kara zesłana za pychę (*hybris*). Pójście po linii twórcy *Kordiana*, co widać w kreacji Romanowskiego, łączyło się z linią programową „Dziennika Literackiego".

Jednolita podniosłość i tragizm *Popiela* sprawiają, że ciężko doszukać się w tym utworze jakichkolwiek pierwiastków czy scen typowo komicznych. Ewentualnie można by mówić o czarnym i okrutnym humorze, który ponuro gdzieniegdzie wyziera. Pozostaje również zadać pytanie, czy historyczny kostium tego dramatu pełni funkcję figuratywną dla ówczesnych autorowi losów narodu polskiego. Inaczej mówiąc, czy stanowi tworzywo do formułowania postaw narodowego tyrteizmu (co miało miejsce w *Tymoleonie*, gdzie sakralizowano postawy moralne bohaterów starożytnych)? Operując zaś szerszą perspektywą, czy w sensach tego dramatu należy szukać ogólnych prawidłowości dotyczących losów historii lub przeznaczeń jednostek uwikłanych w jej procesy? Wiadomo, że dla romantyków celem tego rodzaju „poezji dziejów" było odczytywanie czy poszukiwanie ich ukrytych znaczeń. Te natomiast w *Popielu* ukazane są, jak w wielu romantycznych przykładach, w formie dawnej opowieści osnutej na „wieści gminnej" (tu rozumianej w wymiarze szerszym – jako skarbiec narodowej pamięci). Ta ma z jednej strony fascynować swoim odmiennym, „egzotycznym" kolorytem, z drugiej stanowić pretekst do wypowiadania się na temat teraźniejszości przy pomocy obrazów metaforycznych[22]. Dramat *Popiel i Piast* jak najbardziej się w to

[20] J. Maciejewski, *Dramat* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, *op. cit.*, s. 175.
[21] J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1969, s. 334-335.
[22] W przeciwieństwie do pisarzy oświecenia, dla których – jak w przypadku *Myszeidy* Ignacego Krasickiego – dzieje Popiela stanowiły kanwę poematu heroikomicznego nasyconego parodią

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 202 22.09.2021 20:44

wpisuje, a jednocześnie stanowi apologię ładu – wszystko, również w horyzoncie wiecznym, zmierzać miałoby tu do obalenia okrutnego zaborczego tyrana, co w kontekście czasów rozbiorowych z pewnością zyskiwało dodatkowe, ezopowe znaczenie.

Jednocześnie tyran w interpretacji Romanowskiego nie daje się odczytywać jednoznacznie negatywnie. Uwikłany w walkę o władzę, popada w konflikt z własnym sumieniem. Jest zapatrzony w Niemców i ulega podszeptom swojej żony Niemki – dąży paradoksalnie do jedynowładztwa, czekając z nadzieją na niemiecką agresję. Zamiast wzmocnić swoją pozycję i tym samym utrzymać jedność państwa, zmienia się w zbrodniarza – na tym polegałby główny rys jego tragizmu. Popiel jest w pewnym sensie „królewski", czyli jak najbardziej tkwi w nim „człowieczeństwo". Jego walka ze stryjami nie wynika ze srogości usposobienia, lecz raczej z nierozumnego niepohamowania, z żądzy makbetowskiej. Królowi nie chodzi o pozbycie się kolejnych konkurentów do tronu, tylko o ograniczenie ich dążeń oligarchicznych zagrażających jedności narodu. Zaślepienie władzą absolutną jest też wadą, pychą głównego bohatera i sprowadza na niego klęskę. Ulega on namowom Adeli i popełnia zbrodnię za zbrodnią; co więcej, nastaje na życie Piasta – ale umiera śmiercią samobójczą, obciążony klątwą rodową zapowiedzianą przez własną matkę. Tragiczny bohater nie daje się przekonać Piastowi co do roli wieców w państwie (wiece umacniają więź władcy z narodem). Nie przystaje także na rządy mające respektować wolę ludu (pojawiają się tu w tekście dramatu wątki demokratyczne, znamienne dla postawy samego Romanowskiego). Ostatecznie na ziemiach polskich i tak zostaje zaprowadzone chrześcijaństwo, które nie ma być – jak u Ojca Fuchsa i Adeli – jedynie niemieckim elementem polityki podboju i przemocy. Pogańska nauka o fatum zostaje zastąpiona wiarą w jednego Boga i w prowidencjalizm.

*

Dramat Tymona Niesiołowskiego diametralnie różni się od dzieła Romanowskiego. Podobnie jest i z historią życia jego autora, całkowicie inną niż w przypadku autora wiersza *Żegnaj* – nie tylko ze względu na kontekst

i ironią, dla poetów romantycznych historia ta była raczej polem poszukiwań ducha dziejów oraz przekazywania określonych współczesnych idei poprzez tę pierwotną, półlegendarną opowieść (zob. Z. Libera, *Tradycje literackie polskiego romantyzmu* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku…*, *op. cit.*, s. 954-955).

epoki, lecz także z powodu rodzaju uprawianej działalności. Obu twórców łączyła chyba jedynie pedagogika, mimo że uprawiana w całkowicie odmiennych warunkach i ukierunkowana na zupełnie inny przedmiot. Niesiołowski był przede wszystkim (i niemal wyłącznie) malarzem, a także grafikiem. Jego największa aktywność przypadała na czas dwudziestolecia międzywojennego, chociaż dożył aż do lat sześćdziesiątych XX wieku (urodził się jeszcze w czasach przedmłodopolskich, w roku 1882).

Studia artystyczne rozpoczął w apogeum pierwszej fazy modernizmu, w 1898 r. w lwowskiej Szkole Przemysłowej – w oddziale malarstwa dekoracyjnego. Po dwóch latach kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (lata 1900-1904) pod kierunkiem Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera i Teodora Axentowicza. Na ponad dwadzieścia lat zamieszkał w Zakopanem, gdzie wszedł w krąg artystyczno-intelektualnej elity – utrzymywał bliskie kontakty m.in. z Janem Kasprowiczem, Stefanem Żeromskim, Stanisławem i Stanisławem Ignacym Witkiewiczami, Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem, Władysławem Orkanem, Tadeuszem Micińskim, Karolem Szymanowskim czy Władysławem Ślewińskim. Z czasem zajął się sztuką użytkową. W tym celu zaczął projektować tkaniny dla pracowni kilimów. W latach 1917-1922 był członkiem Ekspresjonistów Polskich (przemianowanych później na Formistów). Dla istotnego pisma w polskiej historii tego nurtu – krakowskich „Masek" – przygotowywał oprawę graficzno-ilustracyjną razem ze Zbigniewem Pronaszką i Leonem Chwistkiem[23]. Troszczył się również o stronę graficzną „Zwrotnicy", tym razem z Władysławem Strzemińskim, Zygmuntem Waliszewskim i Augustem Zamoyskim: zakres prac dotyczył doboru czcionki, druku i układu strony oraz zaprojektowania samej okładki[24]. Interesujący jest fakt, że autor *Kniazia Popiela* wraz z architektem Tadeuszem Stryjeńskim przygotował oprawę dekoracyjną na uroczystości pogrzebowe Kasprowicza w 1926 roku w domu na Harendzie (obaj artyści byli przyjaciółmi młodopolskiego poety)[25]. Po długim epizodzie zakopiańskim artysta osiadł w Wilnie i związał się z Uniwersytetem Stefana Batorego, na którego Wydziale Sztuk Pięknych nauczał projektowania tkanin i plakatów. Ostatecznie, po zakończeniu wojny, związał się z Toruniem, gdzie kierował Katedrą Malarstwa Sztalugowego na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika[26].

[23] J.J. Lipski, *Ekspresjonizm* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 265.
[24] S. Jaworski, *Awangarda Krakowska* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, *op. cit.*, s. 77.
[25] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2002, s. 124.
[26] I. Kossowska, *Tymon Niesiołowski*, „Culture.pl", https://culture.pl/pl/tworca/tymon-niesiolowski

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 204 22.09.2021 20:44

Choć twórca ten w żadnej mierze nie parał się pisarstwem jako zawodem, pozostawił po sobie rodzaj swoistej próby stylu w tej dziedzinie w postaci trzyaktowego dramatu[27]. Najprawdopodobniej był to owoc intensywnych kontaktów zakopiańskich i tamtejszej atmosfery. Dzieło zostało zamieszczone we wspomnianym „Museionie", który powstał w ramach odpowiedzi na kryzys programowy Młodej Polski[28]. Na jego łamach zaproponowano powrót do tendencji klasycystycznych – idei piękna, harmonii, estetyki, koncepcji spójności formy z treścią. Czy i na ile *Kniaź Popiel* wpisuje się w nurt krakowskiego periodyku?

Na pewno jest całkowicie inny od *Popiela i Piasta*, mimo że realizacje podobne do wpływowego dramatu Romanowskiego można było odnaleźć także w epoce modernizmu. Dobrym przykładem będzie tu tradycyjny, dydaktyczny i ilustracyjny dramat historyczny *Zygmunt August* Lucjana Rydla stanowiący wzorcowy przykład tego typu tekstu, opartego na modelu przywoływania historii ojczystej „ku pokrzepieniu serc" – w tym przypadku w formule monumentalnej trylogii dramatycznej: *Królewski jedynak*, *Złote więzy*, *Ostatni*[29]. W *Kniaziu* mamy do czynienia ze wskrzeszeniem pradawnych dziejów, ale w formie zupełnie odbiegającej od odmiany późnoromantycznej. W utworze Niesiołowskiego odbiorca ma prawo poczuć się zagubiony. W ramach lektury otrzymuje zestaw kilkunastu krótkich scen powiązanych w trzy akty i nazwanych „tragedią", z których musi ułożyć własną całość, dopowiadając to, czego w dramacie celowo (?) zabrakło. To fragmentaryczny zestaw impresyjnych scen – okrojonych, niepełnych, ale i niekompletnych. Logika tematu, a wraz z nią logika akcji dramatycznej, są tu wyraźnie rozluźnione, choć oczywiście istnieją.

Akcja *Kniazia Popiela* toczy się w jednym miejscu („na grodzie Popielowym"), a jest nim konkretnie izba władcy („świetlica"). Warto przy okazji zwrócić uwagę na didaskalia, które dokładnie opisują przestrzeń oraz – w porównaniu z tymi, które występują w *Popielu i Piaście* – są o wiele bardziej rozbudowane, w związku z czym pełnią dodatkowe funkcje znaczące.

[dostęp: 31.01.2021].

[27] Twórczość literacka Tymona Niesiołowskiego nie doczekała się do tej pory odrębnej monografii ani nawet specjalnych artykułów. Inne utwory tego autora to dramaty *Wanda* (1906), *Północ* (1906) oraz opowiadania fantastyczne *Sny i widzenia* (1907).

[28] L.H. Morstin, *Klasycyzm i bergsonizm*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, wstęp i oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 685-689.

[29] Dramat *historyczny* w epoce Młodej Polski na swój sposób kontynuowali m.in. Stefan Żeromski, Adolf Nowaczyński czy – w sposób niepowtarzalnie oryginalny – Stanisław Wyspiański. J. Kelera, *Dramat* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, *op. cit.*, s. 189.

Szczególnie na początku aktu I opis jest bardzo szczegółowy i prawdopodobnie pełni funkcję objaśnień dla aktorów. Akt II toczy się w nocy, w akcie III z kolei otwarte zostają wrota izby, przez które wieje niepokojący wiatr. Didaskalia nie są tutaj zdawkowymi opisami czynności poszczególnych postaci (z czym mogliśmy się spotkać u Romanowskiego).

Postaci w dramacie jest o wiele mniej niż w *Popielu*. Brak zresztą zaplecza osobowego w liczbie bohaterów drugoplanowych. Rozpoczynający utwór akt kończy się pierwszym tragicznym wydarzeniem. Pięciu stryjów Popiela (których zaprosił „na ucztę, na zbratanie") fałszywie korzy się przed nim, jednocześnie wytykając mu wiele przywar i w rzeczywistości knując przeciwko niemu. Stryjowie próbują uświadomić suwerenowi, że cały lud jest przeciwny jego krwawym i zachłannym rządom („Od wschodu do zachodu słońca / lud jak zwierz na ciebie wyje"). Ostatecznie władca, nie mogąc znieść wyrzutów poddanych książąt, ulega namowom żony (znów dobitnie makbetowski akcent) oraz dwornych, by dopuścić do zbrodni. Kobieta zabija piątego ze stryjów strzałą z własnego łuku. Następuje koniec aktu I. Przed zgonem Stryj V (tak jest nazwany w dramacie) zapowiada, że okrutne rządy władcy obrócą się przeciwko niemu i że „Bóg Wielmożny" przeklnie jego sławę. Następnie zraniony sam przeklina go „przekleństwem strasznej nocy" („Boś ty nie władny z ducha/ a jeno krwawy zwierz!"). Z daleka tymczasem nadjeżdża pozostałych siedmiu z dwunastu stryjów.

W akcie II Popiel próbuje pojednać się z krewnymi przy stole. Wypomina im co prawda niewierność, ponieważ z „kmietami" powstawali przeciw niemu, stryjowie natomiast mają mu za złe jego okrutne rządy, o czym przypominają na początku pierwszej sceny: „Zdychali my w głodzie/ w piwnicach twoich, srodze niewoliłeś/ Darami cośmy ci wlekli, szydziłeś –". W zamian za zbratanie żądają w tej sytuacji przysięgi: „Przysięgnij kniaziu w Żywi lice,/ przysięgnij, żeś odmienił serce!". Do głosów dołącza się żona, która dobywa miecza: „Przysięgnij – żelaźco dobyte –/ iż serce twoje im nie skryte". Popiel, dotykając oręża, uroczyście przysięga, że nie dopuści się już zdrady i że będzie panował między nimi pokój. Kniaź wręcza stryjom dary na znak zgody, gniew jego wzbudza jednak fakt, że niektórzy nie wypili toastu, w czym doszukuje się kolejnej zdrady („Wy, co nie pijący/ wzgardzili moją gościną –/ Wy może na mnie dziś zmówieni – –"). Katastrofie tym razem zapobiega jednak żona, dzięki czemu wszyscy na koniec sceny 1. „przepijają do Popiela" – poza Stryjem XII, który pozostaje nieprzejednany („Boś ty był gorszy niż śmierć i zaraza –/ hańba dla ludu i Bogów obraza!"). Popiel nie może znieść podobnego sprzeciwu, dobywa więc noża i w ten sposób rozpoczyna krwawą

rozprawę z kniaziami. Oszczercę przebija nożem, innych żywcem wrzuca do Gopła. W obliczu mordów Stryj VII jako jedyny korzy się przed swoim władcą. Gdy ten próbuje go wysłuchać, zakrada się na niego inny z ocalałych stryjów – nie udaje mu się jednak pozbawić suwerena życia.

Następuje krótsza scena 2. burzliwego aktu II. Wkracza córka Popielowa i przeklina swojego ojca: „Przekleństwa usłysz słowo!/ za krew – za jęki ludu – przekleństwo!/ Słysz – idzie grom!/ i twojej zbrodni płód/ powstanie jako hańby srom./ Ścigać i smagać cię będzie/ i w śmierci się zmieni narzędzie!". Fatum przekleństwa zostaje zesłane przez samego Boga. Córka obiecuje, że na ojca spadnie samo zło, ten uważa jednak, że zabił kniazia z woli pogańskich bogów i że dzięki temu chronią go oni przed śmiercią, która mogłaby się przytrafić z rąk śmiertelników. Jest to kulminujący punkt dramatu, po którym następuje koniec aktu II.

Akt III ma osiem scen, za to bardzo krótkich. Martwe ciała stryjów pływają po powierzchni jeziora goplańskiego (scena 2.: „Fale goplane/ łamocą o brzegi – skrwawione"). Wśród ludu rozpoczynają się narady prowadzone w celu obalenia tyrana. Popiel zaczyna czuć, że jego „przeszłość krwawa/ okropne wróży skonanie", a więc że przekleństwo córki się spełnia. Bunt w końcu wybucha, co relacjonuje żona w dosłownie kilkunastowersowej scenie piątej mówiącej o zbliżających się „pachołkach". W scenach szóstej i siódmej, mających po kilka wersów, tłum wdziera się do izby. Jest to ciekawy zabieg – esencjonalne obrazy, ucięte niczym pojedyncze kadry, coraz bardziej przybliżające scenę oblężenia jedynie w półsłowach, półruchach, półgestach. Ostatnią, ósmą scenę stanowi modlitwa dziękczynna córki, która doznaje ulgi – to sam lud osądził bowiem jej ojca, dzięki czemu nadeszła upragniona wolność.

Pod względem formalnym *Kniaź Popiel* przedstawia się zgoła inaczej niż dramat Romanowskiego. Dominują tu aforystyczne dialogi pisane przeważnie wierszem białym – choć rymy, przede wszystkim krzyżowe, parzyste lub odległe, również się zdarzają (np. w rozmowie Popiela z żoną w scenie 2. aktu I). Warto także zwrócić uwagę na rodzaj archaizacji zastosowany przez Niesiołowskiego. Zabieg ten wydaje się przesadzony i nienaturalny, przypomina bardziej ówczesne gwary ludowe niż język pradawnej Słowiańszczyzny (co z drugiej strony jest zrozumiałe, skądś autor musiał czerpać inspirację do swojej stylizacji). „Nizkie", „wązkie", „zwolili", „samotrzeć", „władyko", „ozpytywali", „ksobieś", „biercie" (bierzcie), „krom", „ik" (ich), „stołb", „jabyk", „przejrzałek naski los", „kolisko", „uźrymy" (ujrzymy), „krasną", „zabaczę", „dufam", „społem", „cześć wielgom", „ze śrebła", „swar", „kruż",

„som" „ninie" „kum", „uchodź", „ostanę", „ka ujść", „woj", „słotny", „sromota", „swoboda", „lico", mazurzące „przeinacy" – to tylko niektóre z wielu przykładowych leksemów mających „starzeć" tekst, czynić go „autentycznym". Z drugiej strony, język podobnie kształtowany dodaje pewnego wigoru akcji, stanowi ciekawą oprawę dla niemal fantastycznych wydarzeń ukazanych w impresyjno-wrażeniowych migawkach.

Kniaź w jakimś stopniu zbliża się do rodzaju baśniowej paraboli o średniowiecznym sztafażu, spod którego wyziera symboliczne przesłanie mówiące o potrzebie duchowego heroizmu oraz stałości w pielęgnowaniu wartości. Wydaje się to żywcem wzięte z nastrojowości dramatów Maurice'a Maeterlincka – i tu pojawia się oczywiście pytanie, na ile (i czy w ogóle) Niesiołowski mógł świadomie inspirować się jego symbolistyczną poetyką? Niezależnie od odpowiedzi, trzynaście ulotnych scen mimowolnie nasuwa skojarzenia z narodzonym kilkanaście lat wcześniej dramatem symbolicznym.

*

Z przedstawionych wyżej obserwacji można wysnuć kilka ważnych wniosków. Z pewnością widać, że dzieła Romanowskiego i Niesiołowskiego mocno różnią się w literackim opracowaniu pradziejów państwa polskiego. *Popiel i Piast* nawet pod względem formalnym wyrasta jeszcze z czasów, kiedy dramaty były bardziej spójne narracyjnie i konstrukcyjnie (choć należy zaznaczyć, że jest to dzieło nieco rozwlekłe), w których ciąg przyczynowo-skutkowy pozostawał wyrazisty i niezatarty. *Kniaź Popiel* Niesiołowskiego to już natomiast utwór namacalnie symbolistyczny, złożony z luźno powiązanych całostek, w których oczywiście dostrzega się logikę zdarzeń, jednak niepełnie i w sposób niejako zredukowany (w dodatku *Kniaź* jest tekstem o wiele krótszym).

Wyraźnych różnic formalnych jest więcej. Zacząć wypada od liczby samych postaci: w dramacie Romanowskiego jest ich przeszło trzydzieści, w dodatku każda nosi osobne imię bądź przydomek (przykład stryjów Popiela, którzy mają własne imiona, za to w utworze Niesiołowskiego są jedynie ponumerowani). Spośród trzech dziesiątek mamy kolejno: króla Popiela, jego książąt-stryjów i wojewodów, świętego Metodego, Diakona oraz Ojca Fuchsa, dwóch posłów niemieckich, Piasta (jako kmiecia z Kruszwicy), jego syna Ziemowita, dworzan, harfiarza Sępa, Zaodrzanina Żórawia, rodzinę Popiela (żonę, matkę i córkę), a także żonę Piasta, poza tym rycerzy (w tym Czorcza),

wieszczków i kmieci. W porównaniu z tak monumentalną, klasycznie tragiczną obsadą, kilku Stryjów, Dworzan, Pachołków, Córa i Żona Popielowe oraz sam król z dramatu Niesiołowskiego wydają się skromnym składem.

Miejsce akcji w *Popielu* jest zróżnicowane – toczy się w na wpół legendarnej Kruszwicy nad Odrą i w jej okolicach. W *Kniaziu* akcja ograniczona zostaje, zgodnie z tragiczną zasadą jedności miejsca, do siedziby władcy stanowiącej stały punkt odniesienia i ośrodek wszelkich działań bohaterów. Kolejnym czynnikiem wpływającym na tak dużą dysproporcję między obo-ma tekstami jest liczba scen. Jak już podkreślono, w lekkim, nastrojowym dramacie Niesiołowskiego jest ich trzynaście i są one krótkie, podczas gdy u Romanowskiego już w samym jednym akcie znajdziemy podobną liczbę scen (pięć aktów ma ich odpowiednio: 12, 12, 16, 11 i 12).

Różnice w opracowaniu nie sprowadzają się wyłącznie do kwestii formalnych. Są widoczne w stylistyce (archaizacji) tekstu, obrazowaniu, a także finalnie w samej treści. Obaj autorzy skupili się na tym samym temacie i po części postaciach, ale w tym punkcie podobieństwa zaczynają się kończyć. W *Kniaziu* Piast w ogóle nie występuje. Tyran zostaje obalony, ale bez udziału figury skromnego chłopa z ludu, który zostanie wyniesiony na pierwszego władcę późniejszej Polski – co ma miejsce w *Popielu* i nawiązuje do pełnej wersji podań i legend. W przypadku dzieła Romanowskiego fabuła jest splątana, powikłana i wielowątkowa, w dramacie Niesiołowskiego układa się w prostą linię wydarzeń. Oba warianty ukazują jednak tę samą postać – zachłannego tyrana, który rządzi gwałtownie i surowo, a za swoją pychę zostaje ukarany (czy to z woli Boga jak w pierwszym przypadku, czy bez Jego pomocy – jak w drugim). W obu sytuacjach dzieje się tak wskutek ciążącego *fatum* wywołanym *hybris* oraz makbetowską żądzą władzy i mordu.

Trudno jest mówić o wyraźnych podobieństwach obu dramatów. Z pewnością jest takim wspólny temat literacki. Bez tej analogii niewątpliwie ciężko byłoby pokusić się o zestawienie obu utworów. Powyższe różnice wystarczająco podkreślają, jak wiele dzieli dwie odrębne wizje tych samych wydarzeń. Jednocześnie należy przyznać, że zarówno *Popiel i Piast*, jak i *Kniaź Popiel* to być może nie wybitne, lecz jednak udane opracowania opowieści dziejącej się dawno temu w baśniowej, prasłowiańskiej krainie. Dramaty te wykazują znamiona charakterystyczne dla twórczości literackiej swoich czasów, są wytworami epok, w których powstały. Na ile źle i czy w ogóle źle to o nich świadczy? Trudno powiedzieć, jednakże, niezależnie od konkluzji, należy je wliczyć w poczet wielu ambitnych realizacji tego tematu w literaturze polskiej.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 210 22.09.2021 20:44

CZĘŚĆ III

PRZEŁOM XIX I XX WIEKU

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 211 22.09.2021 20:44

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 212 22.09.2021 20:44

KAROL SAMSEL
Uniwersytet Warszawski

Wenedzi, czyli zabawa w Słowackiego (i Szekspira). Wokół projektu dramatu słowiańskiego Antoniego Langego

1.

Tytuł studium stanowi nawiązanie do fundamentalnego w badaniach nad dramaturgią Juliusza Słowackiego artykułu Wiktora Weintrauba, *„Balladyna", czyli zabawa w Szekspira*. Zdaje się, że bez przypomnienia całej głębi pastiszowo-kreacyjnej strategii dramaturgicznej Słowackiego szczególnie łatwo bowiem w wypadku przedziwnego dramatu Antoniego Langego – *Wenedzi* – o nazbyt daleko idące uproszczenia. Rekonstruując własnymi słowami przewrotną intencję autora *Balladyny*, Weintraub pisze:

> Wziąć dwa bieguny sztuki dramatycznej Szekspira, gwałtem nagiąć je ku sobie, tak aby ich szekspirowskie pochodzenie nie pozostawiało wątpliwości widzowi, a równocześnie stworzyć z nich zaskakująco nową całość, to oznaczało prześcignąć Szekspira w szekspiryzmie, wycisnąć z niego sam ekstrakt „romantyczności", zintensyfikować to, co romantycy uważali za *faculté maîtresse* Szekspira. Powstawał w ten sposób dramat hołdowniczy poprzez ciągłe odwoływanie się do pierwowzorów, a równocześnie ironiczny, „ariostyczny" poprzez prestidigitatorskie igranie motywami tych pierwowzorów, poprzez pokazywanie ich w najbardziej nieoczekiwanych zestawieniach[1].

Mając w pamięci Weintraubowską wykładnię interpretacji *Balladyny*, można rzec, że Lange stawia przed sobą zadanie twórcze nieomalże nie do wykonania, i nie będzie w tym cienia przesady. *Wenedzi*, których projektował jako dramat monumentalny – wieloaspektowy oraz wielowątkowy, czerpiąc ze strategii pastiszowo-kreacyjnych Słowackiego (a widać, że Lange chce do nich nawiązywać) – zdają się próbą połączenia wody z ogniem: koturnowego monumentalizmu treści, zazwyczaj słowiańskich, a zarazem, jak ujmował to Weintraub, „prestidigiatorstwa" niepozbawionego lekkości bezpretensjonalnej rywalizacji – z wzorcami. Odwieczne w podobnych sytuacjach pytanie „czy całość projektu przekonuje?" przyszło rozstrzygnąć Irenie Sławińskiej

[1] W. Weintraub, *„Balladyna", czyli zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki" 1970, nr 4, s. 60.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 213 22.09.2021 20:44

na niekorzyść Langego. Jak wskazywała badaczka, „koncepcja tragizmu […] traci na sile na skutek braku dramatycznej koordynacji wszystkich czynników kompozycyjnych", do tego w *Wenedach* ostatecznie „za dużo poetyckiej ornamentyki"[2]. Jeśli (mimo wszystko) formułować już sądy tego rodzaju i anonsować fiasko zamierzeń twórczych Langego, warto by na *Wenedów* nałożyć dwie weryfikujące ten osąd perspektywy. Pierwsza to wskazany schemat pastiszowo-kreacyjny *Balladyny*, dowodzący tego, że jeżeli już Lange odnosi porażkę, to… porażkę dość ambitną, bo – mówiąc potocznie – „spada z wysokiego konia". Druga perspektywa wyznaczana jest przez opinię o *Wenedach* należącą do współczesnych Langemu: jak komentowali utwór po jego samodzielnym wydaniu w 1909 roku? jak rozpoznawali „adres" wiodący ich do Słowackiego? czy koncepcję monumentalizowanej tragedii wenedyjskiej postrzegali wreszcie jako twórczy pastisz, epigońskie zapożyczenie, czy może jeszcze inaczej?

Wyznaczenie obu wskazanych perspektyw oraz ocena jakości artystycznej *Wenedów* podejmowana z perspektywy inicjowanej przez Langego rozgrywki ze Słowackim (a zarazem z Shakespeare'em, i to nie tylko pośrednio) stanie się celem niniejszego artykułu.

2.

Z perspektywy wyznaczanej przez *Wenedów* wydawałoby się, że Słowacki musi być dla Langego obsesyjnym, zapalnym wręcz punktem odniesienia. Z perspektywy przywołań tymczasem można odnieść wrażenie, że jest całkiem przeciwnie. Owszem, swoją fundamentalną rozprawę o symbolizmie, opublikowaną w „Przeglądzie Tygodniowym" w 1887 roku, rozpoczyna pisarz mottem wziętym właśnie ze Słowackiego, z *Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości"* („Chwała myślom! z których błyska/ Nowy duch i forma nowa!/ Bo są światu jak zjawiska,/ Jak jutrzenka są różowa"[3]). To jednakże Zygmunt Krasiński ostatecznie zasługuje w studium na miano polskiego symbolisty *avant la lettre*. W namiętnym i apologetycznym sposobie jego komplementowania Lange zdaje się wszakże zatracać wszelkie proporcje: „wysoko, bardzo wysoko ponad *Rokiem 93* i ponad *Germinalem* – stoi *Irydion* i *Nieboska Komedya*"[4]. Znamienne w tym kontekście, że rozprawa Langego o symbolizmie pozostaje równocześnie wielkim marzeniem o dramatycznej formule

[2] I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 142.
[3] A. Lange, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych. Dodatek Miesięczny" 1887, pierwsze półrocze, s. 280.
[4] *Ibidem*, s. 293.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 214 22.09.2021 20:44

pojemnej, mogącej symbolizm legitymować. Warto tym samym podkreślić, że – podobnie, jak Mickiewiczowska formuła dramatu słowiańskiego z *Lekcji XVI Prelekcji paryskich* – formuła tzw. dramatu symbolistycznego Langego po pierwsze zakładałaby fundamentalną niesceniczność, a po drugie – wzorzec czerpałaby z dramaturgii romantycznej, w tym z Krasińskiego, którego *Nie-Boska komedia* stanowiła dla Mickiewicza wzorzec dramaturgii słowiańskiej. Dla Langego wzorcem (z założenia niescenicznej) dramaturgii symbolistycznej byłby m.in. *Irydion*. Lange spekuluje:

> Jeżeli symboliści stworzą dramat, będzie to dramat niesceniczny; raczej Manfred – niż Hamlet; raczej Faust drugi – niż pierwszy; raczej Prometeusz Shelleya i Irydion Krasińskiego – niż tragedye Szekspira lub Calderona[5].

Czy nie jest w istocie tak, że napisani w 1901 roku *Wenedzi* Langego dostarczają tej, sformułowanej czternaście lat wcześniej, argumentacji odpowiedniej reprezentacji – że jest to Langego dramat słowiański w roli dramatu pojemnego (i powtórzmy – dramatu pojemnego, dramatu formuły pojemnej, jeszcze nie dramatu symbolistycznego)? Czy *Wenedzi* nie są utworem, w którym – niezależnie od jakości ostatecznego efektu – dwie formuły uprawiania dramaturgii rzeczywiście spotykają się: ta Mickiewiczowska, słowiańska (z racji obranego przez Langego tematu) oraz ta pojemna, niesceniczna, a więc symbolistyczna zapowiadana przez pisarza w jego rozprawie o symbolizmie?

A może *Wenedzi* to jedynie dramat monumentalny? Monumentalny, a nie pojemny, i owe dwa aspekty opisu należałoby względem siebie rozróżniać. Jak w najważniejszej pracy o dramacie Langego sprawozdaje o nim Dorota Iwanicka-Przybysz – obcym ciałem wenedyjskiego świata są dwaj książęta z obcych krain, Roland oraz Hamlet. Ten drugi – namiętnie rozkochany w Wili – „czynnie angażuje się w obronę Leszka”[6]. To książę duński, zresztą w płomiennym monologu przewartościowującym Mickiewiczowską Improwizację z drezdeńskich *Dziadów*, wypowiada u Langego wymowną formułę, będącą antytezą dawnego „Nazywam się Milijon”, że „tu bohaterem jest dusz zbiorowisko”[7]. Wydaje się ona właśnie metateatralną deklaracją monumentalności – monumentalności osiąganej poprzez degradację indywidualizmu i steatralizowanej monomanii. Być może więc dałoby się koncepcję Hamleta

[5] *Ibidem*, s. 305.
[6] D. Iwanicka-Przybysz, *„Muzeum motywów i cytatów”. Antoni Lange, „Wenedzi”*, „Roczniki Humanistyczne” 2010, z. 1, t. 58, s. 127.
[7] A. Lange, *Wenedzi*, Paryż 1909, s. 83.

nieoczekiwanie wpisanego w temat słowiański *Wenedów* wyjaśnić tym, co na temat możliwości aktualizacji hamletyzmu u zmierzchu wieku XIX miał do powiedzenia Lange we wcześniejszym studium o symbolizmie? Padają w nim słowa, które nasuwają na myśl ideę kryzysu i gwałtownie narastającą potrzebę przezwyciężenia tradycjonalistycznie pojmowanej indywidualności.

W charakterze przykładu pojawia się w rozprawce o symbolizmie *Hamlet*. Trudno nie mieć wrażenia, że problemy z nim i jego aktualnością, nabrzmiewające w roku 1887, Lange z całą mocą rozstrzygnie w roku 1901, wytwarzając w *Wenedach* „destylat" tej postaci, groteskową jej „demonstrację" i „dekonstrukcję". Nim do tego dojdzie, przyszły autor *Wenedów*, niedorastający jeszcze do „zabawy w Szekspira", wystarczająco jednak dojrzały, aby dostrzegać aporie szekspirowskiej antropologii „napięć i rozdarć", boryka się z hamletyzmem:

> Gdyby kto zechciał przedstawić osobistość, mającą stanowić mikrokosmos wszystkich drgań czuciowych i myślowych naszego wieku, zrobiłby niewątpliwie zmniejszoną i skrzywioną kopię: Fausta, Hamleta lub Manfreda[8].

To zdanie, w mojej opinii, może stanowić nieoczekiwany do *Wenedów* klucz – wyjaśniać decyzję Langego o defiguracji postaci Hamleta. Zdekonfigurowany bohater, być może w funkcji bohatera jako mikrokosmosu, mijającego wieku XIX, to wystarczające przesłanki, by dopatrzeć się w *Wenedach* czegoś więcej aniżeli „muzeum motywów i cytatów"[9]. Czy nie byłaby to wówczas poroniona lub z góry już skazana na wymykanie się kryteriom ocen estetycznych próba słowiańskiego dramatu monumentalnego i/lub pojemnego? Aby rozstrzygnąć te wątpliwości, rozważmy autotematyczne wypowiedzi *dramatis personae* Wenedów. Zacznijmy od narzucającego się tu monologu Hamleta.

3.

Sposób „przeformułowywania" w *Wenedach* szekspirowskiego wątku Hamleta ma w sobie coś z anarchizacji motywu, a nawet i z absurdalnego redukcjonizmu tropu, „wirówki kreacyjnego nonsensu"[10] – jak wyraziła się

[8] *Idem*, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, *op. cit.*, s. 281.

[9] Tytułowa formuła studium Iwanickiej-Przybysz. *Eadem*, *„Muzeum motywów i cytatów"...*, *op. cit.*, s. 115.

[10] E. Łubieniewska, *Mistyczny chrzest i ofiara „z rozumu i śmiechu"*, [w:] *eadem*, *„Fantazy" Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław 1985, s. 197.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 216 22.09.2021 20:44

Ewa Łubieniewska, opisując ariostyczne uniwersum *Fantazego* Słowackiego, skonstruowane w oparciu o podobny mechanizm intertekstualnych zapożyczeń. Niewykluczone zresztą, że Lange *Fantazego* znał i że z lektury *Fantazego* przede wszystkim wywiódł on trop stworzenia dramatu jako pastiszowo-kreacyjnej zabawy w Słowackiego i Shakespeare'a. Opublikowany po raz pierwszy we Lwowie w 1866 roku przez Antoniego Małeckiego jako *Niepoprawni. Dramat w pięciu aktach*, *Fantazy* – pod takim właśnie tytułem – zawojował sceny polskie: był wystawiany w Stanisławowie (1867), Lwowie (1868), Poznaniu (1870), Krakowie (1878), ponownie w Poznaniu (1879), Lwowie (1880), Krakowie (1899) oraz Lwowie (1900, a następnie 1902 z gościnnym występem Heleny Modrzejewskiej). Jeżeli pisma Słowackiego wydane w opracowaniu Małeckiego, kiedy Lange miał zaledwie pięć lat, nie miałyby szansy trafić do autora *Wenedów*, to w kolejne lwowskie wydanie Lange mógł wyposażyć się już w 1885 roku, czyli jeszcze przed wyruszeniem na pięcioletnie studia przyrodnicze do Paryża.

W literaturze przedmiotu mówi się również o ariostyzmie *Lilli Wenedy*. Należy wszelako podkreślić, że kilka lat po powstaniu *Wenedów* nikt na ziemiach polskich nie będzie rozpatrywał w podobnym duchu dramatu Słowackiego – raczej widzieć będzie w nim monumentalną i mozaikową zarazem tragedię narodową, tak jak Ostap Ortwin w 1907 roku[11]. Najdalej być może posunie się po latach Janusz Skuczyński, autor najważniejszego współcześnie opracowania dramatu Słowackiego, sugerując, że wiele z *Lilli Wenedy* daje się odnaleźć w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego (tym bardziej należałoby ubolewać, że Wyspiański *Wenedów* Langego nie omówił bądź też przynajmniej czegokolwiek o nich nie wzmiankował). To Skuczyński twierdzi także, że w *Lilli Wenedzie* zawarta została głęboko ukorzeniona w utworze „ironiczna projekcja świata"[12], a Claude Backvis dopowiada z kolei (bardzo metaforycznie oraz dwuznacznie), że tragizm *Lilli Wenedy* jest „«półrzeźbą», która zostaje rzeźbą wbrew sobie", „nie mogąc znaleźć adekwatnego wyrazu dla twórczego zamysłu"[13]. To w wyniku niezrozumienia tej ariostycznej strategii Słowackiego Wacław Borowy dopatrzył się w *Lilli Wenedzie* daleko posuniętej grafomanii[14].

[11] O. Ortwin, *„Lilla Weneda" J. Słowackiego*, [w:] *idem*, *O Wyspiańskim i dramacie*, Warszawa 1969, s. 415.
[12] J. Skuczyński, *„Lilla Weneda" z „ariostycznym uśmiechem"*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 3, s. 75.
[13] C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przekł. J. Prokop, [w:] *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i opracowanie: A. Biernacki, Warszawa 1975, s. 329-330.
[14] W. Borowy, *Uwagi o „Lilli Wenedzie"*, „Wiedza i Życie" 1949, nr 5, s. 455-471.

Nie wolno zapominać, że to współczesna perspektywa odczytywania *Lilli* (Backvis 1975, Skuczyński 1986). Wzbogacą ją jeszcze po 2000 roku Yasuko Shibata oraz Renata Majewska[15]. Lange mógł ją przeczuwać, jakkolwiek na progu XX wieku nie miał do niej odbiorczego dostępu. Bardzo prawdopodobne więc, że tak jak ideę stworzenia dramatu słowiańskiego mógł czerpać z cenionego przez siebie Krasińskiego, ariostyzm *Wenedów* wzorował na ariostycznych grach fabułą i fikcją w *Niepoprawnych*, nie *Lilli Wenedzie*, i – krótko mówiąc – *Lilla* dostarczyła mu wyłącznie odpowiedniego tematu tragicznego dla pastiszowo-kreacyjnych przetworzeń, a zatem, wbrew pozorom, nie ma jej w *Wenedach* zbyt wiele.

Za wpływem *Fantazego* na pisarza przemawia również wrażliwość ucha Langego, wyczulonego na akcenty genezyjskie twórczości Słowackiego, a tych znajdziemy więcej w *Fantazym/Niepoprawnych* niżeli w *Lilli Wenedzie*. Właśnie w postaci Hamleta oraz w jego pojedynku na śmierć i życie z Fennamorem ujawnia się cały genezyjski („kryptogenezyjski" właściwie) potencjał postaci duńskiego księcia. Hamlet ginie w aurze bohatera duchowego, podobnie jak Major, którego śmierć w finale *Fantazego* skutecznie zatrzymuje rozpędzoną „wirówkę kreacyjnego nonsensu". Tu pierwsza różnica: śmierć Hamleta nie ma wpływu na los Wenedów ani bieg akcji utworu, nie zyskuje więc żadnej palingenetycznej sankcji. Konającego księcia portretuje jednakże Lange w sposób niezwykle dla Słowackiego genezyjskiego charakterystyczny, m.in. nawiązując do figur duchów królewskich i słonecznych systemu – Hera Armeńczyka z *Króla Ducha* czy Eliona z *Samuela Zborowskiego*:

[15] Y. Shibata, *Fantazmat „niewinnej ofiary" w „Lilli Wenedzie" Juliusza Słowackiego w świetle koncepcji Deleuze'a*, „Pamiętnik Literacki" 2012, nr 3, s. 7-22, a także R. Majewska, *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie" i „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, redakcja i opracowanie tomu: Ł. Zabielski, Białystok 2013.

Lange, *Wenedzi*	Słowacki, *Król Duch*	Słowacki, *Samuel Zborowski*
„Czem był mój żywot? […] / Był rzeką trucizny / ducha – Był zwątpień wiekuistą falą – / Nieharmonijną pieśnią! / Próżno duchy / Ukazywały mi grecką pogodę – / I jasne linie – Jam kochał te mgliste / Północne widma…”[16].	„Cierpienia moje i męki serdeczne / I ciągłą walkę z szatanów gromadą, / […] Powiem… wyroki wypełniając wieczne”, „Jutrzenek greckich różaną pogodę / Duchy mu nagle ręką zasłoniły, / A pokazały – jako świt daleki – / Umiłowaną odtąd – i na wieki”, „ I w tym powietrzu jako w dyjamencie / Ukazał się wid… Piękność… córka Słowa, / Pani któregoś z ludów na północy, / Jaką judejscy widzieli prorocy…”[17].	
„Jam wiekuistych marzeń tkacz promiennych – / Jam snów nadziemskich rozwijacz. Obłoki / Nauczyły mię latania po niebie / Choć urodzony na ziemi – nad ziemią / Żyję – od nędzy bytu oderwany! / Dusza człowiecza jest mojem wrzecionem – / Myśl spoza świata – i pieśń i muzyka – / I lazur piękna – to moje przędziwo! / Ja na granitach tęcze kładę złote, / Z żelaza dźwięki wydobywam śpiewne, / W człowieku budzę nieskończoność bóstwa! / Duchów naturę moja pieśń przemienia!”[18].		„Świat wezmę… ręką rozrobię / Na różne kształty rozdrobię / Niby z każdego kamienia / Niby szyją wytrysnę jaszczurczą”, „Najwyższe tutaj słońca złotego ołtarze / Są zapisane czynów moich wyliczeniem / Ducha mojego pracą – wielkiem przemienieniem / Granitów w moje myśli o wieczności Ducha / Na ziemi”, „Pacierz mój trzaskaniem skał”, „I duch się we mnie rozkwieci / I cisnę… nie anielską tęczę… / Ja się w mej twórczości męczę…”, „[…] rozpłonę / cały jako słońce złote”[19].

[16] A. Lange, *op. cit.*, s. 116.
[17] J. Słowacki, *Król-Duch*, [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, wybrali i przedmową opatrzyli M. Bizan i P. Hertz, t. 1: *Wiersze i poematy*, Warszawa 2009, s. 657, 659, 660.
[18] A. Lange, *op. cit.*, s. 115.
[19] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] *idem*, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 10: *Dramaty*, oprac. Z. Libera, Wrocław 1959, s. 260, 261, 262.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 219 22.09.2021 20:44

Analogia między losami Hera Armeńczyka oraz Hamleta może zdumiewać. Jeden i drugi porzucają swoją aktualną tożsamość (grecką i duńską), aby stać się wyznawcami Słowiańszczyzny i ruszyć na północ. Czy Lange projektował Lillę w ten sposób, aby odzwierciedlała Umiłowaną z *Króla Ducha*? A co z metaforyką solarną, która pod wieloma względami zbliża Hamleta do Eoliona vel. Heliona Słowackiego? W opinii Pawła Wojciechowskiego, z perspektywy dojrzałej twórczości Langego, takiej m.in. jak antyutopijna powieść *Miranda* z 1923 roku, solaryzm jest przede wszystkim efektem fascynacji Langego pisarstwem Tomasza Campanelli[20]. Nie należy zapominać, że zawarta w *Mirandzie* utopia solariańska oraz obraz Suriawastu, Grodu Słońca, ma również wiele wspólnego z obrazem Jerozolimy słonecznej u Słowackiego genezyjskiego – przykład *Wenedów* dowodzi, jak szczegółowo (oraz z pomysłowym rozeznaniem) umiał Lange wkomponowywać interteksty genezyjskie w te europejskie (Hamlet jako Her i Eolion). Tak zatem, jak Słowacki „bawił się" Shakespeare'em, Lange, podpatrując metodę tego pierwszego (której działanie wyjaśnił Wiktor Weintraub), „zabawiał się" jednym i drugim.

4.

Scena Langego ugina się od ilości wkraczających na nią i opuszczających ją *dramatis personae* – to dwadzieścia osiem wyszczególnionych postaci lub grup ludzkich, w tym królewicz duński, margraf saski, wojewodowie razem ze swoimi orszakami, gońcowie, gęślarze i furie[21]. *Lilla Weneda* na tym tle poszczycić się może zaledwie jedenastoma wymienionymi z nazwy i określenia osobami dramatycznymi, które poza grupami rodzinnymi Lecha czy Derwida tworzą regularne, mityczno-symetryczne odpowiedniki: Gwarbert *versus* Ślaz, Sygoń *versus* Gryf i wreszcie – dwunastu harfiarzy na dwunastu wodzów. Jak łatwo zauważyć, *Wenedzi* tworzą obsadę tragiczną dwa i pół razy większą niżeli obsada *Lilli Wenedy*. Jest to precedens nawet na tle młodopolskiej dramaturgii słowiańskiej: albowiem w *Odwiecznej baśni* Stanisława Przybyszewskiego z 1906 roku odnajdujemy dwadzieścia wyłonionych osób dramatu, w ostentacyjnie minimalistycznej *Legendzie I* i *II* Wyspiańskiego z kolei, wyprzedzającej pisanie *Wenedów* o cztery lata, akcja całości rozegra się (nie licząc tu chóru) jedynie pomiędzy Krakiem, Wandą a Gędźcami:

[20] P. Wojciechowski, *Człowiek „nirwidialny". Świat kultury scalonej. „Miranda"*, [w:] *idem*, *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2020, s. 201.
[21] A. Lange, *op. cit.*, s. 8.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 220 22.09.2021 20:44

Śmiechem i Łopuchem. Jedynie najwcześniejszy tu przypadek tragedii Mieczysława Romanowskiego prześciga frekwencyjny rekord Langego: *Popiel i Piast* z 1862 roku to (aż) trzydzieści jeden postaci i grup ludzkich włączonych do *dramatis personae*. Niemniej jednak – już pod względem ich zróżnicowania: symbolicznego, alegorycznego, etnicznego czy też narodowego – Lange niewątpliwie nad Romanowskim góruje[22].

Nic dziwnego, że panoramizm *Wenedów* łatwo pomylić z panoptykalnością i uznać, jakoby było to dzieło monumentalizmu zawieszonego i rozmytego lub też – ujmując rzecz z nieco innej strony – monumentalizmu kalejdoskopowego. Czy taka rzeczywiście mogła być intencja autora późniejszej *Mirandy*? Warto zauważyć, że najliczniejsze pod względem *dramatis personae* dramaty Shakespeare'a to „cykl Henrykowski" (*Henryk IV* cz. I: dwadzieścia trzy osoby, *Henryk IV* cz. II: czterdzieści trzy osoby, *Henryk V*: trzydzieści osiem osób (bez chóru), *Henryk VI* cz. I: trzydzieści siedem osób, *Henryk VI* cz. II: czterdzieści siedem osób, *Henryk VI* cz. III: trzydzieści dziewięć osób, *Henryk VIII*: trzydzieści siedem osób) a także dyptyk o Ryszardzie II i III (*Ryszard II*: dwadzieścia osiem osób czy też *Ryszard III*: trzydzieści siedem osób)[23]. Słowacki zawsze pozostawał niechętny zwielokrotnianiu ról dramatycznych – można więc uznać, że chwyt Langego nasuwa na myśl przede wszystkim monumentalizm Szekspirowskiej tragedii historycznej. Potwierdzają to zresztą dalsze badania wokół *Wenedów*. Jak wskazuje Jerzy Waligóra: „Lange pragnął zastosować wzorzec tragedii Szekspirowskiej, tak jak był on wówczas postrzegany, również […] po części na zasadzie układu perspektywicznego, czyli odwołując się do Szekspira za pośrednictwem romantyków, szczególnie zaś Słowackiego"[24]. Słowacki stawał się zatem w tym ujęciu czymś w rodzaju tunelu perspektywicznego i swoistego medium umożliwiającego Langemu dostęp do świata szekspirowskiej monumentalności.

[22] S. Przybyszewski, *Odwieczna baśń. Poemat dramatyczny*, Lwów 1906, s. 15. S. Wyspiański, *Legenda*, Kraków 1904, s. 5. M. Romanowski, *Popiel i Piast. Tragedia w pięciu aktach z podań i legend historycznych*, Lwów 1862, s. 1.

[23] W. Shakespeare, *King Henry IV part I*, [w:] *idem*, *The Plays and Poems*, Leipzig 1840, s. 361. *Idem*, *King Henry IV part II*, [w:] *idem*, *The Plays and Poems*, *op. cit.*, s. 386. *King Henry V*, [w:] *idem*, *The Plays and Poems*, *op. cit.*, s. 413. *Idem*, *King Henry VI part I*, [w:] *idem*, *The Plays and Poems*, *op. cit.*, s. 440. *Idem*, *King Henry VI part II*, [w:] *idem*, *The Plays and Poems*, *op. cit.*, s. 463. *Idem*, *King Henry VI part III*, [w:] *idem*, *The Plays and Poems*, *op. cit.*, s. 490. *Idem*, *King Henry VIII*, Leipzig 1868, s. 1, a także *idem*, *King Richard II*, [w:] *idem*, *The Plays and Poems*, *op. cit.*, s. 338; *idem*, *King Richard III*, [w:] *idem*, *The Plays and Poems*, *op. cit.*, s. 516.

[24] J. Waligóra, *Szekspir Antoniego Langego – dramatopisarza*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubieniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Kraków 2012, s. 134.

Zbieżność pomiędzy rozrostem *dramatis personae* w dramacie słowiańskim Langego oraz analogicznym rozrostem w dramaturgii historycznej Shakespeare'a, dodajmy dramaturgii aspirującej do bycia narodową dramaturgią brytyjską, skłania do refleksji tym bardziej, że zgodnie z przesłaniem *Lekcji XVI Prelekcji*, Mickiewicz projektował własną wizję dramatu słowiańskiego właśnie jako dramatu narodowego – dramatu słowa w historii. Jego założenie zdaje się pod wieloma względami przystawać do Shakespeare'owskiego, gdy ten pisze „cykl Henrykowski" i „dyptyk Ryszardowski". Zaskakuje zbieżność, że model monumentalizmu, format ilościowy dramatu narodowego Langego daje się skojarzyć właśnie z Shakespeare'em przede wszystkim, nie zaś np. z polskim dramatem romantycznym z wykazem *dramatis personae* nieprzekraczającym przeważnie liczby dwudziestu[25]. Przypadek Shakespeare'owski jest zresztą wyrazistym przykładem na to, jak umiejętne wykorzystywanie *dramatis personae* jako narzędzia kreacji świata dramatycznego. Związane z tym poszerzenie, a także zróżnicowanie listy osób dramatu może odzwierciedlać efekt epickiego przesycenia tekstów – Shakespeare *Henryków* oraz *Ryszardów* to *de facto* już Shakespeare-epik, z tym wszelako zastrzeżeniem-doprecyzowaniem, że to w ścisłym tego słowa znaczeniu (rzecz jasna) epik-dramaturg, epik dramatyczny. Czy dałoby się w podobnym kluczu przeczytać *Wenedów* Langego – jako przykład polskiej epiki dramatycznej? Czy Lange w równym stopniu, a co więcej na tych samych prawach, dawałby się wpisać zarówno w linię ciągłości Mickiewiczowskiej koncepcji dramatu słowiańskiego, co w nieoczekiwaną tutaj linię inspiracji Shakespeare'owską dramaturgią historyczno-narodową?

Co do Langego – i tak, i nie. Tak, bowiem, co zauważa Jerzy Waligóra, w *Wenedach* najwięcej szekspirowskich inspiracji wyprowadzić dawałoby się na gruncie zainteresowania Langego heroizmem historiozoficznym, który najpełniej, najdojrzalej gruntowałyby u Shakespeare'a właśnie „cykl Henrykowski" i „dyptyk Ryszardowski"[26]. Ale i nie do końca – zbyt wiele bowiem w *Wenedach* groteski, a także dyskontowania tradycji literackiej czerpanej z przykładu zabawiającego się konwencją ariostyczną Słowackiego (również – zabawiającego się intertekstualnie). Czy oznaczałoby więc to, że obcujemy ze sztuką nierówną, bądź przynajmniej – niejasną co do intencji?

[25] Operując przykładem Słowackiego, należałoby wskazać – jako grupę najliczniejszą – osiemnaście *dramatis personae* (*Balladyna*, *[Horsztyński]*, *Lilla Weneda*], siedemnaście *dramatis personae* (*Agezylausz*), a nawet mało liczne trzynaście *dramatis personae* w *Fantazym* bądź *Niepoprawnych* (już w Mickiewiczowskich *Konfederatach barskich* znajdujemy więcej *dramatis personae* – piętnaście).

[26] J. Waligóra, *op. cit.*, s. 139.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 222 22.09.2021 20:44

Nie należałoby formułować w tych kwestiach nazbyt pospiesznych osądów. Te już w badaniach istnieją, przyczyniając się między innymi do deficytu zainteresowań tragedią. A szkoda, *Wenedzi* Langego są bowiem symptomatycznym przypadkiem polskiej dramaturgii słowiańskiej. Ukazują, jak zależny jest ów gatunek nie tyle od wydźwięku wypowiedzi teoretycznych o tym typie dramatu (Mickiewiczowska lekcja szesnasta *Prelekcji*), co od pastiszu tematów oraz poetyk. Owszem, zaskakuje tu szereg niekoherencji – z jednej strony, erudycja odniesień do Słowackiego genezyjskiego, zwłaszcza wpisana w postać Hamleta, z drugiej strony, ostentacyjny szekspiryzm czy „szekspiryzowanie", z trzeciej z kolei, z perspektywy wyznaczanej przez wcześniejszą rozprawę pisarza o symbolizmie, ewidentne przedkładanie Krasińskiego i *Nie-Boskiej komedii* nad dramaturgię Słowackiego. Jak się zdaje, w 1901 roku ustalenia z dawnej rozprawy z roku 1887 straciły nieco na aktualności, zwłaszcza zawarta tam koncepcja niescenicznego dramatu symbolistycznego. Lange zdaje się już w innym miejscu. Poszukuje nie symbolistycznej niesceniczności kojarzącej się z Krasińskim, ale Shakespeare'owskiej co do skali potęgi dramatycznej epiki słowiańskiej.

Dość obrazowo wyraża owo pragnienie *Motyw Juliuszowy*, notka, którą zawarł artysta w jednym z numerów „Życia" z 1899 roku, domagając się urzeczywistnienia projektu *Świąt przyszłych narodowych* Słowackiego z jego dziennikowych zapisków[27]. Szczególnie zależało Langemu na wprowadzeniu w krąg polskich obchodów święta kwietniowego, nazywanego przez Słowackiego „Świętem Matek o uproszenie Duchów Wielkich"[28]. Niepomiernie daleko w podobnych poszukiwaniach, trzeba przyznać, odbiegał on tu od niescenicznego dramatu symbolistycznego, którego projektujący rys przedstawił dekadę wcześniej. Jeśli ktokolwiek w swych próbach dramaturgii słowiańskiej zbliżyłby się choć odrobinę do tamtej wizji symbolistycznego dramatu słowiańskiego, byłby to Wyspiański, m.in. z ascetyczną *Legendą I* i *II*, a następnie z niewiele mniej kameralną *Klątwą*[29]. Dramat słowiański „w wykonaniu" Langego należałoby odczytywać zdecydowanie jako antypodę tamtego projektu. Antypodę wyrazistą, dodajmy, noszącą widoczne znamiona „ukąszenia szekspirowskiego".

[27] A. Lange, *Motyw Juliuszowy. Szkic projektu*, „Życie. Dwutygodnik poświęcony literaturze i sztuce" 1899, nr 1, rok III, s. 10.

[28] *Ibidem*.

[29] Na *Klątwę* jako dramat przekształconego i uaktualnionego tematu słowiańskiego wskazywała m.in. Agnieszka Gajda, *Pogańska Słowiańszczyzna w literaturze polskiej*, „Państwo i Społeczeństwo" 2008, nr 4, s. 183.

O tym, że Shakespeare Langego jest Shakespeare'em umiejętnie, „metodycznie" w *Wenedach* wykorzystanym, powątpiewać nie powinniśmy, choćby przez wzgląd na fakt, że Lange Shakespeare'a tłumaczył. W 1896 roku w dziesięciotomowej edycji *Dzieł Williama Szekspira* pod red. Henryka Biegeleisena ukazały się przełożone przez niego komedie – *Jak wam się podoba* oraz *Noc Trzech Króli*[30]. W tym wydaniu pisarz mógł również zapoznać się – po raz pierwszy po polsku – z „cyklem Henrykowskim" oraz „dyptykiem Ryszardowskim": tragedie historyczne Szekspira wypełniały tom III i IV. Tragedie „Henrykowskie" tłumaczyli Józef Paszkowski, Placyd Jankowski oraz Jan Kasprowicz (ten ostatni przetłumaczył najwięcej – *Henryka V*, a także całego *Henryka VI*). Tragedie „Ryszardowskie" przekładali Stanisław Koźmian i Józef Paszkowski. W listach z końca wieku XIX Lange wiele razy poświadcza swą zażyłość z Kasprowiczem – i właśnie jego prosi o możliwość druku *Wenedów* na łamach „Kuriera Lwowskiego"[31]. Nie są to, oczywiście, silne wskazania na możliwą lekturę Kasprowiczowskich przekładów *Henryka V* i *Henryka VI*, lecz hipotezy podobnego rodzaju zawsze muszą zapładniać wyobraźnię. Może okazać się bowiem, że Biegeleisenowskie wydanie dzieł Shakespeare'a zyskało realny wpływ na kształt młodopolskiej dramaturgii słowiańskiej *minorum gentium* przełomu wieków XIX i XX.

[30] A. Cetera-Włodarczyk, A. Kosim, *Antoni Lange*, „Polski Szekspir. Repozytorium polskich przekładów Williama Shakespeare'a w XIX wieku. Zasoby, strategie tłumaczenia i recepcja", http://polskiszekspir.uw.edu.pl/antoni-lange-tlumacz< [dostęp: 1.02.2021].

[31] „Załączam *Wenedów* – i proszę cię – każ mi zaraz ze Lwowa przysłać 68 flor[enów] […]. Zastrzegam sobie korektę". A. Lange, *Do Jana Kasprowicza [Warszawa, 1901]*, [w:] *idem*, *Listy zebrane*, wybór, wstęp i opracowanie: A. Kasica, Kraków 2013, s. 136.

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA
Uniwersytet Warszawski

W słowiańskim świecie dramatów Feliksa Płażka

Sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi,
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem
Polećcie ze mną w ten czas przed wiekami,
który sny jeno na pamięć przywodzą,
gdy się z majaki, co idzie przed nami,
majaki duszy utęsknionej rodzą

Stanisław Wyspiański[1]

Wśród licznych utworów poświęconych legendarnym dziejom Polski można odnaleźć dramaty zapomnianego dziś twórcy, Feliksa Płażka (1882-1950). Z wykształcenia był on prawnikiem, a z zamiłowania – poetą i dramaturgiem. Niezbyt przychylne recenzje jego sztuk sprawiły, że wycofał się ze świata artystycznego. W jego przypadku mamy zatem do czynienia z utworami, które, choć pisane z myślą o teatrze, nie doczekały się znaczących realizacji scenicznych i zostały skazane na egzystencję w przestrzeni archiwum literackiego. Płażek związany był głównie ze środowiskami artystycznymi Krakowa i Lwowa. Należał do kręgu przyjaciół Maryli Wolskiej, który, obok Płażka, tworzyli Leopold Staff, Józef Ruffer, Antoni Stanisław Mueller i Ostap Ortwin. Ważną rolę w tej grupie artystycznej, nazywanej przez Wolską „płanetnikami", odgrywali także wybitni znawcy literatury europejskiej i tłumacze: Edward Porębowicz oraz Stanisław Barącz. To środowisko artystyczne i intelektualne, które spotykało się na Zaświeciu, w znaczący sposób ukształtowało postawę twórczą Płażka i określiło jego zainteresowania literackie.

W odróżnieniu np. od Staffa, uprawiającego różne gatunki literackie, autor *Pogromu* skupił się na dramaturgii, ponieważ „za najwyższy kształt twórczości literackiej miał zawsze dramat"[2]. Wśród kilkunastu napisanych przez niego sztuk teatralnych na wyróżnienie zasługują zwłaszcza te

[1] S. Wyspiański, *Noty*, [w:] *idem*, *Dzieła zebrane*, red. zespół pod kier. L. Płoszowskiego, t. 6, 11, Kraków 1959, 1962, s. 46, 8.
[2] S. Pigoń, *Feliks Płażek*, „Tygodnik Powszechny" 1950, nr 41.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 225 22.09.2021 20:44

poświęcone tematyce słowiańskiej – dylogia: *Śnieżyca* (1904) i *Święta wiosna* (1904), *Pogrom* (1907) i *Topór* (1938), a więc dramaty, które dobrze wpisywały się w zainteresowania epoki. Julian Maślanka zwrócił uwagę, że tematyka dziejów bajecznych na przełomie XIX i XX wieku pojawiła się przede wszystkim w twórczości dramatycznej[3]. Największe zagęszczenie utworów o tej tematyce przypadło na lata 1904-1909, co było związane z ówczesną fascynacją twórczością Juliusza Słowackiego i Stanisława Wyspiańskiego. Popularność tematów i postaci zaczerpniętych z czasów prasłowiańskich potwierdzają także sztuki plastyczne: malarstwo i rzeźba, ilustracje książkowe oraz muzyczne, mające wpływ na kodyfikację narodowej wyobraźni.

Płażek nie uczynił punktem odniesienia dla swych dramatów „słowiańskich" źródeł historycznych czy popularnych wtedy prac historycznych, np. Karola Szajnochy lub Władysława Smoleńskiego, tylko inne teksty literackie, prowadząc z ich autorami ciekawą grę intertekstualną. Wizję Słowiańszczyzny, której lektura ma w jego przypadku charakter kulturowy, zapożyczył bezpośrednio z literatury pięknej, głównie ze sztuk romantyków: Słowackiego (*Balladyna*, *Krakus, Lilla Weneda*) i Cypriana Kamila Norwida (*Krakus*, *Wanda*) oraz ze współczesnego mu dramatu Wyspiańskiego (*Legenda* I i II, *Bolesław Śmiały*, *Skałka*). Nie bez znaczenia pozostają w jego przypadku także ścisłe związki Płażka ze środowiskiem artystycznym Zaświecia. Warto przypomnieć słowiańskie fascynacje Wolskiej, o czym świadczą jej utwory, takie jak: *Święto Słońca* (Lwów 1903), *Z ogni kupalnych* (Skole–Storożka 1903) i *Swanta. Baśń o prawdzie* (Lwów 1909). Niebagatelny wpływ na tematykę, kształt formalny i styl omawianych utworów Płażka miały także wzorce zapożyczone z tragedii antycznych Sofoklesa i Eurypidesa, tragedii renesansowej Shakespeare'a oraz współczesnych mu tragedii modernistycznych Maurice'a Maeterlincka i Hugo Von Hofmannstahla. U autora *Śnieżycy*, podobnie jak w utworach wymienionych twórców, historia-mit-współczesność zespalają się ze sobą w jeden węzeł i wzajemnie się determinują. W swej strukturze jego dramat ogarnia przeszłość oraz teraźniejszość, przynosi prawdę dziejową zawieszoną w przestrzeni mitu, który buduje i odsłania sens opowieści, utrwalając wyobrażenia bajecznej przeszłości.

[3] Zob. J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990. Badacz poświęcił twórczości F. Płażka podrozdział 1. *Pod znakiem Wyspiańskiego i romantyków* i 2. *Dramaty Feliksa Płażka*, s. 377-382.

Wiele już napisano na temat recepcji kultury prasłowiańskiej w literaturze polskiej począwszy od pierwszych latach porozbiorowych[4]. Z powodu braku zachowanych, wiarygodnych źródeł historycznych i dominującej roli tradycji ludowej, mającej charakter oralny, podważano prawdziwość przekazów o początkach państwa polskiego, utrwalonych w kronikach średniowiecznych Galla Anonima czy Wincentego Kadłubka[5]. Romantyzm przywrócił znaczenie kultur narodowych, doceniając, m.in. dzięki ustaleniom filozofa niemieckiego Johanna Herdera, historyczną rolę folkloru ze względu na jego możliwy prastary rodowód, w ten sposób czyniąc z kultury ludowej ważne źródło poznania pierwotnej historii narodu, jak i podstawę do określenia tożsamości narodowej[6]. Tym samym kluczem do poznania tego, co prasłowiańskie, stawała się kultura ludowa. Takie podejście do historii przedchrześcijańskiej prowadziło do ukształtowania myślenia historycznego w kategoriach myślenia mitycznego, posługującego się figuralnym sposobem myślenia, czego konsekwencją było niemożliwe rozgraniczenie między tym, co realne a tym, co idealne[7]. Nie liczyła się zatem wiedza oparta na krytycznie czytanych źródłach, tylko raczej odnoszące się do niej wyobrażenia. To dążenie do przekuwania historii w mit wzmocnił modernizm odwołujący się do myśli Fryderyka Nietzschego, który w *Niewczesnych rozważaniach* (1876) zakwestionował wiarygodność „historii antykwarycznej", zupełnie – jego zdaniem – nieprzydatnej dla potrzeb życiowych na rzecz idei „historii krytycznej", bo, jak pisał:

> każda przeszłość jest warta skazania, bo tak już ma się rzecz ze sprawami ludzkimi: zawsze władały w nich gwałt i słabość ludzka. To nie sprawiedliwość sprawuje tu sądy, tym mniej łaska wyrok swój ogłasza: lecz życie samo, owa ciemna, pędząca, sama siebie nienasycenie pożądająca moc[8].

Dla niemieckiego filozofa mit jest źródłem życiodajnej energii i mocy kreacyjnej. Rodzi się z potrzeby znalezienia odpowiedzi na pytania ostateczne.

---

[4] Idee powrotu do czasów pogańskich głosił Zorian Dołęga-Chodakowski (Adam Czarnowski) w *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818). Temu tematowi poświęcone są także prace: Michała Wiszniewskiego, Romana Zmorskiego, Ryszarda Berwińskiego. Bogaty materiał etnograficzny zamieszczony został także w pracy Łukasza Gołębiowskiego, *Lud polski, jego zwyczaje i zabobony* (1830).

[5] Obszernie na ten temat pisze J. Maślanka, *Literatura, a dzieje bajeczne*, *op. cit.*

[6] J. Maślanka, *W epoce romantyzmu. Poszukiwanie tożsamości narodowej*, [w:] *idem*, *Literatura a dzieje bajeczne*, *op. cit.*, s. 157.

[7] *Ibidem*, s. 161.

[8] F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, [w:] *idem*, *Dzieła*, t. 13: *Niewczesne rozważania*, przekł. L. Staff, Warszawa 1912, s. 124.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 227 22.09.2021 20:44

Ma charakter porządkujący chaotyczną rzeczywistość, nadaje jej kształt, ciągłość, sens i wartość[9]. Nietzsche, krocząc śladem romantyków niemieckich, powiązał literaturę i mit. Twórca – jego zdaniem – ma przywilej mitotwórcy, dlatego tworzy obrazy nacechowane dionizyjskością: aktywizmem i heroizmem. Nic zatem zaskakującego, że te odległe czasy, spowite aurą tajemniczości, szybko stały się źródłem zainteresowania artystów, pobudzając ich do działań kreacyjnych i mitologizujących:

> Tamta zamierzchła przeszłość, „przechodząc, nie zostawiła posągu po sobie", tj. odpowiednich przekazów literackich. I w tej sytuacji współczesny poeta nie może tworzyć jej obrazu, mitu na serio, a więc tak, jak czynili to niegdyś, w czas stosowny, Homer, piewcy Nibelungów czy Dante. W zadaniu, przed jakim twórca został postawiony, zawiera się „sprzeczność", która musi się „wyrodzić w ironią". Sam on bowiem „wskrzesza zapomnianego, a gdy go wskrzesi, czuje, że ma nad nim władzę życia i śmierci bez końca" [...][10].

Z tego powodu należy mówić o specyfice podejścia do czasów prasłowiańskich. Nie powstała jedna, spójna wizja dziejów prasłowiańskich w literaturze polskiej. Każdy z twórców przejawiał indywidualne zainteresowania kulturą słowiańską i wykorzystywał ją do własnych celów. Dawało to podstawę dla stworzenia różnych, zsubiektywizowanych, często konkurujących ze sobą wariantów wizji dawnej Polski, a właściwie estetycznych konstruktów Prasłowiańszczyzny, istniejących w postaci fantastycznych, poetycko nacechowanych legend dziejowych, przynoszących alternatywne wersje zmitologizowanych zdarzeń i losów postaci, a także odmienne opracowanie wątków i motywów umieszczanych w nowych kontekstach, co dodatkowo budowało napięcie między *mythos* a *logos*. Można zatem powiedzieć, że każdy z twórców, najpierw romantycy, a po nich moderniści, powołali do istnienia poetycką wizję mityczno-legendowej przeszłości, aby oddziaływać na wyobraźnię odbiorców[11]. Tak przetworzona, wpisana w określoną konwencję historia prasłowiańska istnieje w tych utworach na zasadzie trwałych

[9] Por. L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2005, s. 7-22. Zob. też J. Campbell, *Potęga mitu, Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, przekł. I. Kania, Kraków 2007, s. 50 *et passim*.

[10] Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, [w:] *idem*, *Dzieła literackie*, oprac. P. Hertz, t. 3, Warszawa 1973, s. 258-259.

[11] F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*. *Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 191-230; T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991; P. Gulak, *Odradzanie się kultury słowiańskiej w Polsce*, e-bookowo 2014, s. 71.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 228 22.09.2021 20:44

elementów obecnych w tradycji i kulturze, utrwalonych w różnych wyobrażeniach, ideach, czyli funkcjonuje jako wyraz ukształtowanej świadomości historycznej i pamięci, istniejącej tak w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym.

Ta umityczniona historia, rozpadająca się na szereg sugestywnych obrazów, podatna na różne interpretacje, odmiennie spełniająca oczekiwania odbiorców, pozwala na aktualizację tematyki słowiańskiej (np. odniesienie się do niepokojących, współczesnych kwestii politycznych i społecznych) i jednocześnie na jej uniwersalizację przez stawianie pytań o charakterze moralno-psychologicznym, egzystencjalnym i filozoficzno-religijnym. W obrębie fabuły danego utworu, czemu podporządkowane są koncepcje bohaterów, czasu i przestrzeni, dochodzi do „przeobrażania się dziejów w legendę, rodzącą mit, i zwycięstwa mitu nad historią. Na dalszej płaszczyźnie również – tragicznego zwycięstwa mitu nad życiem”[12]. Mit jest przecież wyrazem ludzkiej tęsknoty za Prawdą. Demonstruje ocalającą moc słowa, niesie nadzieję na odnowę życia, przywrócenie jego wartości i sensu. Jest szczególnym sposobem niesienia znaczeń i wartości. Umitycznienie historii prowadzi do jej „odczasowienia” i uświęcenia, a „świętość historii […] odbierała jej wymiar ludzkiej ułomności i przenosiła w domenę *sacrum*”[13]. A zatem już od pierwszych lat porozbiorowych w literaturze pięknej zaczęto traktować okres prasłowiański nie z punktu widzenia historycznego, tylko kulturowego[14].

Tak więc romantyzm na swój poetycki sposób dokonał rehabilitacji okresu przedhistorycznego, do czego w znacznym stopniu przyczynił się Słowacki, którego *Balladyna*, *Krakus*, *Lilla Weneda* i *Król-Duch* nadały tym czasom szczególny wymiar i wartość. W podobnym idealistycznym duchu na temat dziejów bajecznych wypowiadali się Zygmunt Krasiński i Norwid, Teofil Lenartowicz, Józef Bohdan Zaleski, Mieczysław Romanowski, Deotyma oraz Józef Ignacy Kraszewski[15]. Do tego kręgu wkrótce dołączył Wyspiański jako autor *Legendy I*

[12] J. Nowakowski, *Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego,* „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 108.

[13] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Historyzm i romantyczna historia*, [w:] *eadem*, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 23.

[14] J. Maślanka, *Wstęp*, [do:] *idem*, *Literatura a dzieje bajeczne*, *op. cit.*, s. 8-9.

[15] Potwierdzeniem zainteresowania pisarzy XIX-wiecznych dziejami bajecznymi i przedchrześcijańskimi wierzeniami Słowian są liczne utwory, np. poemat Deotymy *Wyszymir* (1860), Wojciecha Dzieduszyckiego *Baśń nad baśniami* (1889), Lumira, czyli Franciszka Eysymonta, *Walka idei. Tragikomedia z dawnej przeszłości* (1875) i *Gwiazda Wschodu* (1877, wyd. 1900), Kazimierza Glińskiego *Królewska pieśń* (1907), Stefanii Tatar *Za słońce* (1908), Józefa Stanisława Wierzbickiego *Rapsody* (1907), z powieści: Józefa Ignacego Kraszewskiego *Stara baśń*: *powieść z IX wieku* (1876), Stefana Żeromskiego *Powieść o Udałym Walgierzu*.(1906), Władysława Orkana *Drzewiej* (1913).

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 229 22.09.2021 20:44

i *Legendy II* z roku 1897 (raz jeszcze powrócił do *Legendy* w roku 1904), *Bolesława Śmiałego i Skałki*. W tym czasie powstały też pierwsze „słowiańskie" sztuki Płażka, wpisujące się w opisane powyżej tendencje estetyczne. Autor *Świętej wiosny*, o czym była już mowa, również stworzył własną, sceniczną wizję dziejów prehistorycznych, utrzymaną w konwencji symboliczno-secesyjnej, skonstruowaną z punktu widzenia kulturowego. Zdawał sobie sprawę, że utrwalone w różnych podaniach i legendach, bogate w treści umitycznione „dzieje bajeczne", których niezbywalną część stanowią elementy fantastyczne, pozwalają na zbudowanie barwnej wizji scenicznej, łączącej w jedną całość, na zasadzie „dzieła totalnego", słowo – rytm – światło – gest i budującej w ten sposób szczególną atmosferę „pradawności".

W *Śnieżycy* i *Świętej wiośnie* (1902, wyd. 1904) Płażek nawiązał do kronikarskiego cyklu małopolskiego (krakowskiego) traktującego o Lechu, Kraku i Wandzie[16]. Swą uwagę skupił na tragicznych losach potomków Lecha przeklętego przez Marzannę, czyli Śmieciuchę, boginię zimy. W przedakcji dramaturg umieścił wiedzę o tym, że Lech po podbiciu krainy nadwiślańskiej uwięził syna Swaroga, a ten, chcąc uwolnić swego potomka, ofiarował najeźdźcy wawelski gród. Za tę zniewagę Marzanna postanowiła „mścić się strasznie" aż do wyniszczenia wszystkich potomków Lecha[17]. Klątwa zawisła więc nad tym rodem, tak jak nad rodem antycznych Labdakidów, o czym świadczą słowa w dramacie: „Klątwa ta […] ciąży – ciąży… – giniemy pod strasznym ciężarem"[18]. „Przekleństwo wije się przez ród nasz,/ wije się, jak wąż duży, śliski, zielony wąż,/ żelaznym otoczył pierścieniem/ i ściska go, – … – aż wymrą/ wszyscy z potomstwa Lecha"[19].

Przedmiotem zainteresowania Płażka stały się konsekwencje zbrodniczego czynu Lecha. Każdy z bohaterów omawianej dylogii przeczuwa swą śmierć. Jesteśmy świadkami całego szeregu zbrodni. Najstarszy syn Lecha, Krak, marzyciel i artysta, musiał opuścić Wawel, kiedy wydało się, że zakochał się w córce swego poddanego, Gwyna. Z rozkazu Lecha ukochana Kraka została utopiona w Wiśle. Młodszy syn Lecha, Rakuz, udusił ciężko chorego ojca i zajął jego miejsce na tronie. Jednak tak zdobyta władza nie dała mu szczęścia. Nieustannym niepokojem napawały go wieści, że jego brat żyje i w każdej chwili może pojawić

[16] Obszernie zagadnienie to omawia Julian Maślanka, rozdziały: *W epoce romantyzmu*; *Młoda Polska*, [w:] *idem*, *Literatura a dzieje bajeczne*, *op. cit.*, s. 157-316, s. 345-424 (tu m.in omówienie *Legend* Wyspiańskiego, s. 346-369).
[17] F. Płażek, *Śnieżyca*, [w:] *idem*, *Święta wiosna. Dwa dramaty*, Lwów 1904, s. 54.
[18] *Ibidem*, s. 30.
[19] *Ibidem*, s. 58.

się na Wawelu, aby upomnieć się o należny mu tron. Rakuz wie, że bez walki nie odda mu władzy, której już mocno zasmakował. W tym samym czasie na Wawel dochodzą wieści, że oto ożył smok wawelski. Kiedy Rakuz wybrał się, aby go zabić, okazało się, że już wcześniej zrobił to inny rycerz. Był nim Krakus, który powrócił z wędrówki po północnych krainach, skąd przywiózł sobie żonę, Syberinę. Jako idealista, nie myślał o przejęciu władzy. Jednak nie jest mu dane, aby żyć w spokoju, ponieważ Gwyn pragnie zemsty na rodzie Lecha za śmierć córki. Z jego podszeptu żądny władzy Rakuz nie chce postąpić jak skandynawski Wódz, który zrezygnował z tronu, aby uniknąć bratobójczej walki. Więzi Kraka w lochu, a potem wyzywa na pojedynek.

Krak początkowo nie chce walki z bratem, prosi go tylko o wolność, ale sprowokowany przez Rakuza, zabija go. Popełnia tym samym kainową zbrodnię. Ze smutkiem stwierdza: „Śniłem o szczęściu, o wolności ducha, – –;/ więc słońce w sercu mem zalśniło,/ ale – już znów zgasło, – – już na wieki. […] Tak, trup ten stanął między mną a szczęściem”[20]. Wbrew sobie postanawia rozpocząć nowe życie, bo, pomimo że „przestałem żyć dla siebie, – będę – królem! – korona utraciła blask swój,/ trza oczyścić ją z rdzy…”[21]. Chce być władcą sprawiedliwym, jednak nie znajduje w sobie sił, aby podołać rządzeniu. Nie potrafi żyć ze świadomością popełnionego grzechu zabójstwa. Z tego powodu „dusza w Kraku nieszczęsna; chociaż rządy jego Szczęsnymi zwano, smutek cichy, głęboki nie znikał mu z twarzy”[22].

W drugim z dramatów, *Świętej wiośnie*, rozgrywającym się wiosną u stóp Wawelu, bohaterką jest Wanda, jedyna córka Kraka. Ta postać była niezwykle popularna w literaturze XIX wieku[23]. Jej mit, twórczo przetworzony na początku stulecia m.in. przez Teklę Łubieńską, Euzebiusza Słowackiego czy Franciszka Wężyka, został podjęty przez Norwida, a następnie przez Wyspiańskiego[24]. W utworach Płażka widoczne są wpływy tych dwóch

[20] *Ibidem*, s. 42.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*, s. 58.
[23] O micie Wandy pisała m.in. M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013; *eadem*, *Nurt neopogański w romantyzmie polskim i legenda o Wandzie – narodziny romantycznego imaginarium słowiańskiego*, [w:] *Prawda i ekonomika. Aktualne problemy palnistyki*, Mińsk 2007, s. 119-129.
[24] W tym miejscu warto przypomnieć obszerne dzieło Wojciecha Dzieduszyckiego (1848-1909) pt. *Baśń nad baśniami* (1889), ujętą w dwanaście pieśni zapisanych trzynastozgłoskowcem, mającą cechy eposu, w którym akcja dzieje się za panowania króla Kroka, bohaterami zaś są postacie zaczerpnięte z podań i baśni, jak: Żywa, Popiel, Piast, Wanda, Leszek, Marzanna, Kupała. Treść mitologiczna i etnograficzna dowodzi bogatej wiedzy autora o Słowiańszczyźnie, w czym świadczą kończące tom *Dopiski.*

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 231 22.09.2021 20:44

ostatnich twórców. Według Krasińskiego, mit Wandy symbolizuje „wieczne losy Polski", skazanej na heroiczną walkę z sąsiednimi państwami prowadzącymi politykę podbojów[25]. W dramacie Płażka początkowo wydaje się, że zły czas minął, bo, jak śpiewa chór: „ Noc minęła/ z dusz nam zdjęła/ ciemny lęk; /zalśnił ranku jasny dzień"[26]. Nadchodzi radosny czas „świętej wiosny", kiedy cały świat budzi się do życia. Jednak Wanda jest smutna, ponieważ to czas panowania Marzanny, która przeklęła ród Lecha, dlatego duszę dziewczyny przepełnia niczym niedający się uśmierzyć ból. Cały czas żyje pod jarzmem rzuconej na jej ród klątwy, zgodnie z którą na niej jako na ostatniej z rodu Lecha skończy się jego żywot. Z tego powodu jej „dusza się łzawi,/ dusza boleje"[27]. Zasłuchana w szum fal przepływającej obok Wisły, śpiewających pieśń o śmierci, pogrąża się w smutku i nie chce, jak inne dziewczęta, stroić swego czoła świeżymi kwiatami.

Te złe przeczucia szybko się spełniają. Na łowach Krak spada z konia i umiera. Pomimo pokuty los go nie oszczędza i dosięga przekleństwo Marzanny. Wanda z rąk Szamana posłusznie przyjmuje insygnia władzy: królewską koronę i miecz. Ma bowiem widzenie ducha zmarłego ojca, który nakazuje jej przyjęcie korony. Królowa czuje w sobie dziwną moc, zaczyna wierzyć, że uda jej się pokonać fatum i „wydrzeć czarną kartę z księgi"[28]. Rzuca więc śmiałe wyzwanie Marzannie. Duch Ojca jednak znika, a na scenie pojawia się Ślepa, będąca uosobieniem śmierci. Tragiczny los rodu musi się dopełnić. W tym świecie przed fatum nie ma ucieczki. Wanda dowiaduje się, że do Wawelu ze swym wojskiem zbliża się Rytygier, książę niemiecki, który chce pojąć ją za żonę, zawładnąć dziedzictwem Lecha, a z jego ludu uczynić niewolników. W obliczu zagrożenia córka Kraka, w której „płonie dusza wielka"[29], z dumą obwieszcza, że: „królową jestem, nie kobietą!"[30], panią kraju „zdobytego krwią naszych przodków"[31]. Aby ratować swój lud, musi odmówić Rytygierowi. Jednak wbrew sobie pokochała pięknego rycerza, a nie mogąc się z nim połączyć, wybiera „śmierć w nurtach Wisły". Tak prosi tuż przed samobójczym skokiem:

[25] J. Maślanka, *Wstęp*, [do:] *idem*, *Literatura a dzieje bajeczne*, *op. cit.*, s. 9.
[26] F. Płażek, *Święta wiosna*, [w:] *idem*, *Święta wiosna*. *Dwa dramaty*, *op. cit.*, s. 47.
[27] *Ibidem*, s. 48.
[28] *Ibidem*, s. 73.
[29] *Ibidem*, s. 67.
[30] *Ibidem*, s. 73.
[31] *Ibidem*, s. 70.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 232 22.09.2021 20:44

Wisło, weź mię w swoje ramiona!
Utul twą córę nieszczęśliwą!-
Wodnice!
Tęskniłam niegdyś do waszego śpiewu;
Dziś do was idę![32].

W ten sposób ziściły się słowa Szamana, że oto „Przeznaczenie, co niezbłagane stoi/ nad nami”[33] i „[…] zbliża się już […], / nadejdzie koniec, zginie ród!/ przeklęty ród! I spełni się przekleństwo”[34].

Kontekst pogańskiej mitologii w omawianej dylogii jest ważny, ponieważ nadaje sens całości. Światem „słowiańskich” dramatów Płażka włada bogini Marzanna, która może być potraktowana jako słowiański odpowiednik bogini Kory (rzymskiej Cerery). Jest boginią zimy i śmierci, ale również odrodzenia, wiosny i nowego życia. Jej rytualna śmierć kończy zimę, a wieści nadejście wiosny. Śmierć Marzanny w nurcie Wisły symbolizuje ofiarę złożoną demonom zimy, aby zapewnić plony na wiosnę. Wizualizuje tak zagładę, jak i zmartwychwstanie oraz odrodzenie życia[35]. Ta dwoistość jej natury znalazła swój odpowiednik w dwóch tytułach dylogii Płażka. Akcja *Śnieżycy* rozgrywa się zimą w opustoszałym Wawelu. Przez okno widać zasypaną śniegiem krainę. Biel śniegu kojarzy się ze śmiertelnym całunem, a wycie i jęki wichru – z pieśnią pogrzebową. „Nic nie widać; – drzewa gną się, łamią/ i pustka, jeno kruki po niebie latają, /żeru szukają”[36]. To rodzi strach, „drży dusza […], z zimna dygoce”[37]. Zebrane w sali Wawelu królowa i służebne wierzą, że jest to czas, kiedy Marzanna, bogini śmierci, leci nad polami „i śpiewa,/ i życie ludzi, jak kwiaty mróz, zwiewa:/ kto usłyszy jej śpiew, ten zginie…”[38]. Śpiew usłyszy Rakuz. Jego los wkrótce się dopełni. Okazuje się więc, że to „nie my kierujemy własnym losem,/ nie jesteśmy nawet panami/ naszych czynów: – jest coś nad nami,/ coś wyższego, strasznego, coś …”[39]. Płażek mówi wprost o bezbronności i bezradności człowieka wobec własnego losu:

[32] *Ibidem*, s.80.
[33] *Ibidem*, s. 76.
[34] *Ibidem*.
[35] Zob. T. Ciołek, *Wyrzeczysko. O świętowaniu w Polsce*, Warszawa 1976, s. 151-167.
[36] F. Płażek, *Śnieżyca*, *op. cit.*, s. 1.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ibidem*, s. 2.
[39] *Ibidem*, s. 24.

– – – – – – Bogowie!
Złote wam gwiazdy świecą nad głowami!
Złociste gwiazdy lśnią u waszych stóp!
Z góry patrzycie na tę szarą ziemię!
Na nasze boje, na nasz nędzny świat!
A wasze oczy – ciche, obojętne,
A wasze uszy – głuche na nasz żal;
I nie słyszycie naszych próśb gorących;
I nie patrzcie na wylane łzy![40].

Kiedy świat *Śnieżycy* jest skuty lodem, co kojarzy się ze śmiertelnym całunem, świat *Świętej wiosny* tętni rodzącym się życiem. „[…] Jak wonność jest nad światem teraz/ odurzająca, a wiosenna wonność;/ taka zawisła nad nami cichość;/ Cichość błogości, ukojenia –/ które z nadziei płynie […]/ zieloność świeża zalśniła,/ na drzewach pączki pękają,/ a z ziemi płynie woń,/ świeża i płodna i święta…;/ wszystkie serca się radują,/ ogarnie je dzika chęć życia […]”[41]. Życie i śmierć w tych dramatach wzajemnie się ze sobą przeplatają. Po zagładzie rodu Lecha i ofierze Wandy świat ma szansę wrócić do moralnej równowagi. Marzanna dopełniła zemsty, nastał więc czas świąteczny, wiosenny, odrodzeńczy. Odbiorca w ten sposób odczuwa tragiczną ulgę.

W kolejnej sztuce pt. *Pogrom* (1907) Płażek twórczo wykorzystał cykl gnieźnieński, do którego należą podania o Popielu, Lechu, Lestkach i Piaście, przetworzony wcześniej przez Słowackiego w jego tragedii wenedyjskiej pt. *Lilla Weneda* oraz w poemacie *Król-Duch*. Główny archetekst *Pogromu* to niewątpliwie *Lilla Weneda* (1839-1840), „wielki poemat z przeszłości Polski”, jak nazywał swą tragedię Słowacki[42]. Jej akcja rozgrywa się w czasach prehistorycznych nad jeziorem Gopło w czasie najazdu Lechitów na Wenedów, którzy ze swym anielskim i idealnym usposobieniem zostają przeciwstawieni pospolitym, prostackim i okrutnym Lechitom. Wenedów oglądamy tuż przed upadkiem, którego źródłem jest klątwa rzucona na ten lud. Plemię uratować mogłaby tylko harfa cudu, na której jednak grać wolno jedynie jego królowi-wieszczowi, Derwidowi. Symbolika harfy cudu odnosi się tak do sztuki narodowej, jak i duszy narodu. Instrument zostaje odebrany królowi i ukryty

[40] *Ibidem*, s. 78.
[41] F. Płażek, *Święta wiosna*, *op. cit.*, s. 71.
[42] Zainteresowania Juliusza Słowackiego dziejami pradawnymi w omawia J. Maślanka, *Dzieje bajeczne w twórczości Juliusza Słowackiego. „Lilla Weneda”*, *„Król-Duch”*, [w:] *idem*, *Literatura a dzieje bajeczne*, *op. cit.*, s. 210-234, 234-241. Zob. także: S. Zabierowski, *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, Katowice 1981 oraz J. Skuczyński, „*Lilla Weneda*” *z „ariostycznym uśmiechem”*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 41-78.

przez przywódcę Lechitów, Lecha, w jego „dworzyszczu". Lud tymczasem „czeka pieśni", która poprowadzi go do boju. Przy braku zaufania Wenedów do własnych zdolności, niezdecydowaniu oraz nieudolności w walce z wrogiem klęska jawi się w przeczuciach jako totalna i beznadziejna[43]. Plemię traci chęć do czynu, a przez to swą godność.

Ważną funkcję w tragedii wenedyjskiej pełni ofiara dziecka. Postać Lilli Wenedy symbolizuje tu poświęcenie, czystość i szlachetność ducha. Obdarzona wzniosłą duszą bohaterka-gołąbka pragnie ocalić ojca, składa więc ofiarę ze swego dziewiczego serca, o czym świadczy ta scena tragedii:

LILLA WENEDA
O! ja wiem! ja wiem! ty mnie uczył długo,
Nie zapomniałam wcale twej nauki;
Lecz teraz naucz, jak ocalić ojca.
ŚWIĘTY GWALBERT
Gotowaś jest ślub czystości uczynić?

LILLA WENEDA
Mój ojcze, jeśli tym ojca wybawię,
Ja będę czystą jak marcowe śniegi,
Jak po moczarach białe konwalije,
Albo te kwiatki, co ze śniegu wstają
I brudnej ziemi nie widzą i giną.
Dosyć mi będzie, że mi starzec siwy
Pobłogosławi i obleje łzami.

ŚWIĘTY GWALBERT
Zrób więc intencję przed obrazem Matki
Boga na krzyżu… ukrzyżowanego.
Zrób jej ofiarę z dziewiczego serca.

LILLA WENEDA
Jakże mam mówić?… O! niebios Królowo!
Oddaj mi ojca, a ja Ci dam siebie
Jako białego gołębia bez plamki,
I nic nie będę więcej pożądała,
I nic mnie nigdy na świecie nie splami[44].

[43] Jedno z możliwych odczytań *Lilli Wenedy* dotyczy klęski powstania listopadowego.
[44] J. Słowacki, *Lilla Weneda*, [w:] *idem*, *Dramaty*. *Dzieła wybrane*, t. 4, red. J. Krzyżanowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1979, s. 143-144.

Temu heroicznemu postanowieniu pozostanie wierna aż do swej śmierci. Lilla Weneda, zapowiadana w twórczości Słowackiego przez „ofiarę serca" złożoną przez wcześniejszych bohaterów: Kordiana (*Kordian* 1834) i Anhellego (*Anhelli* 1837), sytuuje się obok Antygony, Ifigenii, Soszanny, a z kultury słowiańskiej – Wandy. Lilla chce ratować swój naród przed zgubą i dlatego pragnie odzyskać harfę, aby zwrócić ją ojcu, ponieważ tylko pieśń na niej zagrana może uratować plemię przed zagładą. Z tego powodu świadomie oddaje się w niewolę Gwinonie, okrutnej królowej Lechitów. Co prawda trzykrotnie udaje jej się uratować od śmierci Derwida i uwolnić z niewoli swych braci, jednak nie odzyska ostatecznie cudownej harfy i zginie męczeńską śmiercią w wyniku zemsty za śmierć z rąk Rozy Wenedy królewicza lechickiego, Lechona, syna Lecha i Gwinony. Po śmierci córki Derwid z rozpaczy przebija się nożem. Ginie też Lelum, a Gwinona zostaje zamordowana. Szczególną wymowę ma zakończenie tragedii wenedyjskiej. Polelum śmiało wchodzi na stos trupów i czeka na uderzenie pioruna – pragnie bowiem zginąć razem z bratem. Hardo czeka na śmierć i nie zamierza nikogo prosić o litość. Wiedza tragiczna, którą zdobył, dodaje mu sił. Czuje się całkowicie wolny. Nad stosem objawia się postać Bogurodzicy. Roza Weneda rzuca pod nogi Lechowi znaleziony w popiołach łańcuch, którym pozostawali skuci bracia Lelum i Polelum. Na pobojowisku pozostaje tylko ona, kapłanka i wieszczka. „*wchodząc na stos zgasły grzebie w popiołach,/ znajduje łańcuch próżny,/ którym przykuci byli do siebie lelum i Polelum,/ i rzucając go pod stopy Lecha mówi*. Patrz, co zostało z twoich niewolników"[45]. Obdarzona darem profetyzmu, zapowiada zemstę na Lechitach. Z niej to, zapłodnionej prochami poległych rycerzy-bohaterów, ma narodzić się Mściciel. Proroctwo Rozy daje Wenedom nadzieję na przyszłość, tym bardziej, że klęska Wenedów wydaje się totalna i beznadziejna. A zatem śmierć bohaterów nic w tej tragedii nie kończy, a poświęcenie ofiar trwa w pamięci pokoleń.

Ofiarna śmierć dla wielkiej sprawy staje się tu wykładnią filozofii życia i podlega uwzniośleniu i estetyzacji. Słowacki nie tylko utrwala doniosłość klęski całego narodu, ale również pokazał jej heroiczne piękno. Ofiara jest waloryzowana pozytywnie jako obiekt estetyczny. W ten sposób wieszcz przeciwstawia się fatum dziejowemu i nadaje śmierci narodu wyższy sens, znajdujący swe uzasadnienie w teleologii dziejów. *Lilla Weneda* daje się zatem odczytać jako tragedia losu podbitego narodu. W odniesieniu do całościowo potraktowanej twórczości Słowackiego intencją poety staje się tutaj

[45] *Ibidem*, s. 242.

przekazanie nadziei, że cierpiący w niewoli naród zmartwychwstanie, ponieważ siła moralna wyżej stoi niż fizyczna. Nadzieję na odrodzenie duszy narodu Słowacki, zwolennik heroicznej walki aż do samego końca, widzi w heroicznej ofierze serca. Tragedia wenedyjska prezentuje mitologizowaną prehistorię Polski, istniejącą poza realnym czasem i przestrzenią. Poeta osadził ją w tradycji: pogańskiej, antycznej oraz staro- i nowotestamentowej[46]. Podjął historiozoficzną i etyczną próbę wyjaśnienia źródeł genezy narodu polskiego, jego struktury społecznej (pisał o tym również w *Grobie Agamemnona*) i dwoistej natury narodowego charakteru[47].

Siłą organizującą całość *Lilli Wendy* jest ironia, która generuje mechanizmy ariostycznych przetworzeń dokonanych przez autora w obrębie tekstu na wszystkich jego poziomach. Tak więc *Lilla Weneda*, podobnie jak wcześniejsza *Balladyna*, daje się odczytać jako dramat ironiczny i ariostyczny, czyli taki, w którym autor „igra swoim tworzywem, traktując je z dystansem, ironią, i takiej też postawy oczekuje od swego czytelnika (czy widza)”[48]. Tragedia wedyjska okazuje się w tej sytuacji tekstem o złożonej strukturze, ponieważ:

> składa się z mozaikowo równoległych, na jedną minorową tonację nastrojonych scen, których osnową i materiałem mimo pozornie toczącej się akcji jest jedna [...] od początku i ta sama sytuacja, nieuchronna, beznadziejna zagłada Wenedów. [...] Sceny nie wysuwają się z siebie mocą logicznego następstwa kolejnych ogniw, ale są wariantami skomponowanymi w jednym zasadniczym motywie, służą za sposobność do wyrażenia w najrozmaitszych tonacjach uczuć z jednego źródła wypływających, którego przedstawicielkami są dwie siostry: ofiarnego, cichego cierpienia i dzikiej, krwawej zemsty[49].

Konsekwencją przyjęcia przez Słowackiego patronatu Lodovica Ariosta są liczne fabularne pęknięcia oraz nieporozumienia i niejasności tekstowe, dające się wyjaśnić jako wyznacznik postawy ironicznej. Wielowątkowość toku zdarzeniowego sprawia, że tragedia wenedyjska przypomina skomplikowany labirynt powiązań mitów, legend, baśni, przypowieści biblijnych. Poeta twórczo wykorzystał różne elementy pochodzące ze źródeł: antycznych, pogańskich, biblijnych, szekspirowskich, osjanowskich, mitologii celtyckich

[46] S. Zabierowski, *op. cit.*, s. 32-33.
[47] J. Skuczyński, *op. cit.*, s. 60.
[48] W. Weintraub, *„Balladyna”, czyli „zabawa w Szekspira*”, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4, s. 46.
[49] O. Ortwin, „*Lilla Weneda*” *J. Słowackiego*, [w:] *idem*, *O Wyspiańskim i dramacie*, opracowała i szkicem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969, s. 415.

i nordyckich. Tak więc *Lilla Weneda* okazuje się trudna w odbiorze przede wszystkim ze względu na złożoność struktury tekstowej, rozmaitość przekazywanych w tej sztuce treści, niejednoznaczny sens ideowy demonstrowanych postaci, złożoność sytuacji i wypadków oraz patetyczny styl. Znacząca w tej tragedii jest nie tyle pokrętna intryga, ile sposób ujęcia tematu, a szczególnie umiejętność intertekstualnego wykorzystania tekstów traktowanych przez poetę dość „samowolnie", na zasadzie przywoływania odległych często skojarzeń. W ten sposób cała materia literacka obecna w *Lilli Wenedzie* staje się przedmiotem dość przewrotnej gry literackiej[50]. Podjęte przez Słowackiego działania mają jednak głębsze znaczenie. Nie służą tylko celom estetycznym:

> Rozpacz, zemsta, przyszłość narodu – to motywy ideowe istotne dla literatury romantycznej. W ich rozwijaniu miał również swój udział Słowacki, przede wszystkim jako autor *Lambra* i *Kordiana*. A potem, dokładniej: już od okresu napisania *Balladyny*, poeta osiągnął dystans wobec własnej twórczości, jak też wobec całej współczesnej mu literatury, jej idei i konwencji, a raczej mitów, stereotypów itd. W *Balladynie* podjął on grę z romantyczną balladomanią, romantycznym kultem Szekspira, konwencjami romantycznego teatru, romantycznymi poetyzacjami przeszłości podaniowej, romantyczną afirmacją ludu itd. Teraz, w *Lilli Wenedzie*, grę tę kontynuuje i przenosi ją już w całości na najważniejszy dla epoki, najwyższy wówczas w ogóle w hierarchii problemów krąg spraw związanych z problematyką walki narodowowyzwoleńczej[51].

Słowacki w *Lilli Wenedzie* dystansuje się wobec romantycznych idei zemsty, mesjanizmu, rozpaczy. Objawia, jak w proroczym widzeniu, że siłą napędową historii jest zło sytuujące się u podstaw bytu i tkwiące w człowieku, materializujące się jako krwawa, mordercza walka, podboje i nikczemność, czego konsekwencję ponoszą zarówno jednostki, jak i całe narody. Ziemia nad Gopłem nie płynie mlekiem i miodem, tylko krwią i łzami. Wizja Słowiańszczyzny Słowackiego daleka jest więc od idyllliczności. W tym kontekście z gruntu fałszywe okazują się słowa Literata z *Salonu Warszawskiego* z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza: „Nasz naród się prostotą, gościnnością chlubi,/ Nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi;/ Śpiewać, na przykład, wiejskich chłopców zalecanki,/ Trzody, cienie - Sławianie, my lubim sielanki"[52]. Słowackiemu udało się ujawnić i mocno wyeksponować rys tragiczny w dziejach Polski.

W *Pogromie* Płażka akcja toczy się kilka lat po zakończeniu *Lilli Wenedy*. Mamy pokazany „krajobraz po bitwie". Podobnie jak w tragedii Słowackiego,

[50] J. Skuczyński, *op. cit.*, s. 53.
[51] *Ibidem*, s. 54.
[52] A. Mickiewicz, *Dziady cz. III*, [w:] *idem*, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1953, s. 209.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 238 22.09.2021 20:44

nadgoplańska przestrzeń nacechowana jest mortualistycznie. Jest to kraina śmierci. Płażek nawiązuje do sytuacji po klęsce Wenedów i dopisuje dalszy ciąg tragedii wenedyjskiej, kiedy z prochów rodzi się Mściciel zapowiedziany przez zakochaną w popiołach rycerzy Rozę Wenedę. Jest nim „Popielnik", czyli Popiel z nieszczęśliwego rodu Wenedów[53]. Czytelne są tu wpływy początkowych fragmentów *Króla-Ducha*. Podstawowym wątkiem, wokół którego skupia się akcja *Pogromu*, są dzieje harfy cudu, będącej teraz w posiadaniu Lecha i ukrytej przez niego w jego „dworzyszczu".

Pogrom rozpoczyna się od *Przygrywki*, będącej odpowiednikiem *Prologu* w tragedii Słowackiego. Scenografia przedstawia szczyt góry jesienną porą, na której wśród kamieni leżą uśpieni król Derwid i dwunastu harfiarzy. Obok nich leżą harfy. Symbolicznie jest też pora dnia: tuż przed świtem, kiedy ciemności rozjaśnia tylko smuga światła. Wieje wiatr, pod naporem podmuchu jęczą harfy. Widzimy Wróżkę ściganą przez Marzannę, ponieważ „nadszedł wreszcie czas!"[54]. Żąda ona, aby Wróżka obudziła Derwida i harfiarzy, by przypomnieć im heroiczny czas, kiedy harfy grały do zwycięstwa. Ta jednak odmawia, nie wierzy już bowiem w cud. W końcu jednak ustępuje i z mocą stwierdza: „Zwycięstwo pójdę grać!/ Zwycięstwo życia, obudzenia!/ Idę zwyciężyć noc!/ Wrota życia rozerwę"[55]. Siłą własnej woli chce przezwyciężyć śmierć i sprawić, że obudzony naród stanie do walki z wrogiem. Kiedy jednak ze sceny znikają Wróżka i Marzanna, wtedy wbiegają na nią tajemnicze Trzy postacie. Wbrew zapowiedziom Wróżki wieszczą klęskę Wenedów: „Przez łan gorąca spłynie krew/ Na step zapadnie sen,/ jak dawniej. – Niebo drży"[56]. W akcie I miejscem akcji staje się polana nad Gopłem. To czas, kiedy „cisza olbrzymia nad światem zaległa./ Cisza… Widzę, jak zbliża się chwila/ huku i wrzawy, i wołań konania,/ szelestu krwi cieknącej i zwycięzcy śmiania/ i jęków"[57]. Tę wizję powtarza wieszcz Ger, który jasno widzi nadchodzącą wojnę, niosącą ze sobą zniszczenie i śmierć. Nad ziemią Wenedów zawisł bowiem „los-kara", wobec którego ludzie pozostają zupełnie bezsilni.

Władca tej ziemi, znany z *Lilli Wenedy* Lech, jest już w podeszłym wieku, a Zimowit stał się dorosłym mężczyzną. Z wyprawy wojennej ma powrócić

[53] Do tej idei nawiązuje Wyspiański w *Warszawiance*, Kazimierz Przerwa-Tetmajer – w *Rewolucji*. Leopold Staff – w *Skarbie*, a Lucjan Rydel – w *Jeńcach*.
[54] F. Płażek, *Pogrom*, Lwów 1907, s. 2.
[55] *Ibidem*, s. 4.
[56] *Ibidem*, s. 5.
[57] *Ibidem*, s. 7.

dzielny rycerz Popiel, ukochany córki Lecha, Władysławy, który wsławił się niezwykłą odwagą w boju z Germanami. Marzy mu się tron i korona Lechitów. „[…] Mocy pragnie!!!/ potęgi wielkiej wabi go uroda!/ dumny jest, karku przed nikim nie nagnie”[58]. W tym dążeniu do wielkości utwierdza go Wróżka. Widzi w nim Mściciela. Jego wrogiem okazuje się Gwynon, syn Lecha i jego następca. Popiel wydaje się mieć przewagę nad rywalem. Jest przecież wybrańcem Wróżki, która wzywa go do czynu, budzi w nim moc ducha i pragnienie sławy. Jego misją staje się dokonanie zemsty na Lechitach „za swój lud”. Ten czyn może się udać tylko pod jednym warunkiem – jeżeli zostanie odzyskana harfa Derwida, której strzeże Lech. Wokół tej historii toczy się akcja sztuki Płażka. Popiel musi odzyskać harfę Derwidową, bo, zgodnie z przepowiednią, „jeśli kto uniesie/ harfę z dworzyszcza,/ to wielkie padnie na króla nieszczęście/ i na lechicki lud”[59]. Teraz jednak:

[…] harfa stoi
W komnacie cicha, milcząca, posępna?
Cóż, że tam stoi, gdy niczyja ręka
Strun nie dotknie, by śpiewała strun potęga?
A harfa grać chce, śpiewać. Słuchaj: jękła,
[…] Skarży się biedna, samotna, zalękła,
Skarży się, płacze, że ciągle zamknięta,
Nie widzi słońca, ani gwiaździc złotych,
Że milczeć musi[60].

Kiedy Popiel instrument w końcu odzyska, zagra na niej Wróżka i wezwie Wenedów do walki na śmierć i życie. A „gdy zabrzmią struny,/ Powstanie martwy dziś Wenedów ród./ Powstanie z grobu. Wstanie żyw:/ Znów będzie bój, narodów bój/ braterski!-”[61]. W ten sposób Wenedzi zmyją hańbę upokorzenia i odzyskają utracony honor. Dlatego Wróżka woła:

Wstańcie umarli!
Wy, co leżycie w śnie, w cichych mogiłach.
Wrogi wam z życia szatę zdarli:
Wstańcie o własnych siłach!!
Ja pieśń wam śpiewam!
Byście potęgę moich snów poznali,

[58] *Ibidem*, s. 8.
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*, s. 19.
[61] *Ibidem*, s. 27.

Byście – umarli – żywi znów powstali,
Ja pieśń wam śpiewam!!
Wstańcie do słońca!
Ku sławie, ku potędze!
Życiu waszemu już nie będzie końca,
Ku życiu podnieście żywe ręce,
Wstańcie w potędze!![62].

„Wszechwładna ducha moc!/ Idę zwyciężyć noc!/ Wrota życia rozerwę!"[63]. Tak więc dźwięk harfy Derwida dla Lechitów staje się wyrokiem śmierci, a dla Wenedów – głosem budzącym do życia i wzywającym do czynu, który uczyni ich wolnymi.

Dzięki pomocy Władysy Popielowi udaje się odzyskać harfę. Jednak wtedy pojawia się Lech, który, widząc, co się stało, każe uwięzić młodzieńca w lochu. Wbrew woli ojca i brata zakochana we wrogu Lechitów kobieta uwalnia go (w *Królu-Duchu* uwolniła go Wanda, córka Lecha). Oswobodzony Popiel przystępuje do realizacji swych planów – poważnie rani Gwynona, więzi go w lochu, a następnie oślepia Lecha, tak jak kiedyś on pozbawił wzroku Derwida. Wróżka gra na odzyskanej harfie, jednak na jej głos Wenedzi nie powstają i dalej pozostają w uśpieniu. Oskarża więc Popiela, że jego dusza nie jest czysta, marzy bowiem o miłości do kobiety, co osłabia go w dążeniu do celu. Na żądanie Wróżki Popiel zabija toporem ukochaną, oddaną mu Władę, a jej trupa wrzuca do Gopła. Pełen żalu i rozgoryczenia stwierdza: „trupami ścielę mój ku sławie pochód"[64]. W akcie żalu rozbija harfę. Akt II kończy się wejściem na scenę Wróżki, która prowadzi ze sobą cień ślepego Derwida. Robi on córce wyrzuty, że go obudziła. Król Wenedów nie pragnie zemsty, a czyn Wróżki postrzega jako zbrodnię. Chce tylko powrócić na ciemną górę i zasnąć snem wiecznym. Kiedy potyka się o rozbitą harfę, rozumie, że dla Wenedów nie ma już ratunku. Cud zmartwychwstania nie nastąpi i z tego powodu głos Wróżki przybiera żałobny ton, gdy woła: „Bracia! Nad wami śpiewam pieśń żałosną:/ Śnijcie! – Jak wy, tak wszyscy, wszyscy posną!/ i którzy przyjdą jeszcze… i wszystkich – los – powali"[65].

W akcie III *Pogromu* pałający nienawiścią do Popiela Gwynon z zemsty podjudza Ziemowita, syna Piasta, aby ten pokonał ostatniego z rodu Wenedów. Ten jednak odmawia stanięcia do walki, ma bowiem poczucie

[62] *Ibidem*, s. 30, 31.
[63] *Ibidem*, s. 29.
[64] *Ibidem*, s. 23.
[65] *Ibidem*, s. 47.

absolutnej klęski. Wokół siebie widzi tylko ludzi umarłych. Dlatego mówi o sobie: „śmierci ja siewcą jestem”[66]; „Ja śmierci król”[67]; „Jam król umarłych, król tych, co nie żyją,/ tych, co już nigdy żywi nie powstaną, / tych, co z mej woli padli umęczeni…”[68]. Marzył o sławie, ale przegrał walkę i jego los musi się dopełnić. „Duch mój spłonął! Już się stał popiołem./ Już trupia bladość świeci mi nad czołem”[69]. Popiel ginie z ręki Ziemowita, który zabija bezbronnego człowieka mieczem otrzymanym w podarunku od anioła wcześniej nawiedzającego jego leśny gród. Wróżka mści się za zamordowanie Popiela i wydaje wyrok: „Ziemio-mogiło!/ Do życia cię przywołać nie umiałam: Więc śmierć! / Więc śmierć!!!!”[70]. Wróżka wręcza Gwinonowi pochodnię i rozkazuje mu spalić „dworzyszcze”, w którym Ziemowit celebruje zwycięstwo. Gdy ten podpala dwór, „wybucha olbrzymi płomień czerwony”[71]. Ogarnięty ogniem dwór przypomina płonący stos, któremu przygląda się milcząca Wróżka. W jej reakcji, podobnie jak w *Lilli Wenedzie*, zawiera się wielkość i patos katastrofy narodu Wenedów. *Pogrom* kończy się monumentalną scenę w „wielkim stylu tragicznym”. Scena ta, podobnie jak w *Lilli Wenedzie* i *Królu-Duchu*, ma głęboki moralny i religijny sens. Rzecz w *Pogromie* dotyczy bowiem zbudzenia narodu ze śmierci duchowej i pobudzenia go do czynu przez natchnienie „ducha mocą”. Płonący stos zapowiada kolejnego „Popielnika”, Mściciela. Autor *Pogromu*, jak Słowacki, wierzy w możliwość zmartwychwstania narodu pogrążonego w duchowej i politycznej niewoli.

Po latach Płażek ponownie sięgnął do tematyki słowiańskiej w sztuce pt. *Topór* (1938). Dramaturg przyznawał się w liście do Przyjaciela, że z myślą napisania sztuki poświęconej tej tematyce nosił się już w czasach gimnazjalnych[72]. Kilkakrotnie powracał do tego tematu, aż w końcu udało się nadać mu skończony, dramaturgiczny kształt. Było to w roku 1913 w Zakopanem podczas wycieczki górskiej, kiedy spotkała go burza. Ostatecznie *Topór* został wydany ponad dwadzieścia lat później, kiedy w latach trzydziestych XX wieku nastąpił powrót do dramatów historycznych opartych na znanych i wypróbowanych tematach historycznych, o czym świadczą sztuki Zygmunta Kisielewskiego, Antoniego Waśkowskiego czy Józefa Polaka. *Topór* wyrasta

[66] *Ibidem*, s. 49.
[67] *Ibidem*, s. 50.
[68] *Ibidem*, s. 46.
[69] *Ibidem*, s. 51.
[70] *Ibidem*, s. 62-63.
[71] *Ibidem*, s. 63.
[72] F. Płażek, *List*, [w:] *idem*, *Topór*. *Ballada*, Warszawa 1938, s. 60.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 242 22.09.2021 20:44

jednak z młodopolskich fascynacji Płażka, natomiast w utworach przywołanych twórców, pisanych w obliczu przeczuwanej katastrofy zagrożenia suwerenności państwowości polskiej, powróciły tematy patriotyczne i wątki mesjanistyczne, pozwalające na religijną waloryzację zdarzeń. W tym przypadku zwrot w stronę dziejów ojczystych miał przede wszystkim konsolacyjny charakter.

Płażek w *Toporze* podjął temat historyczny, dotyczący przedwczesnej, owianej tajemnicą śmierci syna Bolesława Śmiałego – Mieszka, zwanego Gołowąsem. O tej postaci kroniki średniowieczne właściwie milczą. Wiadomo tylko, że był młodzieńcem obdarzonym niezwykłą urodą, wyróżniającym się prawością i szlachetnym postępowaniem. Ten wyidealizowany obraz młodego władcy dopełnia jego nagła śmierć, co nadaje tej postaci rys tragiczny o martyrologicznym wręcz zabarwieniu. Być może został zamordowany, aby nie mógł objąć sukcesji po ojcu. Mit historyczny związany z postacią syna Bolesława zaistniał w literaturze polskiej dzięki Wyspiańskiemu, zafascynowanemu etycznym, nieskazitelnym pięknem postaci królewicza, o czym pisał w rapsodzie o Bolesławie Śmiałym, balladzie *Na krakowskim rynku* oraz we fragmencie dramatycznym napisanym po *Bolesławie Śmiałym*. Pomimo fascynacji sztukami bolesławowskimi Wyspiańskiego *Topór* Płażka inspirowany jest przede wszystkim lekturą kroniki Galla Anonima[73]. W balladowej formie dramatopisarz podjął zagadnienie fatalizmu dziejów państwa polskiego, co pozwoliło mu na wyeksponowanie pierwiastków tragicznych w losach dynastii Piastów. Mieszko Bolesławowic jest dla niego postacią tragiczną. „Królewic złoty", bo tak nazwany został w sztuce Płażka, chce być wielkim i potężnym władcą tak, jak jego ojciec Bolesław i z dumą nosić jego koronę. Okazuje się jednak, że zaginęła ona w niewiadomych okolicznościach. Jest to zły znak, który potwierdza, że los Mieszka napiętnowany jest fatalizmem. Młodziutki władca, noszący na sobie klątwę zbrodniczego czynu ojca, mordercy biskupa Stanisława, zostaje osaczony przez okrutnych ludzi czyhających na jego zgubę. Fatum, jak tytułowy topór, wisi nad jego głową. Nienawiść i konszachty ze strony Władysława Hermana, Zbigniewa, Sieciecha, Leszczyca, Mściwoja, tragedia otrutej ukochanej Eudoksji, jak sieć zła osaczają Mieszka. Te udramatyzowane, wpisane w konwencję ballady *res gestae* kończą się zabiciem „Królewica złotego". Zgodnie z tradycją rycerską jego ciało złożone na tarczy rodowej wierni wojowie z honorem

[73] S. Pigoń, *Słowo wstępne*, [w:] F. Płażek, *Topór*, *op. cit.*, s. 7. Pisze o tym w cytowanym liście Płażek, *List*, *op. cit.*, s. 61.

niosą na Wawel. Stanisław Pigoń dostrzegał podobieństwo *Topora* do heroicznych pieśni serbskich o carze Łazarzu czy ballady ludowej Hasanaginicy[74]. W zakończeniu *Topora* wiosenne słońce jaskrawym światłem rozświetla scenę. Nastał bowiem czas „świętej wiosny".

Zgodnie z romantycznym i młodopolskim paradygmatem śmierć „projektuje" zmartwychwstanie. W ustalonym porządku świata jest ona czymś koniecznym. Głosząc ideę odrodzenia przez śmierć, Płażek ujawniał niezwykłe poczucie jedności bytu. Zgodnie z zasadami sztuki tego okresu, poszukującej doskonałej jedności, religia staje się treścią kultury, a ta z kolei – formą religii. Zgony Kraka, Wandy, Popiela i Mieszka Bolesławowica w omawianych dramatach są zamknięciem historii życia w wymiarze indywidualnym, ale, zgodnie z myśleniem odrodzeńczym, jednocześnie stają się otwarciem na nową historię – teleologiczną – postrzeganą w perspektywie sensów wyższych i ponadczasowych. Płażek w swych „słowiańskich" dramatach opowiada zmitologizowaną historię Polski opartą na różnych legendach, przekazywanych z pokolenia na pokolenie. W tym samym czasie buduje narrację o przypadkach „odwiecznej duszy ludzkiej". Jego słowiańscy bohaterowie, postawieni w sytuacji granicznej, uwikłani w walkę, winę, cierpienie i śmierć, doświadczający zatem „tragicznego poczucia życia" (termin Miguela de Unamuno[75]), w chwili *anagnorisis* zyskują tragiczną wiedzę o bycie i rozpoczynają swój „tragiczny protest" (określenie Zygmunta Adamczewskiego [76]) przeciw granicom materialnego świata. Ostatecznie transformują w ludzi w uniwersalnym tego słowa znaczeniu. Śmiało wkraczają w świat tajemnic metafizycznych, gdzie dochodzi do objawienia pełnej prawdy o fatalizmie ludzkiej egzystencji. Źródłem tragizmu ludzkiej egzystencji są w tych sztukach rozbudzone namiętności i instynkty. Te muszą znaleźć swe ujście w zbrodni, do której jednocześnie popycha ich Fatum. Sztuki słowiańskie Płażka przynoszą więc określony sposób myślenia o świecie, który znajduje swe uzasadnienie w wierze dawnych Słowian. Ze słów bohaterów wyłania się nacechowany tragizmem obraz ludzkiej egzystencji, korespondujący z fatalistyczną koncepcją bytu, którego istotę stanowią zło i cierpienie. W przypadku słowiańskich dramatów Płażka mamy do czynienia

[74] S. Pigoń, *op. cit.*, s. 10.

[75] M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, przekł. H. Woźniakowski, Kraków–Wrocław 1984.

[76] Z. Adamczewski, *Tragiczny protest*, przekł. Z. Kubiak, Warszawa 1969. Tytułowy „tragiczny protest" oznacza według autora świadectwo zaangażowania, za którym stoi wybór tożsamy z losem. Dla postawy tragicznej fundamentalny okazuje się ów protest, a nie rozpacz czy pesymizm.

z rozpisaną na kilka utworów poetycką opowieścią z dziejów początku państwa polskiego, powołaną do życia siłą wyobraźni poetyckiej uformowanej przez działanie ironii. Słowiańskie dramaty autora *Topora*, dające się odczytać jako uniwersalne przypowieści o bezwzględnej walce o władzę, zamieniają się w rodzaj poetyckiego sądu nad ludzkimi czynami. Świat słowiański w tych utworach zyskuje w ten sposób wymiar infernalny i eschatologiczny.

Zmitologizowany obraz państwa prasłowiańskiego i wczesnopiastowskiego, wykreowany przez Płażka, jest bezczasowy, atopiczny, magiczny i metafizyczny, daleki zatem od stereotypu idylli słowiańskiej. Uczestniczymy w Golgocie narodu, zarówno w wymiarze indywidualnych, jak i wspólnotowych doświadczeń. Słowiańskie dramaty Płażka, podobnie jak zdecydowana większość powstałych wtedy tekstów poświęconych Słowiańszczyźnie przedchrześcijańskiej, niebędących przecież źródłem wiedzy historycznej, dowodzą, że dzieje bajeczne narodu godne są przedstawienia na miarę opowieści mitycznych. Opowiadają bowiem o wielkich wydarzeniach mitycznych, będących demonstracją fatalizmu losu, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym. W tej zmitologizowanej rzeczywistości dochodzi do spotkania Słowian z Innymi/Obcymi, co w wyniku bolesnej konfrontacji pozwala im określić własną tożsamość. Stąd dramaty „słowiańskie" nabierają wymiarów tragedii losu, jak i „tragedii tożsamości". W ten sposób odbiorca może dowiedzieć się, co współcześni Płażkowi Polacy myśleli na swój temat, co oznaczało dla nich bycie Słowianinem, z jakimi wyborami to łączyli, jaki był ich stosunek do Obcych, jakie idee głosili, jaką rolę przyznawali kobietom i mężczyznom w tym świecie.

Niezwykle ważną funkcję w zmitologizowanym świecie dramatów Płażka odgrywają różne rekwizyty, np. miecz, łańcuch, topór, stos, świadczące o militaryzacji wyobraźni. Podejmując temat Słowiańszczyzny, dramaturg chciał opowiedzieć odbiorcom ich własną historię, świadomie wpisaną przez niego w konwencję mityczną. Autor *Pogromu* odwołał się do mitycznej, utajonej historii Polaków, potwierdzającej nieśmiertelność siły narodowego ducha, aby przekazać określone wartości, wśród których centralne miejsce zajmuje ofiara. Mit Słowiańszczyzny staje się zatem ważnym przekaźnikiem wiedzy o ideach, budujących i scalających wspólnotę, niezbędnych w budowaniu świadomości narodowej i państwowej. Pozwala odkryć prawdę o sposobach funkcjonowania pamięci zbiorowej, tradycji, kultury danej wspólnoty, o uznawanym systemie wartości i preferowanych wzorcach, którym przyznawano integracyjną moc. A zatem mit prasłowiański, będący mitem kultury, ma, co pokazał Płażek, podobnie jak inni twórcy tego okresu, podstawowy

udział w procesie budowania tożsamości narodowej, historycznej i kulturowej oraz w tworzeniu poczucia autonomii własnej wartości, tak w wymiarze indywidualnym, jak i wspólnotowym. Scala i umacnia wspólnotę, a także służy jej obronie.

Sztuki słowiańskie Płażka zakorzenione są w tradycji polskiego romantyzmu i neoromantyzmu. Wpisany w nie projekt odrodzeniowy realizuje ideę „siewu krwi", który w przyszłości ma wydać plon. Płażek, podobnie jak Wyspiański, podjął próbę modernizacji wyobrażeń romantyków dotyczących tematów z dziejów narodu. Lektura dramatów słowiańskich Płażka potwierdza, że interesowały go bajeczne dzieje Polski ukazane na tle ważnych dla danej zbiorowości wydarzeń. Mit poza walorami poznawczymi i estetycznymi odgrywa również ważną rolę społeczno-światopoglądową[77]. Wyraża przekonania zbiorowe dotyczące postaw patriotycznych. Staje się komunikatem zorientowanym w kierunku działań ideologicznych[78]. Z tego powodu „twórczość literacka o tematyce czerpanej z pradziejów Polski stała się ważnym czynnikiem patriotycznego kształtowania serc i umysłów"[79]. Miała znaczenie dla określenia narodowej tożsamości, zwłaszcza w czasach zaborów, kiedy zagrożony był byt narodu. Patriotyczna lektura na temat dziejów bajecznych dawała Polakom pewność co do dawności trwania polskich dziejów i niezniszczalności narodu. Tekstowa i retoryczna strategia podjęta zatem przez Płażka miała posłużyć konstytucji określonej wizji narodowej wspólnoty fundowanej na aksjologicznej i religijnej jedności polskiej nacji. W ten sposób w sztukach dramaturga doszło do sakralizacji historycznego fenomenu polskiej wspólnoty narodowej.

Autor *Pogromu* spożytkował określoną konwencję sceniczną, wpisująca się w romantyczną tradycję teatralną, uznając ją za punkt odniesienia, wartość stałą i żywe źródło natchnienia. Wszystkie sztuki Płażka, zarówno te słowiańskie, jak i antyczne, należą do dramatów, które można ująć w szeroko rozumianą formułę „poetyckości", determinującą treść, strukturę i styl całego utworu dramatycznego. Takie poetyckie podejście Płażka do nowocześnie rozumianej estetyki dramatu i teatru miało wpływ na odczytanie oraz kreację wizji przeszłości w jego sztukach. Chociaż sztuki te z założenia są poetyckim tworem wyobraźni i wydają się wysnute z najgłębszych marzeń sennych dramaturga, to jednak, na co zwrócił uwagę Pigoń, wszystkie je

[77] W. Szturc, *Pojęcie mitu i starożytna mitografia*, „Próby" 2014, nr 2, s. 47.
[78] F. Ziejka, *Wstęp*, [do:] *idem*, *W kręgu mitów polskich*, Warszawa 1977, s. 8.
[79] J. Maślanka, *Wstęp*, [do:] *idem*, *Literatura a dzieje bajeczne*, *op. cit.*, s. 8.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 246 22.09.2021 20:44

wyróżnia zaplanowana koncepcja dramatyczna, pozwalająca na wyeksponowanie elementów tragicznych. Płażek świadomie pomija wszelkie zdarzenia o charakterze epizodycznym, skupiając uwagę na podstawowych „spięciach" antagonistów. Według Pigonia:

> Autor pewną ręką wytyczył nurt głównego konfliktu, rozstawił charaktery na arenie akcji i sprzeczne ich dążenia związał w nierozwikłany splot tragizmu, dynamikę dramatyczną utworu sprowadził ostrołukiem aż ku katastrofie. W konstrukcji tej uderzyć musi jedno, cecha w ogóle jedna z najznamienitszych dla twórczości Płażka: ogromne opanowanie wyrazu, nieobecność jakiejkolwiek rozlewności czy to lirycznej, czy to epickiej, ściśliwa kondensacja kształtu dramatycznego. […] Ściśliwa ekonomia elementów konstrukcyjnych, taka obliczona na oszczędność wyrazu artystycznego, zostawia duże pole przy realizacji scenicznej dla artystów, którzy, mając do dyspozycji postaci utworu mocno postawione i bogato zróżniczkowane, gestem, intonacją głosu uwydatnić muszą momenty dramatyczne, w tekście lakonicznym niekiedy zaledwie pozaznaczane. Sama zaś w sobie kondensacja owa, dająca dynamice dramatycznej bystry pęd, zapewnia utworowi wysoki stopień sceniczności[80].

Owa poetyckość wizji scenicznej realizuje się w dramatach Płażka przede wszystkim w zespolonych ze sobą warstwach: obrazowej i słowno-dźwiękowej, konstruujących strukturę symboliczną, pokrewną idei „dzieła totalnego". Praktyka dramaturgiczna autora *Pogromu*, wyrastająca z koncepcji romantycznego i modernistycznego teatru symbolicznego, realizuje zasady poetyki, będące przeciwieństwem zamkniętej struktury przyczynowo-skutkowej. Fabuła dramatu nie opiera się na skomplikowanej intrydze. Nadrzędnym czynnikiem organizującym strukturę dramatu i medium jego sensu staje się nastrój. Nikłą akcję, zgodnie z konwencją statycznego teatru śmierci Maeterlincka, zastępuje sytuacja, co przekłada się na szereg luźnych, nacechowanych emocjonalnie obrazów-odsłon, układających się w sposób sekwencyjny (kalejdoskopowy), powiązanych ze sobą na zasadzie skojarzeń (asocjacji) i oddziałujących na widza zmiennością barw, światła, cienia i natężenia dźwięku. Pełen sens tych utworów daje się odczytać dopiero na poziomie realizacji nadrzędnej, uniwersalnej idei dzieła integralnego.

Tak zaplanowany gest sceniczny zaczyna dominować nad działaniem postaci, a konstrukcje językowe determinują układ sytuacji dramatycznej. A zatem, „ponieważ istotą teatru jest działanie, a istotą poezji – słowo, dramat

[80] S. Pigoń, *op. cit.*, s. 8.

poetycki staje się działaniem doświadczonym w słowach”[81]. Konsekwencją takich posunięć scenicznych okazuje się dominująca rola słowa poetyckiego wspartego przez światło, ruch, dźwięk, pauzę itp. Za tym typem wypowiedzi dramaturgicznej, opartej na melorecytacji, stoi pradawna tradycja oralna, współcześnie spożytkowana przez dramat poetycki, umożliwiający szczególnie rozumianą reaktywację epiki wierszowanej[82]. Autor *Świętej wiosny* próbował osiągnąć charakterystyczny dla teatru modernistycznego efekt wzniosłości: wysokie napięcie i patos. Ukształtowanie wersyfikacyjne i intonacyjne struktury wypowiedzi decyduje o poetyckości mowy w tych sztukach, co zbliża je do kompozycji muzycznej[83]. Płażek wykazał się dobrą umiejętnością budowania muzycznych form ekspresywnych za pomocą rytmiki słów. Rytm staje się w tym przypadku podstawowym elementem w budowaniu świata przedstawionego, co sprawia, że na plan pierwszy wysuwa się organizacja rytmiczna i retoryczna wiersza[84]. Linia melodyczna stała się tu podstawową zasadą konstrukcyjną wypowiedzi dramaturgicznej. Ważne bowiem okazuje się znalezienie właściwego rytmu dla tragedii życia i śmierci rozgrywającej się na scenie, co sprawia, że świat ulega odrealnieniu i wydaje się egzystować na pograniczu jawy i snu, budząc w widzach niepokój i lęk.

W sztukach Płażka, podobnie, jak w innych sztukach z tego okresu, rytm stanowił ogniwo łączące człowieka ze wszechświatem. W ten sposób dramaturg chciał osiągnąć ważny z punktu widzenia dramaturgicznego efekt wysokiego napięcia emocjonalnego, aby przekroczyć materialną granicę przestrzeni scenicznej. Świat słowiański Płażka wyszedł poza ramy wąsko, etnograficznie rozumianej słowiańskości w stronę ujęć ogólnych, co pozwoliło mu na skonstruowanie obrazu niemającego żadnego wymiernego

[81] M. Prussak, *Dramat poetycki* [hasło], [w:] *Słownik literatury XX wieku*, red. A. Brodzka [et al.], Wrocław 1992, s. 213-217.

[82] Próbą stworzenia definicji dramatu poetyckiego jest: I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, [w:] *eadem*, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 47-48. Początki dramatu poetyckiego badaczka łączy z tragedią grecką, misteriami średniowiecznymi, dramatem romantycznym i modernistycznym. Sławińska dochodzi do wniosku, że dramat poetycki jest bardziej „zawołaniem bojowym” niż ściśle sprecyzowanym gatunkiem literackim (s. 101). Za cechy ogólne szeroko rozumianego dramatu poetyckiego, właśnie za Sławińską, można uznać: apsychologizm postaci, dążenie do syntezy, dwupłaszczyznowość akcji, metaforyczność, wszechczasowość i wszechprzestrzenność. Marta Rusek (*Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 180) dodaje do tego zestawu unieważnienie roli akcji w dramacie i dążenie do mitologizacji wypowiedzi. Zob. też M. Prussak, *Dramat poetycki* [hasło], *op. cit.*, s. 216; P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przekł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 105.

[83] M. Dłuska, *Intonacja zdaniowa*, [w:] *eadem*, *Prozodia języka polskiego*, Warszawa 1976, s. 74.

[84] O.M. Brik, *Rytm a składnia. Przyczynek do badania języka wierszy*, przekł. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 165.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 248 22.09.2021 20:44

odniesienia do zewnętrznej rzeczywistości, będącego odrębnym, fikcyjnym bytem, który nie ma prawa do istnienia poza sceną. Charakterystyczna gra niespodzianek i zaskoczeń współgra tu ze stopniowo narastającym nastrojem niepokoju wyczekiwania, grozy i rodzącego się lęku, będących „sobowtórem człowieka", wylęgłym „wraz z nim w wieczności – w wieczność ją też człowiek z sobą bierze"[85]. Akcja sztuki dąży ku przemienieniu rzeczywistości scenicznej tak, aby całkowicie został wyeliminowany czas historyczny, linearny, a został ustanowiony czas sakralny. W ten sposób przestrzeń teatralna staje się przestrzenią epifanii grozy i niesamowitości, demonstracji działania sił fatalistycznych oraz demonicznych. Na granicy tego, co realne i tego, co nierealne rodzi się sens, którego nośnikiem jest nastrój nacechowany metafizyczny strachem.

W sztukach Płażka przestrzeni Wawelu i otaczających go błoni wraz z przepływającą Wisłą, tak, jak i terenów nadgoplańskich, nie sprowadza się do quasi-historycznego sztafażu. Zawieszona w mitycznym bezczasie przestrzeń pełni ważną funkcję symboliczną realizującą ideę znaczącej, nacechowanej aksjologicznie opozycji: ziemia – niebo, góra – dół, życie – śmierć. Dzięki tak skonstruowanej, wielopłaszczyznowej formie pozwalającej na zawieszenie czasu rzeczywistego poeta mógł stworzyć obrazy o dużym walorze poetyckim, budzące w odbiorcy niepokój egzystencjalny i etyczny, co z kolei pozwalało widzowi w czasie spektaklu doświadczyć przejścia od stanu lęku w stan ufności co do sensowności świata, od chaosu i niebytu do porządku i bytu, co w kontekście tak rozumianej sztuki teatralnej oznaczałoby „rytualne wtajemniczenie".

Płażek świadomie nawiązywał do tradycji teatru religijnego. Mówił m.in.: „teatr zawsze był pewnego rodzaju misterium, którego przedmiot stanowi konflikt o charakterze «etycznym», konflikt jednostek o sprzecznych zapatrywaniach"[86]. Fabuły omawianych dramatów słowiańskich, zabarwione magią dziejowej legendy, zostały wpisane przez niego w konwencję tragediowo-misteryjną, pozwalającą na całościową interpretację porządku świata. Wydarzenia, składające się na dość nikłą fabułę, nie mają zatem charakteru ilustracyjnego, tylko nabierają wartości misteryjnej i moralitetowej w sensie ponadgatunkowym. Za takim ich rozumieniem opowiada się Dobrochna Ratajczakowa:

[85] E. Zegadłowicz, *Spod młyńskich kamieni*, Poznań 1928, s. 315.
[86] F. Płażek, *Rozmowa o teatrze*, „Marchołt" 1937, nr 4 (12), s. 499.

> Misterium, nazwa już wtedy daleka od średniowiecznej tradycji, wręcz innogatunkowa, staje się znakiem rytuału wtajemniczenia, wprowadzeniem w działanie symboli kryjących w sobie dynamikę działań fizycznych i duchowych, biegu czasu i symbolicznej ceremonii. W swym ekspresjonistycznym wariancie jest quasi-religijnym rytuałem, wymagającym od widza odpowiedniego stanu duszy i intelektu. Słowo i obraz współpracują ze sobą, eksplodują w rytmach barbarzyńskich lub duchowych, wspomagane przez zaprojektowaną dość dokładnie przez autora muzykę i układ świateł. Mają wywoływać wrażenie ekstazy, korzystając z chwytów literacko-malarskich, podporządkowanych jednakże środkom ekspresji scenicznej. […] Wykorzystują koncentrację symboli i obrzędów, magii nie tylko teatralnej, by uruchomić energię psychiczną odbiorców. Scena ma przywieść widza do swoistego *katharsis*, ma w niego tchnąć iskrę życia, a misterium ma stanowić symbol takiego przeżycia, zetknięcia się z cudownością istnienia i boskością wszechświata[87] .

W modernizmie, zgodnie z zasadami „nowej" sztuki, misteryjność, która wydaje się odsyłać do formuły wywodzącej się ze starożytności i średniowiecza obecnej w widowiskach teatralno-religijnych, nie jest jednak rozumiana w kategoriach stylizacji genologicznych czy aluzji, tylko w kategoriach *sacrum – profanum*. Tak potraktowane formy tragediowo-misteryjne dramaturg w omawianych sztukach połączył z elementami ballady o charakterze filozoficznym[88]. W rytmie ballady wyrażone zostały emocje bohaterów i ich działania. Ballada pozwoliła Płażkowi na wprowadzenie ważnych od strony konstrukcji dramatu reaktywowanych w literaturze tego czasu ujęć alegorycznych. Artystyczne wykorzystanie alegorii łączy się z balladową konwencją omawianych sztuk Płażka. Uzasadnia ostre, kontrastowe zestawienie bohaterów, pozwala na sprowadzenie postacie do kilku wyrazistych cech (kreując je na nosicieli cech złych, bliskich demonizmowi lub dobrych, bliskich anielskości) i uproszczenie rozgrywających się na scenie sytuacji. Ballada pozwoliła także Płażkowi na wprowadzenie w obręb fabuły dramatów elementów etycznych, co z kolei zbliżyło omawiane sztuki do moralitetu.

---

[87] D. Ratajczakowa, *Historia i gnoza. Tadeusz Miciński* „*Termopile polskie*", [w:] *eadem*, *W kryształe i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2005, s. 155. Zob. A. Ziołowicz, „*Misteria polskie*". *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s.7-19. Warto te rozważania uzupełnić o uwagę Jurija Biriulowa, który pisze: „Uogólniające, filozoficzne traktowanie rzeczywistości prowadziło do kryzysu w zakresie tematyki (istotnej w sztuce XIX wieku), do rozmywania gatunków. Rodzajowy, historyczny, religijny i inne tradycyjne gatunki zlewają się w jeden rodzaj neomitologiczny, w którym narracyjność zachowuje określone znaczenie, uzyskuje jednak nową teatralizowaną, symbolistyczną formę". J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, przekł. J. Derwojed, Warszawa 1996, s. 99.

[88] Wyznaczniki cech gatunkowych ballady podaję za: I. Opacki, *Ballada* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1992, s. 72-75.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 250 22.09.2021 20:44

Podsumowując nasze rozważania na temat Słowiańszczyzny obecnej w utworach dramatycznych Płażka, można stwierdzić, że w celu skonstruowania zmitologizowanej rzeczywistości scenicznej, autor *Pogromu* podjął się odpowiednich działań artystycznych. Dość śmiało grał konwencjami literackimi i rekwizytami, a z tej gry estetycznej rodzi się poezja. Zatem praktyka dramaturgiczna Płażka oparta jest na praktyce poetyckiej. Poetyckość, której istotę stanowi tęsknota za utraconym ładem, jednością i aksjologią, nadającą sens ludzkiemu życiu, sprawia, że w teatrze Płażka szczególną rolę odgrywają intuicja, wrażliwość, przeczucie, imaginacja, a także marzenie[89]. W ten sposób temat przestaje być głównym wyznacznikiem dramatyzacji tekstu, a stają się nim uniwersalne prawa rządzące ludzkim losem, ujawnione za pomocą rytmu wspartego przez barwę, światło i dźwięk. Tej to zasadzie sceniczności, realizującej ideę „dzieła totalnego", w dramatach Płażka została podporządkowana wizja Słowiańszczyzny traktowanej na zasadzie konstruktu kulturowego.

[89] I. Sławińska, *op. cit.*, s. 49.

ANNA KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Rewolucja w „krainie fantastycznej”. Utopie Kazimierza Przerwy-Tetmajera

Pewna mieszanina idylli socjalizmu
i chrześcijaństwa, rewolucji, ewangelii
i café chantanu unosi się dziś w powietrzu.
Stanisław Brzozowski, *Aforyzmy*[1]

Nowa *Nie-Boska komedia*?

Trudno o bardziej druzgocącą opinię o *Rewolucji* Kazimierza Przerwy-Tetmajera niż ta, którą wydał na łamach podręcznikowej *Młodej Polski* Artur Hutnikiewicz. Najgłośniejszy liryk przełomu wieków nie zadawalał badacza jako dramatopisarz. Nawet w „najwybitniejszej próbie dramatycznej”, czyli czteroaktowym *Zawiszy Czarnym* (1901), Tetmajer wedle Hutnikiewicza:

> nie potrafił zharmonizować i zestroić elementów o tak rozbieżnej proweniencji w całość jednolitą i artystycznie logiczną, gubił nerw dramatyczny w poetyckiej retoryce i licznych dłużyznach, kontrolował się słabo, co jeszcze bardziej jaskrawo zaznaczyło się w dramatach późniejszych, takich jak publicystyczna *Rewolucja* (1906) czy *Judasz* (1917), podejmując wątek tak bardzo w literaturze tego okresu popularny[2].

Rewolucji Hutnikiewicz poświęcił w cytowanej monografii jeszcze jedno zdanie:

> Groza i historiozoficzne perspektywy fenomenu dziejowego w *Rewolucji* imponować zapewne mogły wielkością podjętych zadań, którym nie sprostało jednak pióro pisarza.

W tej charakterystyce badacz nie zwrócił uwagi, że owym „fenomenem dziejowym” była Rewolucja 1905 roku i że Tetmajer – wcale

[1] S. Brzozowski, *Aforyzmy*, wybór i słowo wstępne: A. Mencwel, Warszawa 1986, s. 74.
[2] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2002, s. 255, 101. Dalsze cytacje z tego wydania. Podobną opinię wyraził Lesław Eustachiewicz (*Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, Warszawa 1982, s. 259): „Tetmajer dość nieudolnie stylizuje obrazy zdarzeń na wzór *Nie-Boskiej komedii*”.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 252 22.09.2021 20:44

niepublicystycznie – dał świadectwo krwawych i zarazem przełomowych w dziejach Polski wydarzeń. Bo rzeczywiście, nie rezygnując z „poetyckiej retoryki", nakreślił szeroką, a zarazem wnikliwą panoramę sporów politycznych oraz ideowych w obozie rewolucji i w obozie jej przeciwników. Może dlatego Tetmajerowska *Rewolucja* zyskała nawet miano *Nie-Boskiej komedii*. Czy dorównała dziełu Zygmunta Krasińskiego? Że Tetmajer miał takie ambicje, świadczy list poety do przyjaciela Ferdynanda Hoesicka jeszcze z marca 1899 roku: „trzeba iść przede wszystkim, a może i tylko, śladem naszych Królów-Duchów, kontynuować, o ile sił starczy, *Dziady*, *Nieboską komedię*, Słowackiego idee patriotyczno-demokratyczne…"[3].

„Tetmajerowska *Nie-Boska komedia*"[4], jak od razu nazwano *Rewolucję*, ukazała się nie bez trudności. Miała dwa wydania, ale tylko jedno dotarło do czytelników. Historię („niebanalną") druku tego dramatu opisała biografka Tetmajera – Krystyna Jabłońska, ostatnio zaś Jan Jakóbczyk[5]. *Rewolucja* mogła być – co oczywiste – opublikowana tylko w Galicji, ale i tutaj natknęła się na trudności. Napisana w Zakopanem w pierwszych trzech miesiącach 1906 roku, została wydana – „sumptem autora" – w Drukarni Literackiej w Krakowie w kwietniu 1906 i natychmiast wycofana „z powodu zbyt jaskrawych kilkunastu wyrażeń" przez samego Tetmajera, który obawiał się procesów i długiego, nawet czteroletniego, więzienia. W tej sytuacji poeta kazał „wskazane mi kartki wydrzeć lub przedrukować z opuszczeniami"[6]. Pierwodruk znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej z adnotacją: „Egzemplarz pełny, skonfiskowany przez Prokuraturę! Nie pożycza się!". Nowe wydanie *Rewolucji* ukazało się w Krakowie, także w kwietniu 1906 roku „Nakładem Księgarni D[aniela] E[dwarda] Friedleina". Liczy 212 stron[7]. Szczęśliwie, dzięki inicjatywie dwu warszawskich polonistek, prof. Marii Jolanty Olszewskiej i dr Agnieszki Skórzewskiej-Skowron, dysponujemy od roku skonfiskowaną, nieocenzurowaną wersją *Rewolucji*. Przygotował ją do druku prof. Marek Dybizbański w pierwszym tomie *Dramatów* Kazimierza Przerwy-Tetmajera[8]. Dzięki temu wyraziściej mogą zabrzmieć intencje

[3] Cyt. za: K. Jabłońska, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, Kraków 1969, s. 60.

[4] Zob. m.in. J. Sten [Ludwik Bruner], *Poezja rewolucji*, „Krytyka" 1906, R. 8, z. 1, s. 401-406; A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1974, s. 132.

[5] K. Jabłońska, *op. cit.*, s. 169-173; J. Jakóbczyk, *„Rewolucja": przed i po cenzurze*, [w:] *idem*, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001, s. 170-173.

[6] K. Przerwa-Tetmajer, *List otwarty do pana Wilhelma Feldmana*, Warszawa 1909, s. 11.

[7] Cyt. za: K. Jabłońska, *op. cit.*, s. 170.

[8] K. Przerwa-Tetmajer, *Dramaty*, t. 1, wyd. krytyczne, red. nauk. M.J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2019, s. 255-412. Dalsze cytacje z tego wydania, w nawiasie podaję numer strony.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 253 22.09.2021 20:44

poety, ściślej zarysować się jego wizja rewolucji, która wybuchnie tam, „gdzie łzy płyną rzeką", gdzie „są całe bezmiary cierpienia", gdzie „rozpacz […] zaściela niebo całym ludom i narodom/ i pokolenia całe, jak dżuma, wytraca…" (255).

Tak w *Prologu*, toczącym się na *Wyspie* porośniętej „bujną roślinnością egzotyczną"[9], Młody Człowiek („smukły, wysoki. Duży czarny kapelusz, płaszcz ciemno-zielony") zapowiada swoją podróż „w nieznane kraje": „Daleko, daleko,/ ku słonym i czerwonym łez potu, krwi wodom…" (255-256). Do tej wędrówki skłaniają go, pojawiający się nocą „więcej, niż ludzie, mniej, niż błękitne anioły". Oto, jak opisuje ich kochanka Człowieka, Młoda kobieta:

> Dziwni byli ci dziwni – – na poły szatani,
> a na poły duchowie jaśni i świetlani…
> Każdy niósł żagiew, bunt w oczach, piorun w ustach,
> krew nieśli na krwi kędyś umaczanych chustach […] (257).

Młody Człowiek stanie na ich czele „jak wódz – jak gniewu bóg!" i zaprorokuje:

> Tam – – zadrżą ziemi trzony
> i zawali się świata rusztowanie!
> Tam już pochodnia rzucona w stóg,
> tam już się tli – –
> tam już pożar wybucha – – wybuchnąć gotów!
> Naprzód! Naprzód! Naprzód! W otchłanie!… (258).

Zapowiedź tę potwierdzają w pierwszej scenie pt. *Laboratorium bomb* Studenci składający bomby: „Jutro może/ będziemy bili w wielkie, złote dzwony chwały!/ W dzwon tryumfu, w dzwon odrodzenia!/ W dzwon zwycięstwa!" (259). Wykształcony Robotnik-Kotlarz zaś dodaje: „Jutro zapłata

[9] Tetmajerowska Wyspa przypomina kraj „w róż, mirtów i błękitów, […] gdzie na pianie morskiej Afrodyty kołysana postać — tam, gdzie na brzegach Pallady posągi". To tutaj Aligier prowadzi Hrabiego Henryka, który nie kryje zachwytu: „O, jakże ślicznie, ślicznie przemienia się wszystko! Brzeg taki zielony — takie lazurowe morze — skały w tunikach z winnic — upoję się rozlaną wonią w powietrzu! […] Brzęk lir i cytar z niej słychać — a teraz hymny wzniosły się". Przemawiają tutaj także — jak w *Rewolucji* — chóry: Chór Egipskich Kapłanów, Chór Napowietrznych Głosów, Chór Eleuzyjski. Zygmunt Krasiński, *Pierwsza część Nie-Boskiej Komedii (Niedokończony poemat)*, [w:] *idem*, *Dzieła literackie*, wybrał, notatkami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. 1, Warszawa 1973, s. 501-502.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 254 22.09.2021 20:44

win!/ Jutro swe okowy rwą ci,/ co je nieśli wśród przekleństwa/ w pokolenie z pokolenia!" (260). Do tego zakonspirowanego laboratorium przychodzi Jenerałówna Emilia ze „złymi wiadomościami": o strzelaninie i zabijaniu innych spiskowych, a także o strachu oficerów rosyjskich przed organizacją rewolucyjną, na której czele stoi „dziwny pan". O tym „dziwnym panu" dyskutuje się też w laboratorium. Kiedy przemawia na wiecach, wskazując „drogę do wolności", lud „dziwnie mu ufa" i nazywa „Mistrzem". Wykształcony Robotnik nie poddaje się euforii. Obawia się, że nawet zwycięstwo rewolucji nie zasypie „rowu" między inteligencją a proletariatem. Każdy z uczestników tego tajnego zebrania ma swoje, szlachetne zresztą, cele. Jenerałówna na przykład chce odkupić „winy dwudziestu pokoleń – łupieżców" (267) i śpiewa: „Już się ład stary świata wali,/ z mgławic się nowy budzi dzień" (272). Pozostali chórem dołączają się: „my to robotą sprawim zdradną,/ my dokonamy dynamitem!". Pieśń zakłóca gwałtowne pukanie. To wdziera się Jenerał, który, dowiedziawszy się, że jego córka jest rewolucjonistką, grozi wszystkim więzieniem. Emilia, chroniąc przyjaciół, pozwala go zabić. Tak więc robotnik i jeden ze studentów wbijają sztylety w serce Jenerała. W tym momencie przybywają Członkowie Komitetu Rewolucyjnego i opowiadając o kolejnych zbrodniach żołnierzy rosyjskich, poszukują ochotnika do zgładzenia winnego tych gwałtów. Bez wahania zgłasza się Mularz, obarczony liczną rodziną. Czeka go pewna śmierć, gdy następnego dnia rzuci bombę w pojazd carskiego pułkownika. Czy gdyby przeżył, zachowałby się potem jak Marcin Kasprzak, który za druk ulotek pierwszomajowych oraz zabicie trzech policjantów został powieszony na stoku warszawskiej Cytadeli i w chwili egzekucji zawołał: „Niech żyje rewolucja"? Ideałem ówczesnych bojowników był również Stefan Okrzeja. Powoływał się na nich dziewiętnastoletni Henryk Baron, który przed sądem wojennym oświadczył:

> Postanowiłem zabijać was z litości… Wiem, że mnie powiesicie, ale idei mej powiesić nie można. Ona nie zginie. Nie dalej jak za sześć lat tego nie będzie (wskazał na portret cara). Wy wszyscy zginiecie, lud was zadusi i powystrzela, zakopią was, a mogiły wasze będą pokryte hańbą. Każdy będzie na nie spluwać[10].

Kiedy rewolucjoniści rozbierają broń i szykują się do akcji, wchodzi Mistrz. W didaskalium czytamy: „*Jest to ten sam młody człowiek, który był widziany nad morzem*" i który wzywa do walki: „Wszystko gotowe". Hasło

[10] Cyt. za: S. Kalabiński, F. Tych, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja? Lata 1905-1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1976, s. 245, 584.

to przenosi bohaterów „na plac miejski z tyłu barykady, postawionej frontem do wychodzącej z placu ulicy" (293).

To właśnie na ten plac, przed barykadę, „ciągnie tłum rewolucjonistów obu płci z rozmaitych sfer społecznych". Jeśli w *Nie-Boskiej komedii* Hrabia Henryk, prowadzony przez Przechrztę, ogląda z ukrycia obóz rewolucji, a w nim zbuntowanych chłopów, służących i kobiety oddających się rytuałom nowej religii – religii wolności, to w *Rewolucji* Tetmajer zastosował inną strategię. Przed barykadą, nazwaną „ołtarzem wolności", reprezentanci społeczeństwa składają swoje żądania, marzenia, nadzieje, którymi przepełnione były ówczesne postulaty strajkowe, hasła ulicznych demonstracji, apele partii politycznych różnych orientacji, artykuły prasowe i ich tytuły. Trzeba przyznać, że jeśli nawet Tetmajer nie brał w owych wydarzeniach osobistego udziału, to chłonął te nowe, palące idee, tworzące zakorzenione w ruchu rewolucyjnym 1905 roku utopie społeczne, obalające dotychczasowy porządek. I rzeczywiście, jak w „laboratorium bomb", tak przed barykadą spotyka się symbolicznie cała ówczesna Polska. Oto Nauczyciel Ludowy, który „zwariował pod kolbami", wyśpiewuje ostrzegawczo: „Nasz sztandar – na sztandarze krew!/ Wolność to jest śpiew,/ Wolność to jest barwa! O jaka larwa!" (301). Zjawiają się Obywatele Ziemscy z Księciem na czele, którzy proszą „rząd rewolucyjny" o „straż dla naszych pałaców./ Domów./ Kantorów./ Dworów", gdyż „powstanie już ogarnia wsie", zaś „w masach drzemie zawsze wandalizm/ najokropniejszy, chciwość nienasycona" (304-305). Członek Komitetu Rewolucyjnego odprawia ich słowami: „To trudno – tu idzie o większe rzeczy,/ niż stare siodło, a choćby nawet obraz Tycjana, czy Rafaela […] / To trudno – to jest ruch mas./ Tu się trą olbrzymie młyńskie kamienie –/ co się dostanie w nie: wyleci mąką" (306). Służąca tych panów marzy konkretnie:

> Ja se po tej rewolucji obiecuję,
> że teraz my będziemy, jak burżuje,
> a oni teraz będą do waru
> przy kuchni, przy szafliku, przy baliji (315).

Kobiety-Rewolucjonistki żądają więcej: „Zapanuje feminizm niepodzielnie!", bo „kobieta już nie będzie sługą, niewolnicą", „nawet będzie mogła / być prezydentem przyszłej Rzeczypospolitej". Wreszcie „nie będzie prostytutek,/ tej hańby kobiet", „Rozwód będzie wprowadzony natychmiast! […] To będzie pierwszy paragraf konstytucji" (319-321). Takie hasła rzeczywiście padały wówczas na licznych wiecach kobiet. Najgłośniej agitowała wtedy

lekarka (ginekolog-położnik) Estera Golde-Stróżecka, urodzona w roku 1872 działaczka socjalistyczna, dwukrotnie więziona w warszawskiej Cytadeli i zesłana na dwa lata do guberni wiackiej, skąd zbiegła. Zamężna fikcyjnie z działaczem berlińskiej organizacji PPS, Emilem Casparim, powróciła do kraju i organizowała zgromadzenia ludowe oraz wiece kobiet i wiece szkolne. Zachęcając kobiety górnośląskie w lutym 1905 roku w Katowicach do poparcia organizacji robotniczych, apelowała, aby nie wyrzucać „z chałupy" kolporterów prasy socjalistycznej, gdyż to ona sprawia, że „ciemną, przygniatającą rozpacz wyzyskiwanych i ciemiężonych zastąpiła żywa nadzieja, silna wola do nieugiętej walki o lepszą przyszłość, o ludzki byt"[11]. Największy rezonans wywołał Zjazd Kobiet, który odbył się w październiku 1905 roku w sali krakowskiej Rady Miejskiej. Referaty wówczas wygłoszone naruszały – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – genderowy porządek. Oto m.in. ich tytuły: *Reorganizowanie akcji dla uzyskania praw wyborczych dla kobiet*, *Taktyka ruchu kobiecego*, *Kobieta polska z ludu*, *O sprawie koedukacji*, *O konieczności zniesienia regulacji nierządu*, *Ekonomiczne przyczyny handlu dziewczętami*[12] itp. Członkini Komitetu Centralnego Robotniczego PPS, dr Golde, do referatu nt. *Potrzeba organizacji kobiet* dodała: „nawet «wsteczne» pisma nie żądają już od kobiet, aby się zajmowały «garnkami»". I stwierdziła: „ze wszystkich mężczyzn jedynie socjaliści gotowi są przyznać kobietom prawa polityczne, więc kobiety winny stanąć pod czerwonym sztandarem"[13].

Manifestujące pod Tetmajerowską barykadą reprezentują cały ówczesny świat kobiet. Przechodzą służące, które uskarżają się na ciężką pracę, ale także na panów, którzy chcą włazić „do ich szafy". Mężczyźni bowiem w tym dramacie są napiętnowani. Kobiety nie chcą być niewolnicami, życzą im: „Niech wyginą do nogi! Na ich trupie/ Zapanuje feminizm niepodzielnie!/ Będzie niebo! zostanie/ Może tam który, ale pod absolutną władzą kobiet!" (316). Pojawiają się też zwolenniczki rewolucji obyczajowej. To Studentki, które pragną „używać życia", odrzucające „wszelkie ograniczenia, pojęcia wstydu, hańby, czci" i znajdujące przy tym wsparcie Młodzieńców: „To jest pewne, że się więcej ludzkość nie obarczy/ zasadniczym grzechem przeciw kobiecie". Gimnazjalistka żąda jeszcze więcej: „z tą kwestią rodzenia/ trzeba by raz już skończyć! Ja się chcę/ kochać, ściskać, całować, ale nie chcę mieć dzieci!/ Powinna być stadnina matek!" (321-322).

[11] *Wiec kobiet górnośląskich. Katowice, 5 lutego 1905*, „Gazeta Robotnicza" 1905, nr 11, s. 3.
[12] *Z ruchu kobiecego*, „Czas" 1905, nr 239, s. 1.
[13] *Zjazd kobiecy*, „Czas" 1905, nr 240, s. 1.

Te żądania i aktywność rewolucyjną kobiet skomentowała – z dzisiejszej, a zarazem historycznej perspektywy – autorka *Opowieści podręcznej* i *Testamentów*. Są to uwagi – jak zwykle w przypadku Margaret Atwood – skrajnie pesymistyczne:

> Kiedy przyjrzymy się okresom rewolucji – nie tylko we Francji, ale też w Rosji – widzimy, że kobiety stanowiły ważny element działań. Za każdym razem, kiedy rozruchy się kończyły, słyszały: „Paniom już dziękujemy, wasze miejsce jest w domu. Nie słyszałyście, co mówił Jean-Jacques Rousseau?". Po rewolucji francuskiej kobiety, które upominały się o swoje prawa, zostały zdekapitowane. Taki los spotkał chociażby Olympe de Gouges, autorkę Deklaracji Praw Kobiety i Obywatelki. Kryzys zawsze oznacza, że zaczynają się ciężkie czasy dla kobiet. Mało optymistyczna wizja[14].

Tetmajer wskazywał również – przekornie! – na inne dziedziny życia, które mogą się gruntownie odmienić dzięki rewolucji. Oto Pisarz przekonuje Malarza, że rewolucja „Sztuce to da zupełnie nowy, ożywczy/ prąd!", „A nadto myślę,/ że nam dadzą emeryturę" (320). Uczeni chcą objąć władzę nad światem: „komitet mędrców będzie dzierżył ster/ całego biegu życia" (322). Urzędnicy są przekonani, że biurami będzie teraz „władał absolutyzm, konstytucjonalizm czy socjalizm" i że „nie będzie właścicieli" (324). Młody Lekarz posuwa się jeszcze dalej: „Myślę, że będę mógł teraz wystąpić/ z ideą zabijania słabych dzieci,/ nieuleczalnie chorych, przyspieszania/ skonu tym, którzy się męczą w agonii/ i uśmiercania starców. […] Sądzę, że będę największym dobroczyńcą ludzkości, […] że położę kres niesłychanej masie cierpienia" (324-325). Reformator widzi „religię świecką na miejscu dotychczasowej kościelnej! […] Religia świecka będzie oparta na estetyce" (325). Ekonomista planuje likwidację granic: „Polityka zniknie wraz z państwami. Będzie pięć federacyj: Stany Zjednoczone Europy, Australii, Afryki, Azyi i Ameryki" (326). Polityk stwierdza krótko: „Polityka to trąd,/ którego się przede wszystkim pozbyć należy" (327). Antymilitarysta przewiduje: „Teraz wszystko to, co pochłaniało/ dotąd wojsko, obróci się na oświatę./ I szpitale./ Analfabetów nie powinno być już wcale" (327). Z kolei Socjolog i Psychiatra zajmują się reformą więziennictwa i protestują przeciwko przymusowi kary. Wreszcie wchodzi Robotnik: „Teraz będzie inaczej. Fabryki będą własnością wspólną/ robotników. Nikomu nie będzie wolno/ nic posiadać na własność. Za swoją pracę/ każdy będzie odbierał odpowiednią płacę". Wysokość

[14] *„Tylko szczury będą za nami tęskniły". Z Margaret Atwood rozmawia Natalia Szostak*, „Wolna Sobota: Magazyn Gazety Wyborczej", 24.10.2020, s. 27.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 258 22.09.2021 20:44

tej płacy winien ustalać „centralny,/ socjalistyczny rząd, z uchwały gremialnej/ wybrany"(330-331)[15].

W stronę barykady zbliża się wojsko, padają race, co sprawia, że niektóre z osób dramatu (Bankier, Hrabia, Wielki Kupiec) tchórzliwie uciekają, ale ich miejsce zajmuje Ksiądz („niemłody, tłusty, wskakuje na kupę gruzu") i straszy: „Ojciec Święty was z okna u świętego Piotra/ przeklnie! Bunt przeciw władzy to zbrodnia! […] Sam Pan Bóg nierówności stanów chciał na świecie,/ a wy się przeciw woli Boskiej zrywać śmiecie?/ Gniew Pański spadnie na was! Wiatry poczną dąć/ ogniem, siarką i smołą!" (334-335)[16]. Tymczasem Drugi Ksiądz („młodszy, szczupły, wstępuje na stos belek") staje w obronie rewolucji:

> O Panie! tak jak Twoją krew niewinną lano,
> tak teraz się poleje niewinna krew ludu,
> lecz z tej gliny czerwonej nowe kształty wstaną,
> nowy Adam! Bóg wielki już wyciągnął ręce!
> On z tej gliny krwawionej w katuszy i męce,
> ulepi nowe dzieło, nowego człowieka!
> Oto idzie dzień chwały, dzień takiego cudu – (337).

Nagle rozlega się strzał i Ksiądz pada z okrzykiem „Jezus Marya!". Do umarłego podchodzi Pierwszy Ksiądz i urągając, „kopie trupa". Występuje też Hrabia, który chce negocjować z żołnierzami. Rewolucjonista z Tłumu zapewnia, że żołnierze strzelać nie będą, jeśli krzyknąć im „Vivat!". Przed barykadą rozgrywają się teraz wzruszające sceny. Oto zgłaszają się do jej obrony:

[15] We wszystkich ulotkach i rewolucyjnych gazetach tego czasu powtarza się przede wszystkim żądanie „ośmiogodzinnego dnia roboczego" (zob. np. J.W. Dawid, *Naprzód*, „Głos" 1905, nr 44). Podobne postulaty – jak robotnicy w dramacie Tetmajera – formułowali młodzi rewolucjoniści, których sportretował Bolesław Prus w powieści *Dzieci* (1907): „praca musi trwać niedłużej, jak osiem godzin na dobę, za co robotnik powinien mieć należyte utrzymanie i zabezpieczoną starość. Środki do życia każdy powinien czerpać tylko z własnego trudu, nigdy z procentów od kapitału. Ziemia i fabryki należą do społeczeństwa, które mianuje dyrektorów i zarządzających. Ci zaś znajdują się pod kontrolą najbliższych współpracowników. Wszelka własność prywatna i wszelkie dziedzictwo znosi się…" (cyt. za: B. Prus, *Pisma*, red. I. Chrzanowski, Z. Szweykowski, t. 21, Warszawa 1935, s. 14).

[16] Ta groźba może stanowić aluzję do encykliki papieża Piusa X z dnia 3 grudnia 1905 roku: „Zwracam się do was specjalnie, mieszkańcy Polski pod rządem rosyjskim […]. Wśród zaburzeń i rozruchów, jakich widownią jest obecnie państwo rosyjskie, a zarazem i przynależna do niego część Polski, obowiązkiem katolików jest stać wytrwale po stronie ładu i porządku. Pod tym względem godzi się zacytować, co 19 marca 1894 r. pisał do Was świętej pamięci Poprzednik nasz: «Poddani winni dochować niezmiennie wierności i uszanowania panującym jako Bogu wykonującemu władzę przez człowieka»". Cyt. za: *1905 w literaturze polskiej*, oprac. i wstępem opatrzył S. Klonowski, Warszawa 1955, s. 719-720.

Człowiek o Kulach, Starzec, Ślepy, Cudzoziemiec oraz Stary Szlachcic, który błogosławi przed walką swoich dwóch synów (15 i 16 lat), „po myśliwsku ubranych ze sztucerami". Również Wykształcony Robotnik apeluje:

> Bracia! Żołnierze! Przez tę krew, którąście już wylali,
> przez te rany, przez śmierć tych, którycheście rozstrzelali,
> przez te spustoszenia, pożary,
> rzezie własnych waszych braci,
> zaklinam was: przejdźcie na naszą stronę! (343).

Od strony wojska rozlega się jednak Głos:

> Zejść z barykady precz!
> Każę strzelać!
> Zrzucić te sztandary czerwone!
> Baczność! Cel! (343).

I rozlega się salwa, która rani bądź zabija niemal wszystkich obrońców barykady. Wtedy „wbiega Mistrz z laską w ręku, obok Jenerałówna i garstka rewolucjonistów. Mistrz wyrywa sztandar i stoi z nim wśród salw wojska", a następnie „rzuca się z garstką z barykady na żołnierzy, ze sztandarem w ręku". Wznosi okrzyk: „Naprzód! Za mną!" (347).

Tak kończy się *Barykada*, czyli trzecia część *Rewolucji*. Następna – nosi przewrotny tytuł *Zwycięstwo*. Klęskę zapowiadają już kryjący się w ogrodzie miejskim „dowódcy rewolucjoniści", wciąż jeszcze z czerwoną opaską na lewym ramieniu: „Skończone…/ Wszystko przepadło…/ Na wieczność…/ […] Pogrzebaliśmy naród, lud pogrzebali…/ […] Co teraz będzie?…" (348). Na to rozpaczliwe pytanie odpowiada Kapitan: „Represja, reakcja, mord, / rozlanie się w topieli, w której utoniemy jak w błocie". I zadaje pytanie „Co nas zgubiło?":

> Zgubiło nas to, co najczęściej gubi lud:
> chwila zapalna
> trwała tak długo, dopóki nie jęły zbyt gęsto padać trupy – –
> zaczęto się cofać, bać, nie dano wieść
> dowódcom – – (351).

Lud wkracza do ogrodu, aby rozprawić się z „tą bandą", czyli „burżujami wodzami". Chce ich powiesić. Dochodzi do bijatyki między rozwścieczonym tłumem a rewolucjonistami. Zbliża się też – co typowe dla rozliczeń porewolucyjnych – Chór Grabieżców:

Nasz sztandar krew, mord i pożoga,
idziem mordować, idziem kraść! (364).

Ich Wódz („obdarto elegancki") przedstawia swych kompanów jako „wyrzutki społeczeństwa/ bez mała/ zakała/ wszechspołeczeństwa/ i tak zwane powszechnie świnie" (366), po czym wylicza tych, których przy pomocy noża będą okradać. Jest to – co interesujące – niemal kompetentny spis ówczesnych „panów rewolucjonistów", świadczący o dobrej orientacji Tetmajera w zawiłościach walk politycznych w latach 1905-1906:

Towarzysze socjaliści, kolektywiści,
demokraci postępowi,
indywidualiści, konserwatyści,
ultramontani,
bezwyznaniowcy, słusznie zwani ateiści,
socjalni demokraci, socjaliści chrześcijańscy,
sodalisi marjańscy,
marksiści,
lassalowcy, beblowcy
socjalni utopiści,
ludowcy,
lojaliści, parlamentarzyści,
anarchiści, nihiliści,
bakuniniści, proudhoniści, krapotkiniści,
rojaliści, imperjaliści, wszelacy dobrodzieje
ludzkości (366).

Grabieżcy, wykonawszy swą złodziejską robotę, uciekają na widok zbliżającego się Wojska, oddającego salwę w stronę Rewolucjonistów. Ginie cały Komitet Rewolucyjny przepuszczony przez szpaler dwustu saperów. Inni są wleczeni pod drzewa i rozstrzeliwani. Aresztowana jest także Jenerałówna Emilia, która przed rosyjskimi oficerami przyznaje się do zabójstwa ojca. Mimo to jeden z nich (Major) próbuje ją uratować. Emilia jednak odwraca się z pogardą i, wygłosiwszy długą, rewolucyjną mowę, przebija się bagnetem. Również Major „strzela do siebie". W tej sytuacji żołnierze odmawiają dalszych egzekucji: „To przecie/ nasi! Ja nie będę strzelał do brata!" (393). Tak więc – o czym marzyli ówcześni rewolucjoniści – „Cud się stał!/ Cud oczywisty! […] Patrz: brata się z nimi [żołnierzami] lud,/ oni z ludem…", „armia po stronie rewolucji" (397). Niepotrzebne będą więc armaty:

Przetopmy [je] w olbrzymi dzwon!
Już niepotrzebne śmierci narzędzie
dobrą wieść światu głosić będzie!
[…]
Wolność! równość!… Zwyciężyła sprawa! (398).

Na te słowa pojawia się Mistrz, który, rzuciwszy „na jenerałównę sztandar rewolucyjny podarty bagnetami", ogłasza zwycięstwo:

Obywatele! Światło dnia
weszło! Wybucha!
[…]
Do stóp waszych pochylono sztandary,
te, które wam wieściły wprzód: ucisk, krzywdę, udręczenie,
więzienie, rany i śmierć. Wolni ludzie!
Wy teraz jesteście bogiem, który z gliny
ulepić ma człowieka. Teraz czas,
abyście stworzyli nowe życie! (401).

Mistrz przechodzi do prezentacji „materiału budowy", czyli programu, który zawiera i dzisiaj aktualne postulaty:

Zacznijcie od wygnania precz przywilei,
od zniesienia kast –
[…]
niech kto jest wyznawcą i wierzy:
widzi Boga w kościele i znajduje,
a nie prywatne przedsiębiorstwo, politykę
i zarobkowy handel.
[…]
Niech milionerzy,
ludzie bogaci: kasą swą,
podzielą się dobrowolnie z uboższymi;
[…]
Największą zdobyczą zwalczonej feudalnej
epoki i epoki burżuazyjnej:
jest sprawiedliwość […],
najwyższy cel, najcudowniejsze marzenie:
jest wpoić sprawiedliwość i miłość sprawiedliwości w gmin! (401-402).

Wreszcie pada końcowe wezwanie:

Musi się zacząć nowe życie!
Życie o jednym wielkim świętym celu:
wspólnej pracy dla szczęścia wszystkich! (403).

Realizacji tych podniosłych celów zostaje zadany brutalny cios. Niespodziewanie Obłąkaniec „sztyletem uderza Mistrza w pierś":

Marzycielu!
Giń! Nie zatruwaj dusz próżnym snem
o szczęściu! nie każ wierzyć w niezniszczalne,
w Ciszę, Światło, Przestrzeń, idealne
symbole szczęścia! Życie jest złem! (403-404).

I odwołuje się do ostatniego „najszczerszego Chrystusa krzyku":

Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?!
To był jego z najgłębszej głębi wydarty głos!
On nie tylko konał – jemu nikł
obraz wymarzonego szczęścia w otchłani! (404).

Podobny los – według Obłąkańca – spotkał Mistrza:

oto jeden cios,
jedno pchnięcie w pierś – i ty, wódz
sennych marzeń, ty, granit lity:
trup! Cóż inni?! (404).

„Innych", czyli Tłum, stać tylko na rozpacz:

Ach!… Biada!… Mistrz nasz zabity!…
Co za los!… Biada!… Co za los!… (404).

Mistrz jednak – inaczej niż Chrystus – nie popada w zwątpienie. „Ostatnim wysiłkiem tchu" zapewnia:

Śmierć moja… nic… musi być nowe życie… (404).

Ostatnią (piątą) część pt. *Sen* wypełniają senne widzenia. Tetmajer – jak w *Prologu* – przenosi czytelnika na wyspę, którą władają Nereidy, duchy światła, ciszy, przestrzeni, Fauny, Echo. Otaczają one Młodą Kobietę, która „uśpiona siedzi na ławce kamiennej z głową w tył przechyloną". Nereidy sypią na nią kwiaty makowe, aby się nigdy nie obudziła: „Niech śpi, niechaj nie szlocha,/ a gdy zbudzi ją słońce,/ niechaj tęskni/ niechaj czeka/ na przybycie człowieka,/ co już więcej nie wróci…" (406). Co się dzieje „z kochankiem pieszczonym", relacjonują Echo i Faun: najpierw leży na stosie obsypany liśćmi laurowymi, a następnie „na łodzi ciągnionej/ przez srebrzyste delfiny,/ płynie rycerz wspaniały –/ hełm ma z liści korony" (408). Taki też – „w zbroi złotej" – pojawia się w „widzeniu" Młodej Kobiety. Przy dźwiękach lutni i fletów „Rycerz wychodzi z łodzi":

MŁODA KOBIETA Powróciłeś?!…
RYCERZ Zwycięzcą…
Muzyka cichnie (409).

Dostrzega tę parę Diana („z sierpem miesięcznym na czole, z włócznią w ręku"), która zwraca się do towarzyszącego jej Apollina:

Patrz, jak piękni ci dwoje – złoty rycerz i przy nim
biała senna dziewczyna upojona rozkoszą;
uderz strzałą w nich, bracie, a posąg z nich uczynim
z różowego kamienia ponad morza pustoszą (411).

To właśnie Apollo („z blaskiem koło głowy, z łukiem i kołczanem pełnym strzał przez plecy") wypowiada przesłanie Tetmajerowskiego dramatu:

O siostro! niepojętym dziwnie jest człowiek stworzeniem:
bezskrzydły goni lotną Chimerę niepochwyconą,
rzuca się nad przepaście i ginie krwią zbryzgany (411).

Ten pogański bóg – co uderzające – winą za daremną szamotaninę ludzkości obarcza Jezusa! I tak swój pogląd uzasadnia, co przywodzi na myśl finał *Nie-Boskiej komedii*, czyli okrzyk Pankracego „*Galilaee, vicisti!*":

On to wpoił w człowieka truciznę marzenia,
on zapalił w nim zgubną pogardę ciała i bytu,
on dał przerażający przykład kochania ludzkości
aż do ofiary siebie i skonał za nią na krzyżu

wiekom miecąc zagadkę: co i od kogo odkupił
i co to słowo znaczy? On pięknym i dobrym życie
chciał uczynić człowieka, gdy życia piękno i dobro
li tylko nieśmiertelnych bogów jest samych udziałem (411).

Nad naturą człowieka zastanawiają się także w finale *Rewolucji* Fauni: „Czymże jest człowiek dla natury sił?". I wybiegają do „pachnącego, rozpalonego lasu", gdzie oczekują ich białe Nimfy.

W końcowych strofach Tetmajerowskiego dramatu odzywa się echo głośnego dzieła, udostępnionego w roku 1904 polskim czytelnikom, a mianowicie Richarda Wagnera *Sztuki i rewolucji* (1850). Oto, jak, wedle niemieckiego kompozytora, „Duch […] zdąża do pewnego, godnego człowieka celu":

> Jezus więc byłby nam był pokazał, iż my, ludzie, jesteśmy wszyscy równi i braćmi jesteśmy; Apollo zaś byłby na tym wielkim związku bratnim wycisnął piętno siły i piękności, człowieka ze zwątpień we własną wartość doprowadził do świadomości jego najwyższej boskiej potęgi. Wznieśmy zatem ołtarz przyszłości, tak w życiu, jak i w żywej sztuce, tym dwom najwznioślejszym nauczycielom człowieczeństwa: – Jezusowi, który za ludzkość cierpiał i Apollinowi, który ją do pełnego radości dostojeństwa podniósł[17].

Czy *Rewolucja* mogła „zaburzyć spokój publiczny"?

Oprócz wspomnianych wcześniej trudności w upowszechnianiu pierwodruku *Rewolucji*, na znacznie większe – i niepokonane – przeszkody natrafiła próba jej wprowadzenia na scenę. Jak wiadomo, miał taki zamiar dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie, Ludwik Solski, który z pomocą Arnolda Szyfmana przygotował egzemplarz reżyserski, zachowany w Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru im. Juliusza Słowackiego. „Niestety – wspominał Szyfman – mimo usilnych starań Solskiego i moich, cenzura zabroniła wystawienia *Rewolucji* w Krakowie"[18]. Decyzję tę podjęły „jednogłośnie" 7 września 1906 roku Wysokie Prezydium C.K. Namiestnictwa we Lwowie oraz członkowie cenzuralnej Rady Przybocznej, które zakomunikowały dyrektorowi Solskiemu:

> Z uwagi, iż przedstawienie na scenie jaskrawych obrazów przygotowań i działań rewolucyjnych, mogłoby, zwłaszcza w czasach obecnych, niezwykłego podniecenia umysłów dać powód do demonstracyjnych objawów i zaburzenia spokoju publicznego

[17] R. Wagner, *Sztuka i rewolucja*, przekł. J. Mesnil, Lwów 1904, s. 65 (podkr. autora).
[18] A. Szyfman, *Labirynt teatru*, Warszawa 1964, s. 33.

> – wydało Prezydium Namiestnictwa zakaz przedstawienia na scenie krakowskiej tak przedłożonego fragmentu, jak i dalszych obrazów dramatu pt. *Rewolucja*, zawartych w dodatkowo przez autora nadesłanym egzemplarzu utworu[19].

Przedłożonym „dodatkowo" fragmentem był rękopis *Laboratorium bomb*, a następnymi – drukowane już w formie książkowej *Barykada* i *Zwycięstwo*. Radca Rządu i Policji (podpis nieczytelny) informował, że w terminie czterech tygodni dyrekcja teatru może odwołać się od tej decyzji w C.K. Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, ale – jak się zdaje – Solski tego nie zrobił, przestudiowawszy w odesłanym tekście *Rewolucji* liczne skreślenia cenzury[20].

Sztuka Tetmajera dotarła też do Warszawy. *Prolog z dramatu „Rewolucja"* wydrukował 24 marca 1906 roku tygodnik „Świat", rekomendując go następującymi pochwałami:

> Znakomity poeta, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, napisał nowy dramat! Wieść ta zainteresuje z pewnością nader żywo cały czytający ogół polski. Dramat liczy trzy akty, napisany jest wierszem, dzieje się w krainie fantastycznej. W druku ukaże się dopiero za parę tygodni; nakład Friedleina w Krakowie. Jesteśmy szczęśliwi, mogąc ofiarować naszym czytelnikom większy urywek z tej wysoce zajmującej nowości[21].

Czujność cenzury warszawskiej mogły uśpić zdanie, że dramat dzieje się „w krainie fantastycznej", a także secesyjna winieta, przedstawiająca wytworną damę zatopioną w lekturze. Określenie „dramat fantastyczny" nie ułatwiło jednak czytelniczego życia *Kniaziowi Patiomkinowi* Tadeusza Micińskiego, wydanemu także w Krakowie w roku 1906. Cenzor warszawski (Władimir Uljanowicz Trofimowicz) 18 grudnia 1906 roku wydał zakaz rozpowszechniania utworu, „napisanego pod wrażeniem znanego buntu na pancerniku *Kniaź Patiomkin*", argumentując m.in.: „Cała sympatia autora jest po stronie rewolucji i rewolucjonistów, a wszystkich oficerów, marynarzy i żołnierzy, którzy pozostali wierni obowiązkowi, przedstawił on w niezwykle odrażający sposób"[22].

---

[19] C.K. Radca Rządu i Dyrektor Policji, *Do W-nego Pana Ludwika Solskiego – dyrektora teatru miejskiego w Krakowie*, Kraków dnia 5 października 1906, podpis nieczytelny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Archiwum Artystyczne i Biblioteka, sygn. 1299. Dziękuję prof. Dianie Poskucie-Włodek za udostępnienie mi kopii tego pisma.

[20] Zob. egzemplarz (drukowany) *Rewolucji* w Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, sygn. 1299. Dziękuję prof. Dianie Poskucie-Włodek za przesłanie mi kopii tego egzemplarza.

[21] K. Przerwa-Tetmajer, *Prolog z dramatu „Rewolucja"*, „Świat" 1906, nr 12, s. 9-10.

[22] Cyt. za: *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej*, wybór, przekład i opracowanie M. Prussak, Warszawa 1994, s. 145-146.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 266 22.09.2021 20:44

Rewolucja nie została prawdopodobnie poddana takiej procedurze, ale uważnie został przeczytany w Warszawie najnowszy tom Tetmajera pt. *Poezje współczesne* (Kraków 1906). Poeta umieścił w nim wiersze rzeczywiście współczesne, gdyż wyrastające z doświadczeń rewolucji. Wiersz *Polska* zawiera marzenie o niepodległej ojczyźnie, która nie musi już być „narodów Messyaszem i ofiarą świętą", lecz stanie się ziemią, budzącą „gniew niewolnika i trud gniewnych ludzi". Ich godłem będzie „biały orzeł w czerwonym sztandarze". Ci „Polski dzisiejsi rycerze" rozprawiają się z przeszłością, która daremnie straszy już w *Weselu* Wyspiańskiego:

> Precz, głupie widmo bez „złotego rogu"!
> Precz, śmieszna larwo „z czapką z pawich piór!"
> Już dawnej Polsce nowy stanął w progu
> zbawca, któremu nie „Chochołom" grać!
> On „tańczył" – gdy grzmiał karabinów chór!
> Krwi z głowy jemu „wiatr nie zdoła zwiać"![23].

Tytułowego *Więźnia* w innym wierszu ratuje wiatr (jak w słynnej *Pieśni o zwiastunie burzy* Maksyma Gorkiego), który „duszę więźnia napełnia aniołem –/ anioł skrzydła rozpostarł w wnętrzu jego duszy,/ rozpacz i ból pod skrzydłem anielskim się tłumi/ i zachwycenie spływa na tę duszę biedną…". *Barykadę* – jak w *Rewolucji* – Tetmajer nazywa także „wolności ołtarzem i ofiarnym stosem". Idzie od niej „natchniona, napisana w szale,/ pieśń, której grzmot armaty, zda się, na proch zetrze". Była to pieśń o czerwonym sztandarze, którą śpiewano w roku 1905 w fabrykach, ulicznych wiecach i pochodach, na cmentarzach. Pieśń, która „przyszłości rzucała siew…". Barykada runęła pod naporem wojska, a jego komendanta – zdobywcę barykad zastrzelił jeden z żołnierzy, który, w imię wolności, stanął ostatecznie po stronie zwyciężonych. Wiersz *Byłbyż to sen…* przypomina, że Rewolucja 1905 roku

[23] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje współczesne*, Kraków 1906, s. 5-28. Dalsze cytaty z tego tomu. Tomu dotknął zakaz rozpowszechniania na terenie Cesarstwa Rosyjskiego: „W utworze tym autor maluje nieskuteczność prób obalenia istniejącego ustroju społecznego na drodze rewolucji, równocześnie wychwala rewolucjonistów i potępia obrońców istniejącego ustroju społecznego, w szczególności potępia wojsko (punkt 2. i 5. art. 129 *Kodeksu Karnego*). Komitet [Warszawskiej Cenzury] postanowił zakazać rozpowszechniania tej książki, jako wykazującej cechy przestępstwa przewidzianego w art. 129 pp. 2 i 5 *Kodeksu Karnego*. 13/26 VI 1906. Cenzor Modl", cyt. za: *Świat pod kontrolą*, *op. cit.*, s. 132-133. Wiersze *Polska*, *Więzień* i *Barykada* zostały umieszczone w księdze *1905 w literaturze polskiej*, *op. cit.*, s. 309-316. Rewolucyjnego zaangażowania Tetmajera dowodził również zamieszczony w tej antologii obszerny fragment *Rewolucji* (akt III *Barykada*), *ibidem*, s. 317-331. Zob. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Wojna narodowa. Dramaty o rewolucji z lat 1905-1907 zakazane przez Warszawski Komitet Cenzury*, „Teatr" 2020, nr 10, s. 36-40.

była jednocześnie nowym (czwartym) powstaniem narodowym. Tak więc słowo „Ją" (czyli Ojczyznę-Polskę) Tetmajer pisał dużą literą:

> Oto Ją już widno było
> poruszoną pod mogiłą
> i dającą ręce krwawe,
> by Ją wywieść znów na sławę…

Zamykająca tom *Bombonierka* – jak głosi przypis – „jest wyjęta z dramatu *Rewolucja*". Śpiewa ją Jenerałówna Emilia: „Już się ład stary świata wali,/ z mgławic się nowy budzi dzień". Pieśń tę – z towarzyszeniem Chóru (rewolucjonistów) – kończy strofa:

> Przemoc i ucisk w proch upadną,
> zbrodnia i krzywda będą mytem,
> my to robotą sprawim zdradną,
> my dokonamy dynamitem!

Czy Tetmajer był rewolucjonistą?

Polityczną demonstrację – jaką była niewątpliwie *Rewolucja* – skomentował spowinowacony z poetą Tadeusz Boy-Żeleński, a więc – niewątpliwie kompetentnie:

> W epoce, gdy Tetmajer zaczął pisać, nurtowały krakowską młodzież prądy demokratyczne, budziło się przedwiośnie młodego socjalizmu. Wyraża się to w wierszach Tetmajera, jak i w poezji debiutujących z nim Franciszka Nowickiego i Andrzeja Niemojewskiego.

Boy jednocześnie stwierdzał: „poeta uderza w ton, który później już u niego nie wróci. […] Zlekceważona rzeczywistość społeczna upomniała się niebawem o swoje prawa, Tetmajera stopniowo opuszczano, »rząd dusz« przeszedł w inne ręce"[24].

Nie można jednak nie zauważyć, że wydarzenia rewolucyjne w roku 1905 jeszcze trwały, gdy poeta w swoim dramacie już wieścił ich klęskę. Ideową postawę Tetmajera – „panicza ludźmierskiego" – tak oto objaśniał Adam Grzymała-Siedlecki:

[24] T. Boy-Żeleński, *Kazimierz Tetmajer*, [w:] *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 577, 579.

> Pesymizm *Rewolucji* głębsze bądź co bądź miał ugruntowania, wypływał z tej samej krawędzi usposobienia, z której się rodził smutek jego wcześniejszej liryki. Niezałatwione natomiast pozostaje pytanie, czy do tej „treści jego duszy" (jak sam swoje melancholie nazywa) nie dołączały się również w *Rewolucji* i inne – może niedochwytne – substancje? Czy niechęcią do rewolucji socjalnej nie kierowała podświadoma zachowawczość syna warstwy ziemiańskiej? […]
> Utwór wierzy co prawda w idealizm wszelkich przewrotów socjalno-społecznych, wierzy w ofiarność bojowników i szczytność pragnień, ale stanowczo nie wierzy w skuteczność rewolucji. Nawet gdy się wieńczą doraźnym zwycięstwem. Nie wierzy z powodu przekonania o deterministycznie niepoprawnej naturze ludzkiej[25].

Lewicowe poglądy Tetmajera dały jednak o sobie znać w chwili odzyskania niepodległości. Jako honorowy członek powstającego Związku Podhalan wystosował on 14 grudnia 1918 roku następującą odezwę:

> Jakiejże siły potrzeba, aby się ostać! Siłą swoją tylko natężoną do najwyższej potęgi Polska ostać się może. W Ludzie polskim jest ta siła, ta moc – po wszystkich krańcach i ziemiach Polski rozlega się okrzyk: chcemy Polski Ludowej! Ludowym ma być polski Sejm, ludowym – Rząd. Lud tylko sam i wyznawcy Polski Ludowej winni i mogą ster Polski ująć w ręce. Najważniejsze też prawa w Polsce są prawa Ludu[26].

Opinie współczesnych o *Rewolucji*

Pojawiły się jednocześnie z drukiem dramatu, potwierdzając żywą reakcję literatury i krytyki na wydarzenia rewolucyjne:

> Rozdzwoniły się rytmy hukiem bomb, browningów trzaskiem, rozbrzmiały chorałem pieśni gminnej, przeklętej – pisał Jan Sten w artykule *Poezja rewolucji*. – Wielki powiew światoburczego natchnienia przeleciał nad konarami poezji polskiej. Przetrzebione jej zagajniki warszawskie odjękły słabym, omdlewającym głosem. Nieco smętku, nieco nadziei, nieco mglistych przepowiedni – bo i cóż więcej dać można pod grozą konfiskat, zawieszeń, rewizji i aresztowań. Bo i cóż więcej dać trzeba pod płomiennym urokiem czynu, faktu, prawdy?![27].

[25] A. Grzymała-Siedlecki, *Panicz ludźmierski*, [w:] *idem*, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1974, s. 131, 133.
[26] K. Przerwa-Tetmajer, *Podhalanie*, „Echo Tatrzańskie" 1919, nr 9, cyt. za: W. Wnuk, *Ku Tatrom*, Warszawa 1970, s. 115 (podkr. – A.K.K.).
[27] J. Sten [Ludwik Bruner], *Poezja rewolucji*, „Krytyka" 1906 t. 1, s. 398, 401-403 (podkr. autora). Pozostałe cytacje z tego wydania.

Krakowski krytyk wskazał tych, którzy ujęli „szkarłatem owiniętą lutnię":

> Tetmajer rodzącej się rewolucji okazał swoją, już skończoną; Staff [*Wiosna ludów*, *Gniew sprawiedliwy*] powitał peanem wolność rozwianą od gór Kaukazu po Ocean Północny, siwowłosy; [Józef] Jedlicz duchem pobiegł na warszawskie ulice i w salwach patrolnych kręgielni upatrzył taniec; [Tadeusz] Miciński wspomniał *Patiomkina* buntownicze tułactwo. Za mistrzami zaś nowobrańcy poetyccy: [Marcelina] Kulikowska [*Dzisiejszym dniom*, Kraków 1906], Hartman, [Edward] Milewski [*Kwitnące ciernie*, Kraków 1906] ruszyli w zawody.

Po prezentacji – na ogół przychylnej – dzieł owych (dziś niemal kompletnie zapomnianych) „nowobrańców poetyckich" Jan Sten stwierdził: „Niezależnie od liryki rewolucyjnej poezja rewolucyjna dała już swą syntezę i historiozofię". Tak została określona interesująca nas sztuka, ale jej ocena nie wypadła korzystnie:

> Poeta wielkiego nazwiska i niespożytych zasług, który niedawno rzucił nam swe *Hasła*[28] – Tetmajer, wystąpił z wielkim dramatem – *Rewolucja*. Taki tytuł i takie nazwisko obiecują, a więc pozwalają domagać się wiele. Powiedzmy od razu, że im oczekiwanie było większe, tym zawód – pełniejszy, tak pełny, że chwilami poczyna się nie dowierzać, zali to nie parodia czy może trawestacja *Nie-Boskiej komedii*. […] *Rewolucja* jest utworem wybitnie nieszczerym. […] Nie można przypuścić, by poecie, który ma intuicyjną moc przeczucia – *Rewolucja* w tak śmiesznej streściła się postaci, by sam to, co pisze, za piękno uważał. *Rewolucja* – to chwilowe nieporozumienie – im prędzej zapomniane, tym lepiej.

Odpowiedzialnością za tę druzgocącą recenzję Tetmajer obarczył historyka literatury i krytyka, dotychczas bliskiego przyjaciela – Wilhelma Feldmana, który swoją krytykę zatytułował *Rewolucja w karykaturze* i jako motto wybrał egzaltowane słowa Pisarza z dramatu Tetmajera: „Tylko siadać i łupić! Cóż to za pyszny temat w samej rewolucji! To rozkiełznanie dzikich bestii z dwu stron! Ten wir w umyśle ludzkim! Ja już piszę poemat…" (320). *Rewolucję*, jaką „malował" poeta „w nieszczęśliwej godzinie", Feldman w długim wywodzie ocenił niezmiernie surowo, używając w gruncie rzeczy młodopolskiej emfazy Tetmajera:

> O, jak to łatwo wzlatywać w etery nadobłoczne, gdy się tak mało krwi serdecznej poświęciło tej ziemi! Jak błogo śnić, gdy się nie przeżyło duchem ani jednego z tych

[28] K. Przerwa-Tetmajer, *Hasła*, Kraków 1901.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 270 22.09.2021 20:44

> cierpień, których chmury potem na wieki błękit zasłaniają! Jak wdzięcznie można się stroić w płaszcz filozofii „kosmicznej", gdy mózg nie natężył skrzydeł, by bodaj na chwilę polecieć w ślad tych strasznych zapasów myśli, tych męczarń poszukiwaczy prawdy, bytu i bytowania, które stanowią najgłębszy podkład współczesnej „rewolucji"! I po toż przedrzeźniało się wszystkie uczucia wielkie, od których dusza drży, po to wyciągało się na groszową scenę ofiary męczeńskie, bohaterstwa na miarę nadludzką, widma światów, krwią, łzami i potęgą twórczą nabrzmiałych, aby zakończyć syntezą, że wszystko to złuda i miraże wobec jednej prawdy, którą pozostaje rozkosz nimf białoudych?

Ostatnie zdanie Feldmana zabrzmiało wyjątkowo boleśnie: „Żal wytrąca pióro…"[29].

Inne recenzje, pomimo wielu zastrzeżeń, nie były już takie brutalne. Nawet Juliusz Kleiner na łamach lwowskiego „Słowa Polskiego", gdy powtarzał podejrzenia, że *Rewolucja* „pochodzi z laboratorium bomb… teatralnych i literackich", odpowiadał na nie ostatecznie: „taki sąd byłby niesłuszny; na to Tetmajer jest zanadto wielkim artystą. Ale kto do takich tematów się bierze, więcej niż artystą być musi". I wyjaśniał:

> On musi wżyć się w społeczne zjawisko, on musi w duchu swoim je przeżyć i wyłamać z głębi ducha jego poetyckie kształty, przeniknięte krwią własnego serca. Tak tworzy wielki poeta chwili – autor *Wesela*[30].

Kleiner, który właśnie zdobywał imię wybitnego historyka literatury, nie mógł powstrzymać się od mało korzystnych dla Tetmajera porównań nie tylko z Wyspiańskim, ale także z Krasińskim, Słowackim, Wagnerem czy choćby Böcklinem. Zarazem jednak tłumaczył: bo czyż polski poeta może napisać wybitne dzieło odwołujące się do „tematu wziętego z dziejów obcego społeczeństwa"? Tym „obcym" tematem jest „rewolucja rosyjska": wprawdzie nas „tak blisko dotyczy, tak silnie się, bądź co bądź, zaznaczała w naszym życiu narodowym, że można przeżyć ją wraz z własnym społeczeństwem. I tego oczekiwalibyśmy od polskiego poety, by dał odpowiedź polskiego ducha na ton wszystkich walk społecznych".

Czy taką odpowiedź Kleiner znalazł? Tak, ale bardzo skromną, przytaczając „program" Mistrza: „Niech ci, co szlachtą są, zrzekną się dobrowolnie szlachectwa":

[29] W. Feldman, *Rewolucja w karykaturze (Kaz. Przerwa-Tetmajer: Rewolucja. Kraków)*, „Trybuna" 1906, nr 1, s. 24.

[30] J.K. [Juliusz Kleiner], *Tetmajer jako poeta rewolucji*, „Słowo Polskie" 1906, nr 308, s. 1 (podkr. – A.K.K). Pozostałe cytacje z tego wydania.

> Fakt to bardzo smutny, że polski autor do hymnu wolności głos polski tylko jako dysonans wprowadził, że kierowany antypatiami partyjnymi, dla wyszedzenia tylko imię Polaka włączył do poematu […]. „Niechęć do katolicyzmu kazała poecie, wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu, jako reprezentanta służalczego duchowieństwa przedstawić na barykadach moskiewskich [!] – rzymskiego księdza.

„I w atmosferze tęczowej epilogu ukazały mi się – przyznawał Kleiner – tylko krwawe mary męczenników idei, jakich nie w poemacie tylko, ale w życiu wydała tragedia rewolucji rosyjskiej".

Recenzja ta ukazała się w połowie lipca 1906 roku, a więc autor mógł zauważyć, że w Królestwie Polskim nie używano już określenia „rewolucja rosyjska". Była to przecież „rewolucja polska", obrócona nie tylko przeciw kapitalistom i obszarnikom, ale w równym stopniu przeciwko carskiej tyranii. To rosyjscy żołnierze nasączali bruki Warszawy, Łodzi czy Sosnowca krwią polskich, a także żydowskich robotników, którzy jeszcze w końcu roku 1904, pod czerwonymi i biało-czerwonymi sztandarami, demonstrowali przeciwko poborowi do rosyjskiego wojska. Trwał wciąż największy strajk tej rewolucji – strajk uczniów, domagających się przywrócenia języka polskiego do szkół. Aktorzy Warszawskich Teatrów Rządowych chcieli zamienić tę carską instytucję w Teatr Narodowy. Na tzw. Ziemiach Zabranych udało się znieść bezwzględny (od roku 1864) zakaz publicznego używania języka polskiego. W kościołach i na cmentarzach na Litwie rozległy się wreszcie kazania i modlitwy w języku ojczystym. Odrodził się Teatr Polski w Wilnie. Zaczęto drukować książki i prasę w języku polskim. We wszystkich zaborach powstawały utwory przedstawiające martyrologię Polaków i walkę z rosyjską przemocą[31].

Do „rewolucji rosyjskiej", a ściślej „płomienia buntu ogarniającego wszystkie carskie obszary", odniósł się także recenzent „Dziennika Poznańskiego", Jan Kaźmierczak. Wśród „ludzi o najidealniejszym ducha polocie, pisarzy o najmistyczniejszym sposobie myślenia i patrzenia na świat, poetów najczystszego natchnienia i najwznioślejszych tendencji literackich"[32], krytyk umieścił Tetmajera – obok Maksyma Gorkiego (*Ruski car*) i Andrzeja Niemojewskiego (*Ludzie rewolucji*):

[31] Zob. m.in.: S. Kalabiński, F. Tych, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja? Lata 1905-1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1976; A. Kuligowska, *Powrót teatru polskiego (5-7 lipca 1905) [Wilno]*, „Pamiętnik Teatralny" 1986, z. 2-3, s. 301-319; *eadem*, *Strajk aktorów warszawskich w roku 1905*, [w:] *Warszawa teatralna* red. L. Kuchtówna, Warszawa 1990, s. 148-198.

[32] J. Kaźmierczak, *Kronika literacka. Kaz. Przerwa-Tetmajer, „Rewolucja"*, „Dziennik Poznański" 1906, nr 215, s. 3. Pozostałe cytacje z tego wydania.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 272 22.09.2021 20:44

> Jest bo też *Rewolucja* Tetmajera utworem naprawdę wysokiej wartości. [Poeta] dał nam mianowicie pełen grozy, genialną intuicją natchniony obraz duchowej fizjonomii zrewolucjonizowanego tłumu, dał nam obraz najpiękniejszych i najobrzydliwszych zarazem dusz, biorących udział w zbiorowym wolnościowym ruchu.

Krytyk dopatrzył się w *Rewolucji* jeszcze jednego waloru:

> A ponad straszną grozą znakomitego utworu utalentowanego poety unosi się święta, utworom oraz duszy Tetmajera właściwa, wielka idea Chrystusa, że ludzkość można odrodzić tylko na zasadzie bezwzględnej sprawiedliwości i miłości bliźniego.

Znany warszawski dziennikarz, Władysław Rabski, który na ogół ostrożnie oceniał zachodzące wydarzenia, z uznaniem wyraził się o „poemacie dramatycznym" Tetmajera:

> Lecz oto na zegarze wieków wybiła godzina przebudzeń. Błyskawicami zarumieniło się niebo, z wulkanu śpiącego spłynęły lawy potoki i zadrżały w Samsonowym uścisku kolumny gmachów niewoli.
> Bluźnierstwem wydała się poecie pieśń trubadurowa. […] I buchnęła pieśń jak płomień, pieśń zbuntowanych aniołów. […] Chwilami brzmi to, jak *Nieboska komedia*, ale to tylko muzyka tej samej burzy, którą w wizji proroczej przeczuwał Krasiński, nie wpływy dzieła na dzieło.
> Pomimo rozsianych tu i ówdzie zgrzytów brutalnego naturalizmu i pomimo kilka akcentów sztucznej melodramatyczności, przedziwnie to piękny, przedziwnie głęboki poemat. Śpiącego orła przebudził piorun dziejowy. Jak spiż są słowa poety, jak burza jego muzyka, jak w granitach kowana dusza rewolucji. A jeżeli dziś nie wszyscy odczuwają jeszcze ogrom natchnienia i plastyki artystycznej, zaklętych w tym poemacie, winne temu jest bezpośrednie sąsiedztwo rewolucji żywej z *Rewolucją* literacką. […]
> Ale gdy chwila ciszy nadejdzie, wtedy zrozumie naród, że w blaskach rewolucji narodził mu się wielki poemat[33].

W podobnym tonie pisał na łamach warszawskiego „Świata" Antoni Chołoniecki. To popularne „pismo tygodniowe ilustrowane" – przypomnijmy – już w marcu 1906 roku wydrukowało *Prolog do „Rewolucji"*. Czerwcowa recenzja nosiła tytuł *Wielki temat* i rozpoczynała się od ważnej konstatacji:

[33] W. Rabski, *„Rewolucja" (Kazimierz Tetmajer: Rewolucja. Kraków 1906 r.)*, „Kurier Warszawski" 1906, nr 193, s. 1-3.

> Nie musi dziś już umrzeć w życiu, co przetapia się w strofy pieśni. Ogromne widowisko dziejowe, na które świat cały patrzy z najwyższym natężeniem uwagi, nie przesunęło się jeszcze przez scenę. Nikt przeczuć nie zdoła jego końca. Część aktorów dramatu padła, inni sposobią się w kulisach podziemi do gry straszliwej. Żyjemy w przerwie międzyaktowej, czekamy z tchem zapartym dalszego ciągu. W tej przerwie rzuca znakomity poeta polski dzieło, poczęte pod wpływem rozgrywających się wypadków. […]
> *Rewolucja* Tetmajera nie jest zresztą ani rosyjską, ani w ogóle umiejscowioną, nie ma w niej nawet aluzji, które by mogły podniecić zainteresowanie spragnionego sensacji czytelnika. Jest ona tylko ludzką, a w akcesoriach jedynie przemawia do nas językiem współczesnym[34].

Ten „język współczesny" pozwolił zobrazować „najsilniejsze sceny poematu": „krwawy porządek po stłumieniu buntu", „orgię zezwierzęcenia" i „śmierć bohaterskiej dziewczyny" (Jenerałówny), która „cud sprawia": „Jedna chwila – iskra – i oto skutek wybuchu – zmartwychwstanie!…". Tak oto:

> Z poematem Tetmajera przybyło sztuce polskiej dzieło olbrzymiego zakroju, przedziwnej piękności i mocy, przerastające nieskończenie całą dawną twórczość poety na polu liryki i powieści. Potężny temat przekuty został w formy potężne i świetne. Słowo dźwięczy w nim jak uderzenie w struny spiżowe i ono główną stanowi piękność dzieła, w którym kłębi się i huczy burza wielkiego dramatu, opłynięta symfonicznymi tony prologu i epilogu.

Spośród recenzji opublikowanych w roku wydania *Rewolucji*, a więc w 1906, zwraca uwagę opinia dr. Tadeusza Konczyńskiego (w przyszłości – jedynego inscenizatora dramatu Tetmajera), umieszczona w poczytnym „Tygodniku Ilustrowanym". Krytyk w *Rewolucji* „wyczuł ten napór brutalny duszonych idei i potrzeb, wydobywających się z głębin społecznych"[35]. Złożył więc hołd „społeczeństwu, które żyło, dusząc się pośród snu i rzeczywistości niewoli, a które dziś wyprostowuje ramiona i krzykiem budzącego się olbrzyma woła o wolność i światło". Konczyńskiego przerażała wszakże brutalność i znieprawienie moralne rewolucji: „Jedna i druga strona przekracza w zapamiętaniu granice, jakie wieki cywilizacji wykształciły w obcowaniu wzajemnym". W samobójczej śmierci Jenerałówny dostrzegał wszelako „przepotężny przełom rewolucji, po którym «musi być nowe życie»":

[34] Ch. [A. Chołoniecki], *Wielki temat (K. Przerwa Tetmajer: „Rewolucja", Kraków 1906)*, „Świat" 1906 nr 25, s. 15. Pozostałe cytacje z tego wydania.
[35] T. Konczyński, *Rewolucja*, „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 27, s. 514. Pozostałe cytacje z tego wydania.

> *Rewolucja* Kazimierza Tetmajera ma wszelkie znamiona dzieła stworzonego bez żadnych kompromisów; to złom granitowy, niewygładzony dłutem, którego kształty i linie mogą razić oko krytyka-doktrynera, mierzącego natchnienie formułkami, ale mimo to i właśnie dlatego jest dokumentem świetnym i manifestacją, że polska twórczość żyje narodu życiem i jest jego przednią strażą.

Z biegiem czasu umacniała się raczej niekorzystna opinia o *Rewolucji*. Wyraził ją m.in. zaangażowany w strajk aktorów warszawskich w roku 1905 Jan Lorentowicz, który w wydanej w roku 1913 *Młodej Polsce* napisał:

> Gdy Tetmajer zasiadł do budowania syntezy rewolucji, miał niejasne przeświadczenie, że stoi wobec wielkiego misterium ducha ludzkiego. […] Ale niepokojowi temu brak szczerości. Tetmajer nie zdobywa się na orle wzloty, do których jest zdolny, bo nie pisze pod wpływem fatalistycznej konieczności, co posyła prawdziwego poetę w światła wszelkie i ciemnie, a wzrokowi jego nadaje niekiedy proroczą moc jasnowidzenia. […] Lawa uczuciowa Tetmajera, czyli jego materiał rewolucyjny – to garść faktów z gazet, kilka wspomnień wiecowych, wiele plotek i pogłosek, wreszcie – drobna ilość czynów i nastrojów, postrzeganych osobiście[36].

Konkretne – i bardzo już dotkliwe – zarzuty wybitnego krytyka dotyczyły postaci dramatu:

> Wyrzuciwszy, jak łatwą rakietę – prolog, począł Tetmajer lepić marionetki z komunałów mieszczańskich i odziewać je w jaskrawe lub przezroczyste (gwoli igraszkom) szaty. Figurki mają często mocną wyrazistość (bo talent poety nie opuszcza go ani na chwilę), posiadają nawet artykułowane członki, ale twórca nie tchnął w nie ducha, nie powołał ich do prawdziwego, czynnego życia. Umieją gadać, a zwłaszcza *wygadywać* różne różności. Bez sznurków i podszeptów autorskich nic zdziałać nie potrafią.

Lorentowicz nazwał *Rewolucję* jeszcze „swawolnym obrazem", z czym trudno się pogodzić dzisiejszemu czytelnikowi , i tak uzasadnił swój sąd:

> Gdybyśmy nie wiedzieli, że w całym tym utworze chodzi o żart i satyrę, moglibyśmy powiedzieć, że ogólna ideologia *Rewolucji* Tetmajera wygląda tak: robi się bomby, gadając przy tem, śpiewając i usuwając generałów, jeżeli wtrącą swój nos do „laboratorium"; potem idzie się na barykady i tu ludzie, „zbytkiem życia wściekli, co kiedy pomyśleli – wyrzekli", a gdy żołnierze dają salwę, uciekają chyżo; ze zwycięzcami zresztą można dużo rozmawiać nawet w chwili ostatniej, gdyż łatwo stanie się *cud*: żołnierz odmówi strzelania do zbuntowanych i – Rewolucja zwycięży.

[36] J. Lorentowicz, *Młoda Polska. Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Jan Lemański. – Adolf Nowaczyński*, t. 3, Warszawa [1913], s. 73-76. Pozostałe cytacje z tego wydania.

Równie bezwzględną ocenę dramatom, powstałym w pierwszej fazie rewolucji, wystawił Wacław Makowski, który w roku 1913 ogłosił rozprawę pt. *Rok 1905 w literaturze polskiej*. Badając stosunek pisarzy do „aktualności", zdemistyfikował ich metodę twórczą. Dawała się ona zawrzeć w sugestywnej, poetyckiej dewizie: „zamknąwszy szczelnie nigdy nieprzewietrzony pokój swojego światopoglądu, patrzeć tylko przez zapocone i spatynowane szyby na to, co się tam na ulicy wyprawia […]"[37]. Tak też odniósł się do *Kniazia Patiomkina* Micińskiego i *Rewolucji* Tetmajera: „Jakkolwiek różne bardzo, były jednak mocno sobie pokrewne, […] – tym patrzeniem przez zielone od zastarzałej patyny szyby". Krytyk sąd następująco uzasadnił:

> Lekceważący życie, pogardliwi dla mydlarstwa magowie, uznający zaledwie nieliczną garść wybrańców za godnych imienia człowieka, myśleli ani, że się nic nie stało, i z taką samą nonszalancją zaczęli mówić o wielkim tętnie życia, jak mówili pierwej o codziennych filisterskich małostkach. […] A skutkiem tego było, że dzieło ich stało się karykaturą, banią szklaną, wewnątrz pustą, którego błyszcząca powierzchnia pokazywała nam tylko wykrzywioną postać autorów.

Refleksja końcowa Makowskiego nie pozostawiała złudzeń:

> Nie były też to dzieła, nad którymi można i warto dłużej się zastanawiać. Zapomniane przeszły, i nikt ich odgrzebywać nie będzie zapewne.

Jednak „odgrzebano", nazwawszy nawet „piękną fantazją dramatyczną", gdy Teatr Ludowy w Krakowie zdecydował się wystawić *Rewolucję*, uchodzącą wszak za niesceniczną. Zagrano ją w opracowaniu Tadeusza Konczyńskiego pod tytułem *Podziemna Rosja*. Oto jak anonsowano ten spektakl:

> Jutrzejsza [18 lutego 1916 roku – A. K.-K.] premiera ma zatem wszystkie cechy bardzo chwalebnego eksperymentu teatralnego, które może przyswoić scenie polskiej wybitne dzieło[38].

[37] W. Makowski, *Rok 1905 w literaturze polskiej*, [w:] *idem*, *Wrażenia i studia. Rok 1905 – Żeromski – Wyspiański – Tragedia Krasińskiego – Dwójbóżcy*, Wilno–Mińsk 1913, s. 27-28. Pozostałe cytacje z tego wydania.

[38] *Kronika*, „Nowa Reforma" 1916, nr 84, s. 2.

Jak się okazało, eksperyment ten nasunął „poważne trudności", gdyż dramat – pisano – cechuje: „niezbyt silna dynamika dramatyczna: tak np. u autora w akcie *Barykada* mamy nie tyle akcję, co raczej masę przewijających się różnych typów, ilustrujących układ społeczny, rozbieżność dążeń, anarchię wewnętrzną ruchu"[39]. Najlepiej wypadł akt I: *Laboratorium bomb* („dość konsekwentny dynamicznie"). Dramaturg Konczyński dokonał zresztą znacznych skreśleń, eliminując prolog i epilog. Chwaląc teatr za starania „o podniesienie repertuaru", recenzent socjalistycznego „Naprzód" sugerował: „może jednak należało niezupełnie jasny dla widza ludowego teatru finał silniej zarysować"[40].

Dzisiejsi badacze, analizujący te recenzje, nie mają wątpliwości, że „opinie krytyki kształtowały zasadniczo racje ideologiczne – łączyło je zaś wspólne przekonanie, że literatura powinna wyrazić doświadczenie rewolucji, opisać jej fenomen i zinterpretować sens"[41]. „Wyjątkowo napastliwe omówienie dramatu przez J[ana] Stena (Ludwika Brunera), a potem W[ilhelma] Feldmana – stwierdziła Jadwiga Zacharska – wskazuje, że utwór porusza sprawy drażliwe, bolesne i skomplikowane, które z punktu widzenia dogmatycznych, lewicowych krytyków nie podlegają dyskusji, wywołują tylko agresję"[42].

Przyszłość *Rewolucji*

Czy dalsza kariera dramatu Tetmajera będzie zależeć wyłącznie od zainteresowanych przebiegiem Rewolucji 1905 roku historyków i publicystów? A to zainteresowanie pobudzają uzasadnione tezy o narodzinach w tych latach masowych, nowoczesnych, a przy tym zwalczających się ruchów i ideologii: narodowych i socjalistycznych, feministycznych, spółdzielczych. Mają one silne kontynuacje w międzywojniu, do czego odwołują się także dzisiejsi politycy. Nie ma powodów ukrywać, że Tetmajerowska *Rewolucja* jest zapomniana. Nie zdobyła rozgłosu *Kniazia Patiomkina* Tadeusza Micińskiego (1906) czy zwłaszcza *Róży* Stefana Żeromskiego (1909). Ale to nie oznacza, że nie może pociągnąć idealizm polityczny oraz symbolika *Rewolucji*. Jej młodopolski język (patrz Wyspiański!) już chyba nie odstręcza czytelników i widzów. Jak też nie odstręcza „sceptyzm, charakterystyczna dla schyłkowców

[39] (Cz.), *Z teatru ludowego. „Podziemna Rosja"*, „Naprzód" 1916, nr 54, s. 2.
[40] *Ibidem*.
[41] M. Dybizbański, *Wstęp*, [do:] K. Przerwa-Tetmajer, *Rewolucja*, [w:] *idem*, *Dramaty*, t. 1, *op. cit.*, s. 248.
[42] J. Zacharska, *Nieporozumienia z „Rewolucją"*, [w:] *Rewolucja lat 1905-1907. Literatura – Publicystyka – Ikonografia*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2005, s. 68.

negacja". Nie musimy się zgodzić z tą opinią Adama Grzymały-Siedleckiego, który jeszcze dodał: „*Rewolucja* Tetmajera to niejako ostateczna konsekwencja, dno negacji modernistycznej – dno już nihilistyczne"[43].

Zapewne nie będą już nas też odstręczać negatywne opinie historyków literatury z ostatnich dekad. Jeśli nawet Jan Błoński analizę *Rewolucji* rozpoczął od stwierdzenia: „jest ona osobliwym pomieszaniem na wpół dziennikarskiego komunału z młodopolską symboliką i rozpętaniem werbalnym"[44], to akcentował jednocześnie wrażliwość Tetmajera na:

> nędzę i cierpienie proletariatu, które popychają do walki; nade wszystko fascynuje go jednak moc, potęga „olbrzymich" wydarzeń i ludzi, którzy nimi kierują. Rewolucja jest krwawym snem, w którym jawi się tytaniczna przyszłość.

Przeciwstawienie *Rewolucji Nie-Boskiej komedii* także straciło na ostrości. Jak zauważa Anna Grajewska:

> Jeśli „obóz rewolucji" jest u Krasińskiego tylko częścią społeczeństwa (i jako taki może być oglądany przez przedstawiciela innej części tegoż społeczeństwa), natomiast u Tetmajera na scenie znajduje się „całe" społeczeństwo, i funkcja widza-świadka [jak w przypadku Hrabiego Henryka] pozostaje czymś abstrakcyjnym[45].

Z pewnością rację ma Krzysztof Stępnik, pisząc: „twórczość tej doby pretenduje do godności zwierciadła wydarzeń, ale oglądane w nim obrazy utrwalone zostały przy pomocy ogranych schematów stylistycznych i wyeksploatowanych konwencji gatunkowych"[46]. Bodaj łatwiej przyjąć opinię Józefa Kelery, który w szczególny sposób bronił Tetmajera przed powszechnym zarzutem „wielosłowia": „Nieco więcej dyscypliny dramatycznej objawiał Tetmajer, zwłaszcza w *Rewolucji* (panorama rewolucji z tezą: siła ofiary i miłosierdzia, a nie gwałtu, może świat przeobrazić)". Jednocześnie, dzięki Tetmajerowi, „w następstwie wydarzeń 1905 i 1906 wkracza wreszcie do dramatu Młodej Polski historia współczesna"[47].

Tak więc – powtarzając za Błońskim – warta jest pamięci „tytaniczna

[43] A. Grzymała-Siedlecki, *Panicz ludźmierski…*, *op. cit.*, s. 132.
[44] J. Błoński, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940)*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 292-293.
[45] A. Grajewska, *Literatura w poszukiwaniu sensu rewolucji*, [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, Warszawa 1971, s. 202.
[46] K. Stępnik, *Metafory rewolucji w literaturze polskiej lat 1905-1914*, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 2, s. 59.
[47] J. Kelera, *Dramat* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1993, s. 188-189.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 278 22.09.2021 20:44

przyszłość", czyli utopie społeczne i polityczne Kazimierza Przerwy-Tetmajera, rodzące się w trakcie epicentrum rewolucyjnego ruchu. Bo nikt już dzisiaj nie podnosi argumentu, który dla Lorentowicza był oczywisty: że Tetmajer, pisząc *Rewolucję*, „zaniechał myśli o wystawieniu swej sztuki na scenie"[48]. Teatr rozgrywa się teraz wszędzie! Dawno już porzucił scenę typu włoskiego, oddzielającą aktorów od widzów. W dobie performansu wszystko jest „teatralne"!

Może więc Tetmajerowska wizja rewolucji pobudzi nowe pokolenie artystów, niekryjących swej lewicowości, a zarazem poszukujących nowych scenicznych przestrzeni? Może zainteresuje też teatry zagraniczne[49]? Tak jak pobudziła młodego badacza, mgr. Adriana R. Chmielewskiego, do wszechstronnej analizy Tetmajerowskiej wizji rewolucji – z perspektywy dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych teorii filozoficznych, politycznych i społecznych[50].

Nie należy jednak przekreślać historycznego kontekstu świata przedstawionego w dramacie powstałym podczas rewolucyjnej burzy w roku 1905. Kazimierz Przerwa-Tetmajer – o tym jestem najgłębiej przekonana – postawił wszak zwierciadło na trakcie, przez który przeciągały zrewoltowane masy.

[48] J. Lorentowicz, *op. cit.*, s. 73.

[49] *Rewolucja* jest dostępna w dwu przekładach z roku 1907: rosyjskim A. Torskiego, skonfiskowana decyzją Sądu Moskiewskiego, oraz niemieckim Edwarda Goldscheidera (Wiedeń).

[50] Zob. A.R. Chmielewski, *Zapomniana „Rewolucja" — martwo narodzone dziecko nowoczesności*, [mszp.], praca magisterska, napisana pod opieką dr Joanny Majewskiej w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, na Wydziale Wiedzy o Teatrze, Warszawa 2020.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 279 22.09.2021 20:44

AGNIESZKA SKÓRZEWSKA-SKOWRON
Uniwersytet Warszawski

Słowiański paradoks na drodze poznania jednostki i narodu w dramatach *Swanta. Baśń o prawdzie* Maryli Wolskiej i *Wyśniony dramat* Jadwigi Marcinowskiej

Początki Słowiańszczyzny, jej wierzenia, styl życia to miejsca niedookreślone, niezbadane, gdzie fizyczne artefakty, o mniej lub bardziej znanym przeznaczeniu, funkcjonujące w obiegu ludowym opowieści, zwyczaje, w których słychać echo pradawnych wierzeń, ustalenia badaczy ludowości, przemyślenia filozofów, w końcu literackie obrazy mieszają się ze sobą, tworząc tygiel z gotującym się wywarem, w oparach którego tworzą kolejni autorzy. Słowiańszczyzna jawi się tu jako atrakcyjna właśnie z powodu swojej niejasności, niepewności. Nie ma innej możliwości dotarcia do jej źródeł, jak tylko poznanie intuicyjne, przez wyobraźnię. To właśnie podstawowy paradoks Słowiańszczyzny, który z pozornej jej słabości czyni siłę i wręcz konieczny warunek do tego, by móc dotrzeć do Prawdy i Życia. Ponadto, ta migocząca, nie do końca poznana, pozostająca w sferze ducha rzeczywistość słowiańska ukazuje się przez bardzo konkretne, fizyczne znaki, głównie naturalne. Duch słowiański odczytywany jest w biegu natury, w związanych z nim obrzędach, wierzeniach, przedmiotach. Stają się one medium spotkania z Niepoznawalnym.

Z tej nieokreśloności Słowiańszczyzny, niejako przymusu poznania pozarozumowego, bo innej drogi nie ma, z paradoksu konieczności poznawania tej rzeczywistości przez widzialne, materialne znaki natury, skorzystały w swojej twórczości dramatycznej Maryla Wolska i Jadwiga Marcinowska. Badacze literatury zwracają uwagę na to, że zarówno *Swanta. Baśń o prawdzie* (1906), jak i *Wyśniony dramat* (1907) to teksty, w których baśniowość i pradawne wierzenia nie są tylko tłem interpretacyjnym dla historycznych wydarzeń, ale także stają się przedmiotem akcji dramatycznej.

Dla obu autorek wędrówka w głąb świadomości jednostki i świadomości narodu lub, ogólniej, wspólnoty słowiańskiej, to główny kierunek docierania do Prawdy i Życia. Istota rzeczy, dotarcie do życiodajnego źródła stanowią dla Wolskiej i Marcinowskiej imperatyw całej twórczości.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 280 22.09.2021 20:44

1.

Świat wyobrażony, wewnętrzny, poznawalny w momencie szczególnym, był niezbywalnym elementem życia Maryli Wolskiej (z domu Młodnickiej). Poezja, a szerzej jej twórczość literacka oraz kulturalna i ideowa, w przestrzeni Zaświecia były kontynuacją doświadczenia, rzec by można, mistycznego, przez które mała Marylka, a potem młoda Maryla, miała wgląd w rzeczywistość niedostrzegalną cielesnymi oczyma i dzięki której miała ona udział w życiu pełnym.

Zwraca na to uwagę Iwona Rusek, analizując wpływ na wyobraźnię poetki tajemniczego przyrządu zwanego „kręcidłem"[1], którego używała ona od dzieciństwa aż do swojego zamążpójścia. Zanim jednak pojawiło się owo narzędzie, Marylka wykorzystywała swoją dłoń, zaciskając ją w pięść i wiercąc nią powietrze. Potem pięść zastąpił haczyk z pieca i kolejne przyrządy, które w końcu przyjęły postać kręcidła – leszczynowego drążka bez sęków, z zaokrąglonym dołem i szczytem, z przymocowanym nicią kawałkiem sztywnego białego papieru o kształcie spłaszczonego płomyka[2]. Z każdym z tych narzędzi przyszła poetka stawała na jakimś podwyższeniu i, trzymając w prawej ręce, wprawiała je w ruch, kręcąc nim po spirali. W ten sposób wprowadzała się w stan ekstazy[3]. Jak zauważa badaczka:

> Stan ten, wywołany leszczynowym drążkiem i figurą spirali, ułatwiał, zgodnie ze swoją symboliką, wyrwanie się z tego świata, aby wkroczyć w inny, ten po drugiej stronie. Był on również swoistym zaproszeniem do wnikania we wnętrze wszechświata, w jego głębie[4].

Wolska wspominała, że myślało jej się wówczas bardzo płynnie, lekko. Poznanie w ekstazie jawiło się jako coś naturalnego, organicznego, a nie coś, nad czym trzeba ślęczeć godzinami, rozważając różne rozwiązania i możliwości. Jednocześnie autorka wyraźnie rozgraniczała oba światy i doskonale zdawała sobie sprawę, co należeć ma do którego z nich. Przy czym ten pierwszy, tak zwany realny, opisywała jako szary, a drugi, ten z widzeń, jako urojony, ale pełen barw i wspaniałości[5]. Warto dodać, że w ów drugi świat

---

[1] Zob. I.E. Rusek, *Miejsce w słowo zaklęte. Obraz Lwowa w poezji Maryli Wolskiej*, [w:] *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2009, s. 352-362.

[2] Rusek, opisując kręciło Wolskiej, nawiązuje również do egipskiej laski Hermesa czy *rabdos* – trójlistnej różdżki Apolla. *Ibidem*, s. 352-353.

[3] M. Wolska, B. Obertyńska, *Wspomnienia. Quodlibet*, Warszawa 1974, s. 25.

[4] I.E. Rusek, *op. cit.*, s. 354.

[5] Zob. M. Wolska, B. Obertyńska, *op. cit.*, s. 45.

wchodziła nie tylko za pomocą kręcidła, ale również poprzez inne „okołomistyczne" sytuacje, jak procesja Bożego Ciała czy samotny spacer w lesie, które wyzwalały w niej nadprzyrodzone widzenie.

Wolska dość wcześnie zauważyła, że jej dziecięce bajanie i kręcenie pięścią, a potem haczykiem, wywoływało w otoczeniu konsternację. W swoim dziecinnym oglądzie świata myślała, że darem innego widzenia obdarzeni są wszyscy. Gdy jednak okazało się, że to wyłącznie jej przywilej, w dodatku niezbyt ceniony i akceptowany przez najbliższych, zaczęła się z nim ukrywać. W ten sposób do życia poetki wkroczyło poczucie odrębności i osamotnienia.

Rusek, zwracając uwagę na kłopoty poetki ze wzrokiem i wskazując, że ta, idąc do teatru, zamiast okularów brała ze sobą kręciło, by lepiej widzieć, pisała:

> Drążek i poetyckie transy wyzwoliły w niej symboliczne trzecie oko umożliwiające nie tyle korespondencję z aktem ducha, ile kontakt z nadnaturalnymi mocami. […] Świat, w którym widziała, był tym, który określał ją naprawdę, było to jej „drugie, z samej siebie przędzione życie", w którym realizowało się schopenhauerowskie założenie: „świat jest moim przedstawieniem". Oznaczało to, że magia i niezwykłość stanowiły jądro istnienia Wolskiej jako człowieka, a przez to – poetki [podkr. – A.S.-S.][6].

Gdy narzeczony Maryli zobowiązał ją, że już nigdy nie weźmie do ręki kręcidła, poetka, jak sama wspomina, zaczęła wówczas więcej pisać. Do przyrządu wprowadzającego ją w ów drugi świat już nigdy nie wróciła, choć miała świadomość, że jego magia zadziałałaby na nią tak samo po latach[7]. Rzeczywistość jednak, na jaką otwierało ją kręcidło, została z nią już na zawsze w literaturze, którą tworzyła i czytała, a także w przestrzeni Zaświecia. Magia oraz niezwykłość przebijały z jej tekstów i z życia na każdym kroku, dając dostęp do tej niewypowiedzianej, a doświadczanej Prawdy Życia.

Przywoływane wspomnienia i doświadczenia autorki dramatu są istotne w kontekście jej relacji wobec Słowiańszczyzny, kreacji dawnego świata oraz losów tytułowej bohaterki omawianego tekstu. Słowiańszczyzna, zanim stała się tematem dramatu, wykorzystywana była przez Wolską poetycko, zwłaszcza w tomie *Z ogni kupalnych* (1903), z którego wiele obrazów autorka wykorzystała później w dramacie o Swancie.

Niedookreślona, niepoznana, pełna sprzeczności i tajemnic Słowiańszczyzna, ze swoimi zwyczajami, a przede wszystkim religią i obrzędami, była idealną

[6] I. Rusek, *op. cit.*, s. 360-361.
[7] Zob. M. Wolska, B. Obertyńska, *op. cit.*, s. 46.

przestrzenią literacką, w której mogły realizować się wizje poetki, jakich doświadczała dzięki kręcidłu. Na co jednak warto zwrócić uwagę, to na fakt, iż autorka *Z gontyny* nie zatrzymała się w swojej twórczości tylko na wizjach z młodości. Zanim zaczęła twórczo przetwarzać Słowiańszczyznę w swoim literackim świecie, szczegółowo zapoznała się z dostępną ówcześnie wiedzą na ten temat. Zwrócił na to uwagę w swojej krótkiej recenzji *Swanty* Aleksander Brückner. Zasadniczo badacz ten odnosił się z rezerwą do literackich pomysłów na temat Słowiańszczyzny. O dramacie Wolskiej napisał zaś:

> Skąd jej materiały? Z motywów ruskich i polskich, połabskich i czeskich, od Rugii i Pomorza, Arkony i Szczytna: to się dziarskie krakowiaki odezwą, to smętne białoruskie „przeczytania" nad zmarłym przypomną. […] Z wszystkich wizji bajecznych, co je nasza spłodziła doba, ta nas najbardziej zajęła[8].

Warte uwagi jest również wykorzystanie w akcji *Baśni o prawdzie* wydarzeń mało znanych z czasów Słowiańszczyzny, a mianowicie walk, jakie w X wieku prowadziły ze sobą zachodniosłowiańskie plemiona Ratarów i Polan[9]. Wolska umieszcza również przed I aktem rzekomy[10] napis runiczny na kamieniach mikorzyńskich: „Smir żiretwan ledżyt. Smirnego oćec Lutewoj woju s(ynowi)"[11], posługując się dlań odczytaniem przedstawionym przez Jana Leciejewskiego w obszernej i bardzo szczegółowej rozprawie o runach[12]. Poetka nadała swojemu dramatowi podtytuł *Baśń o prawdzie*, co może sugerować świat zmyślony, nieosadzony w rzeczywistości. Odwołania autorki do historii i badań nad Słowiańszczyzną każą jednak szukać wyjaśnienia owego podtytułu w czymś innym niż tylko „bajaniu".

---

[8] A. Brückner, *Z czasów bajecznych*, „Kurier Poznański" 1907, nr 298, s. 1.

[9] Szczegółowo pisał o tym Kazimierz Wachowski w pracy *Jomsborg. (Normannowie wobec Polski w X w.). Studyum historyczne* (Warszawa 1914), pokazując, jak plemię Ratarów (inne nazwy: Redarowie, Redarzy) zostało wykorzystane przez Niemców w walce z polskim księciem – Mieszkiem. W dramacie Wolskiej wprost przywoływana jest nazwa plemienia Ratarów (s. 84), imię ich wodza – Widłobrody, wskazano też, że przybyli oni z Północy i mieli „ryże mordy" (s. 80).

[10] Kamienie mikorzyńskie zostały odnalezione w Mikorzynie przez Piotra Droszewskiego w majątku jego brata w 1855 i 1856 roku. Widniały na nich rysunki i runy, które uznano za zapis pisma słowiańskiego. Już w latach siedemdziesiątych XIX wieku zaczęto podważać autentyczność tych napisów, a dyskusja toczyła się jeszcze na początku wieku XX. Powstało wiele prac wykazujących zarówno autentyczność, jak i fałszerstwo napisów. Obecnie badacze uważają runy na kamieniach mikorzyńskich za falsyfikat. Same zaś kamienie to nie płyty nagrobne, a żarna – elementy z młyna. Zob. m.in. J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007.

[11] M. Wolska, *Swanta. Baśń o prawdzie*, Warszawa 1907, s. 3. Dalej przy cytacie z tekstu podaję tylko numer strony z tego wydania dramatu.

[12] J. Leciejewski, *Runy i runiczne pomniki słowiańskie*, Warszawa 1906, s. 143, 147.

Poetka buduje rzeczywistość słowiańską złożoną z różnych fragmentów. Tworzy mozaikę, dopasowując do siebie te elementy, które dotrwały do jej czasów. Wolska, choć świadoma ich pochodzenia i zaznajomiona z ich historią, nie skupia się na nich. Miesza je celowo, kreując słowiański z ducha świat, a prawdziwość, względnie nieprawdziwość, przedstawionych wydarzeń nijak nie dotyka istoty Prawdy słowiańskiej, do której dąży poetka. Warto tu przypomnieć wypowiedziane wiele lat później słowa niemieckiego teologa, Hansa Ursa von Balthasara: „Prawda jest symfoniczna”[13]. Wyrażają one bowiem to podejście, które wydaje się przyświecać Wolskiej. Prawda Słowiańszczyzny nie jest prawdą jednego plemienia, jednego narodu czy jednego, określonego panteonu. Szukać jej nie należy w pojedynczych, drobiazgowo badanych artefaktach, a w całości, do której dostęp, z powodu braku spisanych mitów, spisanych imion bóstw, fragmentaryzacji dostępnych informacji i ich niejednoznaczności, możliwy jest wyłącznie przez poznanie intuicyjne. Wielokulturowy świat Słowiańszczyzny wyklucza jednotorowość myślenia, zamknięcie, a domaga się oglądu z różnych stron, przybliżającego się do oglądu całościowego[14]. Słowiańszczyzna w świecie, w którym po kolei obalane były kolejne światopoglądy, a wraz z nimi jednoznaczne interpretacje, a taką była rzeczywistość przełomu XIX i XX wieku[15], dawała nadzieję na istnienie Prawdy życia dostępnej przez odczuwanie świata.

Tytułowa bohaterka dramatu, Swanta, to wieszczka. Poznajemy ją, gdy czeka w chramie na wieści o wyniku walki jej plemienia z najeźdźcami z Północy. Ona sama, błogosławiąc wojów do bitwy, będąc wówczas w transie, zapowiedziała, że starcie zostanie wygrane pod warunkiem, że nikt z pola walki nie ucieknie, wszyscy będą walczyć do końca.

[13] Zob. H.U. von Balthasar, *Prawda jest symfoniczna*, przekł. I. Bokwa, Poznań 1998.

[14] Wpływ na takie widzenie i rozumienie świata przez Marylę Wolską mogło mieć miejsce, w którym się wychowała i w którym żyła. Tadeusz Linkner zwracał uwagę na obecną we Lwowie i okolicach wielokulturowość, wielonarodowość, wielowyznaniowość. Jedna obowiązująca interpretacja rzeczywistości w takim środowisku nie mogła się ostać. Zwłaszcza w przypadku poetki, która żyła nie tylko w świecie widzialnym, ale i tym poznawanym oczyma duszy. T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991, s. 150.

[15] Jak pisał Ignacy Matuszewski: „Zmienił się człowiek, a z nim zmienił się świat i stosunek ludzkości do świata. To, co starożytnym wydawało się jasnym, pewnym i prostym, wydaje się nam ciemnym, wątpliwym i zawikłanym: wyraziste kontury dawnych syntez filozoficznych zostały zatarte przez rylec krytycyzmy. Pojęcia prawdy i piękna rozszerzyły się, ale i rozwiały zarazem. [...] Na miejscu dogmatów obiektywnych stanęły subiektywne poglądy, wrażenia i wyobrażenia. Jednolity niegdyś świat rozpadł się na tęczowy chaos zjawisk, w którym pewny siebie ongi, a dzisiaj nieśmiały i niespokojny człowiek, szuka po omacku własnej drogi i punktu oparcia”. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa b.r.w., s. 30.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 284 22.09.2021 20:44

Już na samym początku dowiadujemy się, że jej pozycja jest czymś wyjątkowym w słowiańskim świecie. Uczył ją sam wieszcz Bogowit. A gdy po trzech latach od jego śmierci nie znaleziono żadnego innego mężczyzny godnego objąć wartę w chramie, uznano, że opiekująca się w tym czasie świętym miejscem uczennica zostanie następczynią Bogowita. Swanta właściwie nie zaznała normalnego życia, od zawsze pełniąc służbę w chramie. Uświadamia jej to stara Motra, służka chramowa, która, nim weszła do chramu w pątniczej szacie:

I nędze
I niewysłowne kochania słodycze
I opuszczenia, radości bez miana
I dnie rozpaczne i noce słowicze,
Wszystko poznałam, nim ostatnia rana
Po ostatecznym z ciosów się zawarła…
Jednak gdy wspomnę i to rozkwitanie
Krasy twej widzę, gdy na poły zmarła,
Na poły kośćmi leżąca w kurhanie,
W twoje i moje własne życie patrzę,
Żal mi cię młodej, Swanto, bom świadoma,
Że różne dolą, lecz było bogatsze! (21).

Życie Swanty, która znalazła się w chramie jako dziewczynka, niemal od początku nie jest jej życiem. Młoda kobieta służy bogom i staje się ich głosem. Co ciekawe, wieszczka nie pamięta tego, co mówili przez nią bogowie. Musi prosić Mortę, by ta wyjawiła jej wypowiadane przez nią przepowiednie. W tym kontekście jeszcze tragiczniej brzmią słowa służki, która mówi wprost, że dziewczyna, choć pozostająca wśród ludzi, tak naprawdę jest jak święte głazy – „święta, a nieżywa" (22). Swanta, pomimo wszystko, jeszcze w tym fragmencie dramatu ma pewność, że jej życie, pełne wizji, zjaw, jest szczęśliwe i pełne. Mówi z przekonaniem: „Boć chyba ziemia mnie rodzona kocha,/ Skoro mi grobów otwiera komysze,/ Skoro się oczom takie mary marzą" (23). Z owego „nieżycia" wybudza ją młodzieńcze wspomnienie Motry oraz pieśń:

MOTRA
Hej! pochwalone niechaj będzie życie!
Błogosławione radości i smutki!
Błogosławioną młodość i krwi lato,
Dziw miłowania, płomienny, za krótki,

Sad ów jabłeczny za ojcową chatą,
Noce kupalne we śpiewach i w pląsie
I świat za wczesny, i te usta młode,
I pocałunki, co po latach śnią się,
Jak ognie dawno zgasłe!...
(nuci)
Jeszcze świt nie błysnął ranny,
Jeszcze nie piał kur,
Wszedł Kniaziewicz Niespodziany,
W modrzewiowy dwór…
(cichnie nagle)
Lecz ja wiodę
Rozhowor próżny z przypomnień majakiem
O tem, co tobie nawet w snach się nie śni,
A co mnie w serce, żywym ognia znakiem
Wraziło życie…

SWANTA
Jak przedziwnej pieśni
Słucham was Motro! A świat widzeń nowy
Jawi się oczom…(23-24).

Dla Motry najpełniejszym objawem życia jest miłość, a tej Swanta nie doświadczyła. Jednak wspomnienie o niej i jej obraz zaczynają w końcu czynić wyłom w dotychczas jednowymiarowym życiu wieszczki. Do bohaterki dochodzi głos Motry, obrazy jej wspomnień, milkną w niej inne głosy dotychczas ją wypełniające. Od momentu wyruszenia wojów na bój i ostatniego wieszczenia Swanta przestaje słyszeć głos bóstw. Jest to dla niej sytuacja zupełnie nowa i bardzo niepokojąca. Dziewczyna zastanawia się, co zrobiła, że bóstwa, dotąd tak szczodrze obdarzające ją swoją obecnością, teraz wydają się jakby martwe.

W tym szczególnym momencie, kiedy Swanta zaczyna się zastanawiać, co ją określa i kim tak naprawdę jest, w chramie pojawia się Godyn. To syn wodza, którego ojciec wysłał z pola walki z darem dla bogów w rzekomej intencji wygrania bitwy. Darem jest rodowy miecz Lutewoja, a prawdziwą intencją wodza – uchronienie przed śmiercią jedynego syna w obliczu nadchodzącej klęski. Swój plan ma również Godyn, zakochany w Swancie. Nie zważając na szczególny status wieszczki i jej poświęcenie bóstwom, próbuje ją uwieść. Dziewczyna, w której również zaczynają się budzić uczucia do syna wodza, jest rozdarta między swoją służbą a nieznanym dotychczas życiem

odsłaniającym przed nią swe uroki. Jednak w tym momencie Swanta znów zaczyna słyszeć głos bogów. A te są jednoznaczne. Morana, bogini śmierci, każe jej zabić Godyna. W badaniach nad dramatem wydarzenie to interpretowane jest jako złożenie przez wieszczkę ofiary miłej jej sercu, forma aktu przebłagania za dojmujący brak wiary wyrażony w akcie I (17).

> Ale relacja obojga młodych nie jest celem i Prawdą, o którą walczy Swanta. […] Swanta jest pustym znakiem, który najpierw wypełniali treścią bogowie, a wobec ich zamilknięcia próbuje to zrobić Godyn. To on, nie zważając na stan Swanty, wdziera się do niej gwałtem ze swoją miłością, projektuje wspólne życie, nie czekając nawet na odpowiedź dziewczyny. On napełnia ten pusty znak swoim znaczeniem, nie słucha jej ostrzeżeń [...] i ponagleń do ucieczki[16].

Dopiero w trakcie pogrzebu Godyna Swanta odkrywa, że Prawda życia to wypełnienie go samą sobą, a nie – bycie znakiem innych. Wchodząc na płonący stos z ciałem młodzieńca, wieszczka woła: „Na tamtą stronę przejdę – niczyja!" (105). Wcześniej, choć to dopiero przełom zimy i wiosny, Swanta mówi o tym właśnie okresie jako o czasie zbiorów, kiedy kłosy zboża napełnione są ziarnem i wówczas „Serce moje dojrzewa! Dusza moja kwitnie!" (88), jak radośnie oznajmia. Wieszczka odzyskuje wówczas kontakt z naturą i jej boskimi głosami.

Powrót do natury jest szczególnie istotny w kontekście Słowiańszczyzny. Jej wierzenia bowiem były mocno ze światem natury związane. Nie był on czymś oddzielnym od człowieka, w dodatku czymś nierozumnym, ale rzeczywistością, która pozostawała głosem bogów. Wybrzmiewa to już w I akcie dramatu, gdy Motra i Bajko analizują znaki natury przepowiadające wojnę:

> Wojna się patrzyła
> Już od jesieni. Gad zasnął przed porą,
> Ptak ruszył wcześnie… Stad gawronich siła
> Z wrzaskiem okropnym, jak gdy strzechy gorą,
> Co dnia nad pólmi i lasy krążyła
> I strachy one, co się znikąd biorą,
> Trzęsły piersiami… Nigdy żadnej zimy
> Wilki tak straszno nie wyły i z bliska,
> Jak tej, co przeszła (6).

[16] A. Skórzewska, *Słowiańska tragedia? – dramat Prawdy słowiańskiej. „Swanta. Baśń o prawdzie"*, [w:] *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, *op. cit.*, s. 346.

Słowiańszczyzna, postrzegana jako przestrzeń poznawania intuicyjnego, a nie przez „szkiełko i oko", była jednocześnie bardzo związana z tym, co widoczne, materialne i poznawalne/rozpoznawalne. W takim rozumieniu nie ma dwóch światów – rzeczywistego i duchowego. Jest jeden, pełny świat, w którym to, co widzialne oraz to, co duchowe przenika się wzajemnie, nie dając się od siebie oddzielić. Świat widzialny to znak niewidzialnego. Swanta cierpi, gdy natura jest tylko naturą, a więc kiedy nie słyszy jej boskich głosów, zaś szum drzew jest po prostu szumem, a nie słowem[17].

Służba Swanty jest czymś więcej niż tylko gusłami, „zamawianiem, jak się słabość leczy,/ Nie jak uroki klną Wróżkowie prości" (8). Bogowit uczył dziewczynę:

> Jak duszę w sobie nieść wysoko,
> Ziemi zrodzonej uczył ją miłości,
> Powieści starych nakarmił patoką! (8).

Motra tych, którzy parają się wróżeniem „z wody w rzeszocie, z jelenich poroży, z lotu stad ptasich" (8), nazywa guślarzami i wyraźnie odróżnia od Wieszcza patrzącego „na świat ów boży i na ten człowieczy" (8). Prawdziwa jedność z naturą daje dostęp do duchowej rzeczywistości, a nie jest tylko zgadywaniem i trwożnym oddawaniem jej czci. Było to również doświadczenie samej autorki, o której wizji, podczas wycieczki po bukowym lesie, matka i córka we wspomnieniach pisały:

> […] Widziała sunące wśród skalnych rozpadlin i załomów szeregi postaci w długich lnianych szatach, o głowach rosochatych od jemioły, jakichś kapłanów – żertwienników wspartych na wysokich, pękiem ziół u szczytu ozdobionych kijach[18].

Prawda, którą przynosi Słowiańszczyzna, niekoniecznie przynosi szczęście w zwykłym rozumieniu. Dotarcie do prawdy o sobie, wypełnienie siebie sobą, bycie znakiem siebie, a nie czyimś, wiąże się bowiem w dramacie Wolskiej ze śmiercią. Ale jest to śmierć aktywna – decydując się na nią,

[17] „W głos Bogów wołałam,
Pokłony drzewom bijąc… Przecie musi
Dosłyszeć który… O łaskę widzenia
Prosiłam we łzach… Niemi dziś i głusi
Byli Bogowie!" (11).

[18] M. Wolska, B. Obertyńska, *op. cit.*, s. 297. W tym samym fragmencie Obertyńska podkreślała, że kostiumy, które matka po latach projektowała do spektaklu *Swanta*, pochodziły właśnie z jej wizji.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 288 22.09.2021 20:44

Swanta nie jest już bezwolnym naczyniem wypełnianym głosami bogów, ale współdziała z nimi. To ona, wbrew obowiązującym dotychczas prawom, każe rozrzucić prochy swoje i Godyna u granic grodu, by go strzegły i by wzbiły się tumanem w twarz najeźdźcom, gdy ci znów powrócą. Wraca również jej dar wieszczenia. Wygląda on jednak inaczej niż ten z aktu I, gdy Motra musiała opowiadać dziewczynie, co bóstwa mówiły przez nią, bo ta tego nie pamiętała. W dramacie pojawia się charakterystyczna klamra. W ostatnim akcie Wieszczka znów przemawia, znów posyła na bój – jednak tym razem świadomie. Przypomina to sytuację Wolskiej wtedy, gdy posługiwała się kręcidłem. Autorka doskonale pamiętała, jak się zdaje, pojawiające się wówczas wizje i włączała je w swoje życie.

W ostatnim akcie Swanta po raz kolejny posyła plemię na bój. A dzieje się to w sytuacji szczególnej. Powracający z pola walki wojowie cieszą się, że „na Gody będziem Jare doma!". Przybywają zaś do plemienia w momencie, gdy zaczyna palić się stos pogrzebowy z ciałem Godyna. Na ten stos wstępuje także Swanta. Jare Gody były jednym ze słowiańskich świąt przejścia – pomiędzy zimą a wiosną. Wtedy też palono lub topiono kukłę Marzanny (Morany) – bogini śmierci i płodności, by rozpocząć nowy cykl życia. Ofiara, jaką sama z siebie składa Wieszczka, może być odczytywana jako obrzęd spalenia Marzanny, z której śmierci rodzi się nowe życie. Sytuacja śmierci, rozpadu i przejścia dotyczy również całej wspólnoty. Swanta zabiła bowiem dziedzica, skazując plemię na rozproszenie, na nieznane. Bój, na jaki posyła swoich współplemieńców Wieszczka, nie dotyczy jednak tylko walki o ziemię lub o wolność. To bój o Życie:

Otom znów żagiew! Otom wiestka żerdź,
Kędyś, na wietrznym zapalona szczycie
I moc mam w sobie na Dolę, na Śmierć
Na Życie!
[…]
Na bój was święcę, bój ludów i lat,
Na znój wam garście tężę
I wara wam spocząć dopóki wróg-gad
Swój miot zatruty lęże!
I wara wam spocząć i w nocy, i w dzień,
Wzrok czujny tężcie i uszy […].
Niech będzie wiosna młoda pozdrowiona!

Na bój was święcę! Na wieczysty znój!
Was dzieci i starce, i męże,

Mieczy imajcie, oszczepów i zbrój,
Odrzucić precz pawęże!

Za puklerz pierś chrobra wystarczy!
[…]
Otom znów płomień i miłość, i gniew!
Przeświętych rojów ksieni,
Wam dech ostatni i wszystka krew
I duch ten mój z płomieni!
[…]
Przed wami Doli otwarte wrota,
Robota,
Siejba się zbożna poczyna…
[…]
Płonę!
Otom znów żagiew! Otom wiestka żerdź,
Kędyś, na wietrznym zapalona szczycie…
Na Moc was święcę, na Dolę, na Śmierć,
Na Życie! (101-105).

Po tych słowach Swanta całkowicie pogrąża się w płomieniach stosu. Życie, o jakim mówi Wieszczka, to Życie prawdziwe, pełne i własne, którego ona doświadcza w momencie decyzji o złożeniu ofiary z siebie. Do walki o tak rozumiane Życie wzywa swoich współplemieńców – by nie byli znakiem napełnianym przez najeźdźców, którzy przybędą ze swoją wiarą, zwyczajami, ale by ciągle walczyli o swoją Prawdę. Swanta doświadczyła, co to znaczy żyć, nie żyjąc – jej ofiara, jej krew, jej dech ostatni i duch są zatem zaczynem Życia prawdziwego dla tych, którzy zostali, dla kolejnych pokoleń.

Historia Słowiańszczyzny pokazuje, że była to właśnie walka o zachowanie swojej tożsamości, walka z uproszczonym, rozumowym doświadczaniem świata, walka o intuicję, o jedność z naturą, o duchowe rozumienie natury i łączność z nią. Bój Słowiańszczyzny o jej Prawdę, o Życie nigdy się nie kończy, jest wieczny, bo stale znajduje się ktoś, kto chce wypełnić tę przestrzeń swoim znaczeniem.

Powtórzmy: „magia i niezwykłość stanowiły jądro istnienia Wolskiej jako człowieka". Nieokreśloność Słowiańszczyzny, brak dokładnych danych na temat wierzeń czy zwyczajów nie są przeszkodami w jej poznawaniu. Wręcz przeciwnie, zmuszają, aby wyjść poza to, co tylko rozumowe, związane z wiedzą i widzialną rzeczywistością. Słowiańszczyzna domaga się, by jej Prawdę poznawać w sposób całościowy, gdzie intuicja, magia i niezwykłość

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 290 22.09.2021 20:44

są przed weryfikowalnymi tekstami. Być może to również przyświecało dramatopisarce, gdy użyła jako jednego z mott napisu z kamieni mikorzyńskich, o których już od lat siedemdziesiątych XIX wieku mówiono, że mogą być fałszerstwem. W podejściu Wolskiej nie było istotne, czy są one prawdziwe, czy nie, ale czy wzbudzą błysk intuicji, widzenie tego, co niewidzialne. Dlatego wykorzystywała ona w swojej twórczości zarówno własną wiedzę, jak i wizje. Bez tych drugich przekaz wiedzy mógł stać się tylko doświadczeniem znakowej pustki.

Przestrzeń Słowiańszczyzny, paradoksalna na tak wielu poziomach, otwiera zatem możliwość dotarcia do Prawdy i Życia, które również w swoim doświadczeniu pełne są sprzeczności, tworząc jednocześnie całościowy obraz świata.

2.

Kwestia określonej intuicji, której wzbudzenie wymuszone zostaje przez niejednoznaczność Słowiańszczyzny, jest również ważnym wątkiem w twórczości oraz rozważaniach filozoficznych Jadwigi Marcinowskiej.

Tytuł dramatu jej autorstwa, którym będziemy się zajmować, *Wyśniony dramat*, daje nie tylko kwalifikacją gatunkową, ale również wskazuje na sposób poznawania rzeczywistości. Podobnie jak dla Maryli Wolskiej, również dla autorki *Wartości twórczych religijnej myśli polskiej* poznanie intuicyjne, przez wyobraźnię, jest koniecznym warunkiem poznania Prawdy w ogóle oraz doświadczenia Słowiańszczyzny.

Tekst ten powstał w 1907 roku, a więc jeszcze przed ostatecznym zwróceniem się Marcinowskiej w stronę teozofii, ale podejście w nim zawarte pokrywa się z późniejszymi rozważaniami *Wartości twórczych* (1922). Patronuje im wezwanie Karola Libelta, by przez Słowiańszczyznę dotrzeć do polskiego ducha i odzyskać go, a potem dokonać przemiany i twórczego przebudzenia wszystkich Słowian[19]. *Wyśniony dramat* można nazwać opowieścią o prapoczątku i początku – swego rodzaju genesis ze słowiańskiego ducha. Poznajemy w nim bowiem historię bóstw oraz genealogię narodu polskiego.

Przestrzeń, w której żyją bogowie, zostaje przedstawiona bardzo realistycznie, wręcz namacalnie. Żyją oni na ziemi, nad jeziorem Gopło, w chłopskich chatach, noszą chłopskie ubrania i parają się chłopskimi pracami[20]. Świat bogów

[19] J. Marcinowska, *Wartości twórcze religijnej myśli polskiej*, Warszawa 1922. K. Libelt, *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej. O miłości ojczyzny. System umnictwa, O panteizmie w filozofii*, oprac. A. Walicki, Warszawa 1967.

[20] Jest to wyraz romantycznego przeświadczenia, że pierwotna słowiańska kultura i wierzenia zachowały się w ludzie i to lud jest najpełniejszym oraz najprawdziwszym wyrazicielem Słowiańszczyzny. Libelt

jest związany od początku ze światem ludzkim. Naznacza go swoją obecnością. Co ważne, życie bóstw związane jest z cyklem natury. Są mu oni poddani, choć, paradoksalnie, to bogowie odpowiadają za stworzenie słońca, roślin, zwierząt itp. Mimo to cykl natury wydaje się czymś silniejszym, pierwotniejszym od samego panteonu, a tę wyjątkową siłę daje mu Życie, stojące również u początku istnienia bogów. Każdy z trzech aktów rozgrywa się w szczególnym „momencie mistycznym" – ważnym w wierzeniach słowiańskich.

Akcja dramatu rozpoczyna się wiosną, gdy ziemia budzi się do życia, a wraz z nią – bogowie. Ci, chociaż niczego im nie brakuje, zaczynają odczuwać nieokreśloną tęsknotę. Pogłębia się ona zwłaszcza w Żywii, bogini życia i płodności, gdy słyszy opowieść Baby-Morany (bogini śmierci) o prapoczątku. Tamta, na życzenie Żywii, opowiada o tym, co było przed bogami, jak pojawiali się kolejni, za co stawali się odpowiedzialni. Na początku była bowiem pustynia – bielawa, bez życia, „martwica". Z niej wyłoniły się kolejne bóstwa, które stwarzały kolejne elementy natury. Mocą zaś, która zapoczątkowała istnienie świata, było Życie. Baba tak opisuje jego działanie:

> Ano w tym cały rozpostartym świecie
> nagła Moc, która jest jak oddech z piersi
> wielkiej, wezbranej… Straszny oddech!...
> …Wstaje,
> wstrząsa wysokie i nizinne kraje,
> otwiera cudom niebywałym wrota
> i wznieca – słońce!... Owa Moc – Tęsknota![21] (7).

Pod wpływem opowieści Żywia zaczyna odczuwać ból Tęsknoty. Bogini bowiem pragnie czegoś więcej niż tylko wykonywania zadań od wieków jej przypisanych:

> Jest ból, co wzbiera jako oddech z piersi
> pełnej… ogromnej… Straszny oddech!
> Wstaje!
> I żądny wstrząsnąć te przeznane kraje,
> nieznanym cudne pootwierać wrota… (17).

szedł dalej i w kulturze ludowej upatrywał pierwiastka narodowego: „[...] Pierwiastka narodowego szukać trzeba wśród samego ludu, nietkniętego inteligencją, amalgamującą narody i zacierającą narodowe odcienia [...]. Tam więc nietknięty, pierwotny, zachował się pierwiastek narodowy". *Idem*, *op. cit.*, s. 232.

[21] J. Marcinowska, *Wyśniony dramat*, Kraków 1907, s. 7. Dalej przy cytacie podaję tylko numer strony z tego wydania.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 292 22.09.2021 20:44

Jej pragnienie padło na podatny grunt, bo w życie bogów zakradło się już zniechęcenie, gniew niewiadomego pochodzenia, smutek. Tęsknota Żywii – bogini życia, również wzbudza w nich to odczucie. Postanawiają więc wywołać Życie, którego tak pragną.

By to zrobić, wykorzystują trzy składniki: wodę, zboże oraz paproć. Sami nazywają je rzeczami świętymi. Życie wywołują najpotężniejsze bóstwa słowiańskiego panteonu. Swaróg rozlewa wkoło wodę, Jesse rozrzuca zboże, a Żywia z Ładą i Dziedzilą kłaniają się paproci i wypowiadają tajemne zaklęcie.

Swaróg, bóg ognia i słońca, rozlewa po półkolu wodę. Została ona stworzona przez bogów, ale od tego momentu jej moce mają, niby źródło wytryskujące z ziemi, przynieść „potęgę młodą". Warto wszakże zauważyć, że woda niesie zarówno życie, jak i zniszczenie. Bez niej nie istnieje życie, ale ma ona również w sobie żywioł śmiertelny.

Podobnie niejednoznaczne pozostaje zboże. To w wielu kulturach od wieków symbol odradzającego się życia, które toczy się po wiecznym kole narodzenia, wzrostu i śmierci. Zasiew, wzrost, obfite w ziarna kłosy, a w końcu żęcie i młócenie, by znów, od zasiewu, rozpocząć kolejny cykl. Zbiór kłosów w rękach boginek symbolizował zazwyczaj płodność. Ale już w rękach bogów wiązał się ze śmiercią. Słowiański bóg urodzaju – Jaryło – w jednej ręce trzymał kłos, a drugiej – czaszki, które nawiązywały do wiosennej odnowy życia oraz zimowej śmierci. W dramacie Marcinowskiej zboże rozsiewa Jesse (Jesza) – jedno z głównych bóstw słowiańskich o nieustalonej jak dotąd funkcji[22]. W omawianym tekście Jesse jest bóstwem odpowiedzialnym za słońce, któremu pomaga syn Dadźbóg. Jesse, gdy już nauczył słońce poruszać się po niebie, zszedł na ziemię i tam zaczął ją uprawiać.

Na końcu wkracza bogini życia i płodności – Żywia, która wraz z siostrami, Ładą i Dziedzilą, wypowiada zaklęcie nad paprocią. Nawiązują przy tym do mocy kwiatu paproci rozkwitającego w Noc Kupalną. Magiczne znaczenie paproci również występuje w wielu kulturach, a związane jest z jej długowiecznością oraz liśćmi, które długo zachowują zielony kolor. Gałązki

[22] W dodatku na przełomie XIX i XX wieku istnienie tego bóstwa zostało zanegowane przez Aleksandra Brücknera. Wykazał on, że w języku cerkiewnym słowo „jesza" oznaczało 'oby', a słuchacze ludowych pieśni błędnie zrozumieli je jako imię bóstwa. Na początku XX wieku tezę tę obalił Karol Potkański. Również i dziś badacze Słowiańszczyzny uważają, że takie bóstwo istniało, choć jednocześnie wielu badaczy XX-wiecznych, m.in. Stanisław Urbańczyk, poszli za tezą Brücknera. Zob. A. Brückner, *Mitologia Słowian*, Warszawa 2021; K. Potkański, *Lachowie i Lechici*, Sandomierz 2018; S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie. Wiara i kult*, Wrocław 1991.

paproci Słowianie wtykali w powały chat, by chroniła je w czasie Nocy Kupalnej przed demonicznymi mocami przejawiającymi wówczas dużą aktywność. W najdłuższą noc w roku najważniejszy był jednak związek paproci z płodnością[23]. Ma to później również swoje skutki w życiu bogów w tekście dramatycznym.

Zastosowanie tych trzech artefaktów, tak mocno związanych z powstaniem życia, w dodatku wywołanie ich mocy przez najpotężniejsze bóstwa, prowadzić musiało do przywołania Życia – i to tego pełnego, wytęsknionego przez Żywię. Po magicznych działaniach pojawia się wiatr, a chór bogów woła „Wywołaliśmy Życie!". Piorun i Żywia zakochują się w sobie, a bogowie zaczynają organizować wesele.

Akt II rozgrywa się latem, w czasie Nocy Kupały – jednego z najważniejszych świąt słowiańskich, związanych z przesileniem letnim. Był to czas oczyszczenia, z ogniem i wodą jako głównymi znakami. Niektórzy badacze podkreślają też podobieństwo tej nocy do greckich Dionizjów, gdy zawieszany był dotychczasowy porządek, a świat stawał się *à rebours* w stosunku do tego obowiązującego[24].

Wcześniejsze zwrócenie uwagi na niejednoznaczność artefaktów natury, z których powstawało Życie, nie było przypadkowe. Życie bowiem, w całej swojej krasie, zawiera nie tylko dobro, ale i zło. Świadomą tego była tylko Baba-Morana. Pierwszym znakiem tej podwójności Życia staje się kłótnia Swantewita i Radegasta. Baba mówi wówczas: „kiełkują życia posiewy" (34). Swantewit to bóstwo odpowiedzialne za dzień, Radegast z kolei opiekował się nocą. Były to dwie strony tego samego dnia. Wraz z pełnią Życia

[23] „Dziewczyna, która chciała wzbudzić czyjeś pożądanie, musiała zdobyć paproć w bardzo specyficznych okolicznościach. Nie wolno jej było zerwać rośliny od razu, gdy ją odnalazła, lecz o północy zrywać, będąc nagą. Skuteczność ziela zależała od wygłoszenia stosownej formuły: «Nasięźrzale, rwę cię śmiele, piecią palcy, szóstą dłonią, niech się chłopcy za mną gonią, pod stodole, po oborze, dopomagaj Panie Boże». Do domu musiała wracać w milczeniu, nie wolno jej było do nikogo się odezwać. Następnie roślinę powinna była ususzyć, zetrzeć na proszek i zaparzoną codziennie pić". Podobne czary mógł wykorzystać młodzieniec: „W wilię Wniebowzięcia Pańskiego, o godzinie dwunastej w nocy, rozebrawszy się do naga, pójść do lasu i tam poszukać paproci rodzaju męskiego, wyrwać ją zębami, a wracając do domu, nie oglądać się za siebie. Wróciwszy, wziąć zaraz kawałek cukru i zawiązawszy go z paprocią w watę i gałganek, nosić to pod prawą pachą przez dziewięć dni i nocy, po upływie tego czasu środek staje się skutecznym. Gdy posiadający ten sekret chce być przez pannę kochanym, a nie może sobie jej względów zyskać, daje jej odrobinę tego cukru z paprocią do wypicia w czymkolwiek, a będzie przepadała za nim". P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.

[24] Zob. m.in. S. Urbańczyk, *op. cit.*; J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 1998; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2: *Kultura duchowa*, Warszawa 1968; A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1980.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 294 22.09.2021 20:44

pojawia się ogromne pragnienie jego posiadania. To pragnienie jest tak duże, że jego moc zamienia się w siłę niszczycielską. Życie ma być dla wszystkich, ale Radegast chce podziału świata. To tak wyjątkowe i niespotykane w świecie bogów, że jego żądanie wywołuje wpierw „szmer głębokiego zdziwienia" (46). Piorun nazywa to „obcym gadaniem", a chór woła ze zgrozą: „Chce łamać Życie! Jedno, święte Życie!" (47)[25].

Paradoksalnie, to właśnie wraz z Życiem między bogów weszło „Ja", co zaś za tym idzie – pragnienie władzy, posiadania, podział i zdrada. W słowiański raj wkrada się grzech podziału Życia. Od tej pory jest tam obecna nie tylko wytęskniona miłość, ale również śmierć. Jedynym pragnieniem Radegasta, który zmienia imię na Rytgier, jest zniszczenie Swantewita. Podział i zazdrość (o Żywię) pojawia się również między innymi braćmi – Lelum i Polelum. Polelum przystaje do Rytgiera i nieustannie ściga swojego brata, chcąc go zabić.

Ciemna moc Rytgiera jest również stwórcza – powołuje on do życia Wilkołaka i kieruje go do wiecznej walki, wypowiadając wojnę Światłu oraz Życiu:

> Ulepił mnie Rytgier, bym chadzał po świecie,
> niszcząc stworzony żywot we wszelkim sposobie!
> Uczynił mnie niedawno gdzieś z mułu na bagnie
> i z rozwścieczonej żądzy, która pomsty pragnie…
> Kazał rzec do was: wojna!
> Bez dna i nocy, spoczynku i święta,
> ząb za ząb walka znojna
> zaczęta! (56).

Bogowie podejmują wyzwanie, a Rytgier zostaje nazwany Niemcem, Odmieńcem[26]. Jak zauważa Agnieszka Gajda, tym samym Marcinowska nadaje konfliktowi polsko-niemieckiemu „charakter niejako genetyczny"[27].

[25] Co ciekawe, istnieje ludowa pieśń litewska, *Mėnuo Saulužę vedė* (Księżyc poślubił Słoneczko), która opowiada historię miłości Księżyca i Słońca. W pierwszą wiosnę po stworzeniu świata Księżyc poślubił Słońce. Gdy jednak Słońce po nieprzespanej nocy ślubnej wróciło na niebo, Księżyc opuścił je i zdradził z Jutrzenką. Od tej pory dawni kochankowie są wrogami, którzy stale ze sobą walczą, a najbardziej – podczas letniego przesilenia, kiedy dzień jest najdłuższy a noc najkrótsza. Zob. m.in. *Lietuvos Istorija*, http://robertas-balakauskas.blogspot.com/2013/07/lietuviu-tautosakos-mitologine-daina.html [dostęp: 12.02.2021].

[26] Marcinowska nawiązuje tu do popularnej etymologii nazwy „Niemiec", jako pochodzącej od prasłowiańskiego **němьcь* – „ten, kto nie ma zdolności mówienia", „ten, kto mówi niezrozumiale, niezrozumiałym językiem". Zob. W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 361-362.

[27] A. Gajda, *Pogańska Słowiańszczyzna w literaturze polskiej*, „Państwo i Społeczeństwo" 2008, nr 4, s. 185.

Włącza się w to również przekształcenie legendy o Wandzie[28]. W dramacie tym Wanda jest boginką i wcześniej ona oraz Radegast/Rytgier mieli się ku sobie. Wanda zostaje jednak zmuszona przez wspólnotę do wyrzeczenia się ukochanego, teraz – już wroga, a potem rzuca się do Wisły.

Choć owocem miłości Żywii i Pioruna będzie dziecko (które po jego urodzeniu Morana weźmie do swojej jaskini na czas jakiś), również boskich kochanków dosięgnie podział. Piorun wprawdzie wyznaje uczucie Żywii, ale nie przeszkadza mu to później uganiać się za innymi boginkami. Bóg ten ogarnięty jest kupalnym szałem – marzy mu się uczynienie z ziemi drugiego słońca. Zbywa również wcześniejsze zapewnienia o wyłącznej miłości Żywii – pociągają go w zamian nowe żądze, które pojawiają się co chwila. Boginka wyzywa go, wyznając swoje oddanie, i zapowiada: „Taką moc urodzę, że cię – pokonam" (67).

Akt III dramatu rozgrywa się jesienią – w czasie, gdy świat zamiera. Bogowie są już zmęczeni i zniechęceni ciągłą walką z Rytgierem. Nie widzą jej sensu, pokładają się znużeni. Żywia żałuje swojej tęsknoty i tego, że w świat dotychczas uporządkowany, jednostajny, naznaczony cyklem natury, weszło Życie z całym swym chaosem i niejednoznacznością. Jest tak zrozpaczona, że chce zniszczyć ziarno, którym Jesse ma obsiewać ziemię na zimę. Żywia – bogini życia, prosi Moranę, by ta odwołała Życie, by je zniszczyła:

> Bo cóż wżdy przyniosło…
> one wołanie stęsknionymi usty?
> Ha! rzekę bólu, po niej gniewu wiosło?
> zawiść, z pragnienia jeno oddźwięk pusty;
> krzywdę i wielkie obleczenie sromu!...
> Oto się nad głową moją
> krążą strzępy pozdzierane;
> z nich odsłonił każdy ranę!
> A wszystkie obłędnie się roją,
> wkoło mnie okropnie i krwawo…
> A ci, którzy szli ze sławą,
> nie doszli!
> A ci, którzy mieli słońce zapalić na ziemi,
> pospali się i znużenia nędza jest nad niemi (134).

[28] W pierwotnej wersji, podanej przez Wincentego Kadłubka, to wódz niemiecki rzuca się do Wisły, zhańbiony klęską, a Wanda dożywa lat starości. Motyw z samobójczą śmiercią Wandy pojawia się w *Kronikach Wielkopolskich* oraz w *Rocznikach* Długosza, ale tam Wanda składa z siebie ofiarę bóstwom, by ochroniły one gród. Z kolei w dramacie Tekli Łubieńskiej z 1806 roku *Wanda. Tragedia w 5 aktach*, bohaterka odbiera sobie życie, bo nie chce poślubić Niemca.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 296 22.09.2021 20:44

Ale Morana nie jest w stanie cofnąć Życia. Jak sama mówi:

Gdy woda wytrysła, płynie!
któż ją zatrzyma?
I zboże, gdy wsiane, rośnie!
I paproć w tajnej godzinie
patrzy cichemi oczyma (135).

Bogini śmierci zapowiada jednak, że istnieje owoc, który złagodzi gorycz Życia. To syn Żywii i Pioruna, dotychczas ukrywany w jaskini Morany. Gdy boginka bierze na ręce dziecko przyniesione przez boginię, zaczyna mu nucić kołysankę, która przemienia się w proroctwo:

Dałam tobie tajne Słowo,
mej tęsknoty wiew:
będziesz orał ziemię płową,
słuchał szeptu leśnych drzew,
Ty Lechu! ty Lechu!
Dałam tobie wielkie Słowo,
mej tęsknicy moc:
będziesz chronił znamię owo
z troską wierną w dzień i noc,
Ty Piaście! Ty Piaście!
Zechcesz głową iść wysoko,
hej! pod samo słońce!
hej! w gwieździste kwiecie!
Dajęć tobie w tej godzinie
serce chrobre, rzewne oko
i ramiona pałające!
Synu śmiały, Żywi dziecię!
Tęskny synu – Słowianinie (138).

Syn Żywii, zrodzony z tęsknoty i nią naznaczony, jest dziedzicem Słowa. To bezpośredni potomek bogów, który wprowadzić ma wśród ludzi pierwotny, boski porządek. Jest też gwarantem Życia.

Przywołany wcześniej biblijny termin „raj" nie tutaj został użyty przypadkowo. Gdy bowiem prześledzimy uważnie historię Żywii i Życia, analogia z biblijnym rajem, grzechem pierworodnym, niewiastą oraz jej synem nasuwa się sama.

Świat zostaje stworzony mocą Życia, które „jest jak oddech z piersi wielkiej, wezbranej… Straszny oddech!...". Tchnienie – ożywcze i straszne jednocześnie

– ma moc twórczą. Przywodzi to na myśl biblijne tchnienie Boga, które stwarza i ożywia świat. Życie, o którym opowiada Baba-Morana, to *mysterium tremendum* – tajemnica przerażająca, którą Rudolf Otto uznał za jedno z dwóch najistotniejszych sposobów odczucia boskości, gdy doświadcza się lęku i grozy[29].

Początkiem „historii wygnania" ze słowiańskiego raju jest tęsknota Żywii. Bogini ta dostrzega w swoim życiu, w pozornie uporządkowanym boskim świecie – brak. Podobnie Adam i Ewa zostają uświadomieni przez węża o braku, którym jest niemożliwość poznania dobra i zła, a przez to i bycia jak Bóg. To Żywia swoją tęsknotą za Życiem wprowadziła w świat bogów i to, co z życiem jest związane, a więc również – pragnienie posiadania władzy. Jej syn, Lech-Słowianin, Syn Słowa, ma przynieść Słowo – upragniony pokój zamiast walki, jedność rozumu, czucia i woli. Od Żywii wszystko się zaczyna, tak dobre, jak i złe. Można ją porównać do Ewy, która zrywa zakazany owoc, i do Maryi rodzącej Syna, który przynosi światu upragniony pokój.

Marcinowska podejmowała temat Słowiańszczyzny w swoich tekstach kilkukrotnie[30]. W tym pierwszym z utworów tworzy opowieść początku, z którego wynikałoby powołanie Słowian, a zwłaszcza Polaków, jako grupy szczególnej – ratującej świat. Takie rozumienie polskości wpisuje się w mesjanizm Marcinowskiej, któremu patronuje myśl Karola Libelta. Filozof ten pozostawał przekonany, że poznanie dokonuje się przez wyobraźnię i wiedzę intuicyjną. W zgodnie z tym, wyobraźnia dramatopisarki staje się tu naturalnym źródłem opowieści prapoczątku i początku, te zaś dalej dają wgląd w to, czym jest naród polski oraz jaka jest jego rola w świecie – jest wezwany, by czuciem i wolą rozbić hegemonię rozumu, reprezentowanego przez to, co niemieckie, a także przywrócić pierwotną równorzędność trzech organów: rozumu, czucia oraz woli.

Słowiańszczyzna jest zatem dla autorki doskonałą przestrzenią powrotu do czucia i woli, bo z powodu swojej niedookreśloności, pozbawiona zostaje rozumowych konstruktów, porządkujących interpretacji. Opowieść, jaką snuje w dramacie Marcinowska, nie podlega prawidłom prawdy rozumowej.

[29] Zob. R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, B. przekł. B. Kupis, J. Wrocław 1993.

[30] J. Marcinowska, *W długą noc*, Lwów 1902 (o poszukiwaniu tożsamości słowiańskiej); *eadem*, *Piastowie. Dramat w 4 aktach*, Kraków 1907 (gdzie pojawia się wątek chłopów jako bezpośrednich kontynuatorów tradycji słowiańskiej i piastowskiej); *eadem*, *Zwycięstwo. Obraz dramatyczny w trzech aktach z epilogiem*, Warszawa 1910 (akcja toczy się w latach 1409-1410, w czasie wojny z Krzyżakami); *eadem*, *Twórca*, Warszawa 1911 (o Bolesławie Chrobrym).

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 298 22.09.2021 20:44

Nie daje się sprawdzić do weryfikacji, co w słowiańskiej mitologii (czy nawet – rzeczywistości) jest fantazją, a co prawdą. Daje to poczucie wolności i nadzieję na całkowite zgłębienie ducha za pomocą intuicji czy poznania wewnętrznego.

*

Marcinowska i Wolska burzą uporządkowany świat Słowiańszczyzny XIX wieku (albo przynajmniej – pragnienie stworzenia takiego świata), z jego panteonem, zwyczajami, szczegółowymi opisami i wyjaśnieniami. Obie autorki żonglują postaciami, ich atrybutami, pochodzeniem, przeznaczeniem, tworząc z fragmentów, przebłysków, wizji i intuicji własny, spójny kontrświat, przekazując w nim tę Prawdę, której w poznaniu intuicyjnym same doświadczyły. Przy czym dla obu autorek Słowiańszczyzna jest przestrzenią tragiczną[31]. Aby dojść do swojej Prawdy, musi doświadczyć cierpienia, odrzucenia, walki i śmierci. Jest to jakkolwiek niezbędne na drodze odzyskiwania dla siebie i dla świata Życia pełnego.

Niejednoznaczna Słowiańszczyzna, którą wielu nadal próbuje okiełznać i tłumaczyć, stała się dla obu dramatopisarek miejscem odnajdowania Prawdy jednostki i Prawdy narodu. Co ciekawe, i Wolska, i Marcinowska miały bardzo szeroką wiedzę o Słowiańszczyźnie, zgodną z rozpoznaniami ich czasów. To wyobraźnia jednak pozostawała przez nie uznana za wyższy stopień wtajemniczenia w wiedzę – tę pełną, niesprowadzoną wyłącznie do poznania rozumowego. Ono jest obecne również w tych dramatach, ale nie jest jedyne ani też najważniejsze. Paradoks Słowiańszczyzny polega na tym, że tylko przez jej nieokreśloność i niejednoznaczność można dotrzeć do niezmiennej Prawdy.

[31] O dramacie Wolskiej jako słowiańskiej tragedii pisałam w cytowanym już tekście: A. Skórzewska, *op. cit*.

HANNA RATUSZNA
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Mit początku – *Witeź Iwo* Natalii Dzierżkówny

1.

Mit początku ma bogatą tradycję, jest obecny w zmienionej nieco wersji niemal w każdej epoce. Maria Janion zwraca uwagę na to, że „wytworzył się w wyniku rewindykacji wszystkiego, co ukryte, zapomniane, stłumione”[1]. Stanowiłby zatem „odpowiedź” na traumę historii, opresję stechnicyzowanej cywilizacji[2]. Mit to inaczej „mówiące słowo” – jak określił Heidegger[3], które „uwidacznia, dopuszcza zjawienie się tego, co się jawi w nieskrytości jego namowy”[4]. Odsłania zatem relacje”[5], jest równoważny z logosem, przemawia przez sztukę, religię, tradycję. Fryderyk Nietzsche określa mit jako perspektywę poznawczą, w której jednostka odkrywa zasłonięte przez logos znaczenie[6]. Stan upojenia, dionizyjski szał pozwalają zrozumieć sens istnienia, codzienność odzyskuje w ten sposób treść, której pozbawia ją apollińska opowieść:

> Dopiero mit dionizyjski ratuje fantazję i sen apolliński od tułania się bez wyboru. Obrazy mitu muszą być niepostrzeżenie wszechobecnymi, demonicznymi stróżami, w których pieczy wzrasta młoda dusza[7].

„Wzrastanie” i „bogacenie duszy” wyznaczają ważne etapy na drodze samodoskonalenia, w procesie tym mit pomaga zrozumieć siebie i świat, równocześnie także wypełnia szczelinę, która powstaje w wyniku braku ufności wobec języka (pojęciowego obrazu świata). Literatura i sztuka schyłku XIX wieku w sposób szczególny ujawnia kryzys, który przeżywa pozbawiony oparcia w świecie człowiek. Halina Floryńska nazywa ten stan ucieczką od „kantowskiego rozszczepienia jednostki”, która poznaje świat w sposób

---

1 M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 1996, s. 27.
2 Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przekł. P. Niklewicz, Warszawa 2020, s. 54.
3 M. Heidegger, *Co zwie się myśleniem*?, przekł. I. Mizera, Warszawa–Wrocław 2000, s. 16.
4 *Ibidem*.
5 Relacje tego, co z natury przynależy do porządku logosu odsyłającego do bytu, z tym, co jest nie do końca „uobecnione”.
6 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przekł. J. Dudek, Warszawa 2019, s. 21.
7 *Ibidem*, s. 157.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 300 22.09.2021 20:44

pojęciowy, popada w traumy[8]. Mit otwiera nowy horyzont sensów, scala relacje jednostki ze światem, jest jakimś rodzajem nadświadomości, syntetyzującej pokawałkowaną rzeczywistość. Jest konieczny w rozwoju osobowym człowieka. Każdy potrzebuje mitów, np. mitu dzieciństwa, który nadaje sens codzienności, istotowo związany z językiem, żywiołem mowy[9], staje się medium komunikowania, wydobywa z przeszłości to, co najcenniejsze. Podobne funkcje prezentuje także mit początku, który rewaloryzuje ukryte i zdeformowane wartości. Jedną z nich jest wolność – w indywidualnym i społecznym wymiarze – w sposób szczególny ceniona przez romantyków i modernistów.

Opowieść o początku, w której mieści się refleksja o wolności, sięga w dyskursie modernizmu czasów prasłowiańskich. O tym, jak wielkie znaczenie odegrał słowiański mit początku w świadomości pisarzy, twórców idei w XIX wieku, wspomina Alina Witkowska, która zwraca uwagę na to, że pytania z nim związane dotyczyły głównie sensu istnienia człowieka, tego, kim jest, a raczej – kim był w przeszłości[10]. Refleksja o słowiańskiej przeszłości dokonuje się w cieniu trudnych doświadczeń, mit początku to opowieść o źródłach, postawach, które ukształtowały naród. Franciszek Ziejka zwrócił uwagę na znaczenie mitu jako wyrazu społecznego zapotrzebowania[11].

Mit powstaje w wyjątkowych momentach historii, stanowi swoisty kontrapunkt w rozwoju dziejów, ma wymiar indywidualny lub zbiorowy, wiąże się ze sferą *sacrum*, z religią, literaturą, sztuką. Wzajemne relacje mitu i literatury interesująco komentuje Roland Barthes, który dostrzega ich przeciwstawne „interesy"[12]. Mit staje się nadbudową dla literatury, ubogaca ją tematycznie, wydobywa głębię obrazu, rezygnuje ze znaku na rzecz znaczącego. Literatura przekracza swoje granice, rozbija okowy mitu, przejmuje jego funkcje[13]. Sytuacja ta nie oznacza jednak śmierci mitu, lecz jego rewaloryzację czy odnowienie – swoiste *continuum* opowieści, której tematem staje się człowiek. W modernizmie, należy to podkreślić, mit początku inicjuje nowe postawy, zapowiada odrodzenie, zmartwychwstanie z ruin dawnych wartości.

[8] H. Floryńska, *Horyzont mityczny literatury Młodej Polski*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1980, t. 26, s. 117-160.
[9] M. Heidegger, *op. cit.*, s. 16.
[10] A. Witkowska, *Słowiański mit początku*, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 2, s. 3.
[11] F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 8.
[12] R. Barthes, *Mit i znak*, przekł. W. Błońska, Warszawa 1970, s. 56.
[13] *Ibidem*, s. 67.

2.

Motywy prasłowiańskie funkcjonowały w literaturze młodopolskiej nie tylko jako nawiązania historyczne czy wzorce postaw – istotne okazały się także walory estetyczne opowieści, ich palimpsestowy charakter, wyrażający się we współistnieniu dwóch nurtów refleksji: pierwszej, skupionej na dawności, która była zaledwie rekonstruowana, niekiedy niezbyt wiernie[14], oraz drugiej, związanej ze współczesnością (utrata wolności, sytuacja zaborów, poczucie wewnętrznego zniewolenia). W ten sposób kształtowała się „myśl o prasłowiańskości" – ufundowana na przeświadczeniu o prymarnej roli narodu Słowian wobec innych europejskich nacji, prowadząca do słowianofilii. Mit początku tłumaczył współczesny świat, obecne w nim nawiązania do słowiańskiej przeszłości nadawały refleksji wyższą rangę, wpisywały opowieść w porządek idei wolności. Jednostkowa (indywidualna) historia stawała się historią narodu, wskazywała na drzemiące w nim siły, „romantyczną lawę".

Niezależnie od ideowych konotacji obecne w literaturze motywy prasłowiańskie pełniły także niekiedy funkcję ornamentacyjną. Prasłowiański kostium przysłaniał niedostatki dnia, trudy egzystencji, był również sztafażem wyrażającym społeczne i polityczne konflikty. Nie brakowało baśniowości, która wypełniła szczeliny w historycznym obrazie odległej przeszłości. W dramacie młodopolskim mit początku został opowiedziany niejako na nowo. Bohater – heros lub prorok – pełnił funkcję ofiarnika. W obliczu śmierci dokonywało się nawrócenie, świat stawał się lepszy, pełniejszy. Sceneria zdarzeń nawiązywała do zamierzchłych czasów, legendarnych miejsc, świat ludzi i duchów natury, świat bogów przenikały się nawzajem, przekroczenie uświęconych progów i zerwanie nakazów mogły skończyć się klęską bohatera. Jego istnienie było zwykle igraszką tajemnych mocy, bogów kierujących w stronę świata surowe oblicze. Panteon bóstw wzbogacały skrzaty, leśne licho i różnorodne, związane najczęściej z piętrami natury czy żywiołami, duchy. Ich obecność odsłaniała baśniowy charakter prezentowanej historii. Taniec, gwar, muzyka podkreślały żywiołowość scen.

Dramat prasłowiański ma u swych źródeł muzykę i ruch, dionizyjskie upojenie, prezentuje tragizm ludzkiego istnienia, który nie tylko wiąże się z indywidualnym losem, cierpieniem, lecz także z przeznaczeniem. Bohater godzi się na taki status, mówi życiu „święte «tak»", w ten sposób zyskuje poczucie wolności – naznaczonej jednak tragizmem. Jego postawa nie jest

[14] O zagadnieniach tych pisze interesująco Alina Witkowska w cytowanym artykule *Słowiański mit początku*, *op. cit.*, s. 45.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 302 22.09.2021 20:44

daremna, los jednostki zostaje wpisany w kontekst narodu, wolność, którą manifestuje w często ofiarnej śmierci – niesie wyzwolenie. To, co wyróżnia dramat prasłowiański spośród innych odmian dramatu (odmiany te nie dotyczą wyłącznie zakresów tematycznych), wiąże się m.in. z obecnością symboli i związanych z kultem przedmiotów. Bór, gdzie błądzi bohater, to „las rzeczy", gąszcz lub pierwotny świat chaosu porządkowany przez bóstwo. Obszar ten zostaje przeciwstawiony zamkowej przestrzeni lub grocie symbolizującej sferę profanum (najczęściej domenę władcy, który sprzeniewierzył się bóstwom). Istnienie na granicy tych dwóch obszarów, a następnie przekroczenie nakazu uruchamiają działanie fatalnych sił, wskutek których bohater zostaje poświęcony śmierci. Schemat ten obfituje w liczne warianty, potwierdzających jednak regułę – dramat prasłowiański nosi cechy misterium (niekiedy nawet chrześcijańskiego, co stanowi przeciwwagę dla antyidylli słowiańskiej[15]), gdzie rytuał przejścia lub jego wybrane elementy muszą zostać odtworzone. Warstwa sceniczna utworu ma symbiotyczny charakter.

Istotną rolę w prezentowanych scenach odgrywa język, za pomocą którego zostają odtworzone poszczególne sekwencje mitu. Oto nienazwany bohater, a jego imię jest najczęściej odpowiednikiem słowa „Każdy", staje w obliczu decyzji naznaczonej klęską. Motywy prasłowiańskie pełniły często w dramatach funkcję ideową. Artyści odwoływali się do wierzeń, tradycji, nie unikali fantastycznych rozwiązań, sięgając po istotne wzorce, np. dramaty Shakespeare'a. Bohaterowie tragedii, ale nie tylko, np. *Snu nocy letniej*, *Burzy*, funkcjonowali zarówno w sferze wyobraźni (jako zjawy, duchy natury, symbolizujące moce ziemi), jak i realni uczestnicy zdarzeń. Ten sam zabieg pojawia się w *Legendzie* Stanisława Wyspiańskiego – punktem odniesienia staje się wówczas prasłowiańska historia, głównie sfera wierzeń, którą artysta mógł znać z kronik i prac historycznych.

Wieści o Słowianach[16] pojawiają się już u Tacyta (I w. n.e.), który pisząc o Germanii, wspomina o Wenedach (Wenetach) jako ich wschodnich sąsiadach[17]. Pliniusz Starszy w *Historii naturalnej* pisze o Wenedach znad „Oceanu Północnego", czyli Bałtyku. Ptolemeusz zaś (żyjący w II w. n.e. w Aleksandrii) lokalizuje ogromny lud Wenedów nad Zatoką i Górami

[15] A. Gajda, *Pogańska Słowiańszczyzna w literaturze polskiej*, „Państwo i Społeczeństwo" 2008, t. 7, z. 4, s. 170.

[16] B. Oczkowa, *Etnogeneza Słowian. Historia badań*, „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian", t. 15, 2019, s. 65-84.

[17] W. Mańczak, *Praojczyzna Słowian*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1981, s. 15.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 303 22.09.2021 20:44

Wenedzkimi[18]. Sprawa pochodzenia Prasłowian nie była jasna. Jak pisze Barbara Oczkowa, w *Historii Gotów* Jordanesa pojawia się wzmianka o trzech szczepach ludów słowiańskich: Wenedach, Antach i Sklawinach, którzy odpowiednio zajmowali obszary nadbałtyckie i dolną Wisłę, strefy nad Dnieprem i Dniestrem oraz obszary nad Cisą i Dunajem[19]. Zagadnienie genezy ludów słowiańskich, ich zwyczajów, wierzeń budziło wielkie zainteresowanie, które nasiliło się u schyłku XIX wieku. Sytuacja ta wiązała się z ogólnymi tendencjami, obecnymi w badaniach europejskich nad pochodzeniem ras, narodów, zainicjowanych przez m.in. Karola Darwina czy Hipolita Taine'a.

W modernizmie refleksja ta przybrała inny wymiar – wszystko, czego nie odkryła nauka, dopowiedziała wyobraźnia artystów. Dodatkowo, wraz z rozwojem orientalizmu, w atmosferze kryzysu poznawczego i religijnego pojawiła się refleksja o Wschodzie, którego „światło" stanowiło ważną alternatywę dla ogarniętego kryzysem Zachodu. *Ex Oriente lux* stanowiło zapowiedź ważnych zmian, jakie miały się wkrótce dokonać w kulturze Europy. Max Müller, niemiecki orientalista, indolog, propagował teorię, zgodnie z którą sanskryt i kultura wedyjska Indii stanowiły podstawę kultury śródziemnomorskiej[20]. Teoria ta znalazła licznych komentatorów, także w Polsce. Wśród nich warto wyróżnić stanowisko Ewy Łuskiny, krakowskiej poetki, autorki interesującego szkicu pt. *Genesis z ducha Aryów* (1911)[21]. Łuskina analizuje w nim tezę o pochodzeniu ludów prasłowiańskich, a ich kolebką – jak przypuszcza – jest Wschód (Indie, zamieszkiwane niegdyś przez Ariów, protoplastów Słowian).

Tematyka ta inspirowała twórców. Sama Łuskina, jako autorka zbioru opowiadań pt. *Viraginitas* (1906), sięgnęła po motywy bliskie religioznawstwu porównawczemu. Prezentowane przez nią literackie portrety kobiet odsłaniały bogactwo powiązań, odniesień cywilizacji zachodniej do tradycji, sztuki Wschodu. Zagadnienie to inspirowało także m.in. Antoniego Langego, autora *Sonetów wedyckich*, Jana Kasprowicza (*Savitri, Nil i Damajanti*), Jerzego Żuławskiego (*Z Jadżur-wedy*), Marię Komornicką (*Hymny nadziei*) czy Tadeusza Micińskiego (*Romans siedmiu braci śpiących w Chinach*). Wschodnie tematy były jednak często podejmowane w kontekście ważnych współcześnie

[18] H. Popowska-Taborska, *Wczesne dzieje Słowian w świetle ich języka*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1991, s. 53.
[19] B. Oczkowa, *op. cit.*, s. 67.
[20] *Ibidem*.
[21] E. Łuskina, *Genesis z ducha Aryów*, „Lamus" 1911-1912, R. 3, s. 51-66.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 304 22.09.2021 20:44

problemów, w odniesieniu do historii, obyczajów. Mit Orientu ubogacał rodzimą tradycję, czasem przyjmował kwietystyczną formę[22]. Refleksja o prasłowiańszczyźnie pełniła podobną rolę. W twórczości Wyspiańskiego powracała nieustannie, m.in. w projekcie kurtyny dla teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie czy w szkicach scenograficznych „świetlicy bolesławowej" do przedstawienia dramatu *Bolesław Śmiały* (1903). Interesującym przykładem dramatu prasłowiańskiego, w którym uobecnia się mit początku, jest *Witeź Iwo – fantazja sceniczna w III aktach, 6-iu odsłonach, na tle prasłowiańskiem osnuta* Natalii Dzierżkówny z roku 1907[23]. Utwór, który nigdy nie doczekał się realizacji scenicznej, pozostał jedną z wielu opowieści o przeszłości, wpisanych w kontekst skomplikowanej współczesności. Warto zastanowić się nad przesłaniem tego utworu, rolą i znaczeniem mitu początku, który, podobnie jak miało to miejsce w epoce romantyzmu, służył procesom autoidentyfikacji, duchowego odrodzenia, kształtowaniu postaw[24].

3.

Utwór Jerzego Orwicza (Natalii Dzierżkówny) wpisuje się w nurt fantastyki historycznej. Jej znaczenie trudno przecenić, splata się bowiem z refleksją o współczesności. W utworze, który rozpoczyna motto zaczerpnięte z *Ody do młodości* Adama Mickiewicza: „Zestrzelmy myśl w jedno ognisko / w jedno ognisko duchy"[25], romantyczna tradycja jest obecna w warstwie ideowej i w postawie bohatera solarnego, jakim jest tytułowy Witeź Iwo, jednoczący pogański świat wierzeń i nowoczesność. Przejawia się również w utworze w nawiązaniach do przeszłości. Dzierżkówna analizuje postulaty Herdera, który pojmował historyczność jako proces, a przeszłość była jej najważniejszym dziedzictwem.

Myślenie o przeszłości dokonuje się w duchu Nietzscheańskiej refleksji, zgodnie z którą: „historię znieść mogą tylko ci, którzy są silni, jednostki słabe historia gasi"[26]. W dramacie Dzierżkówny historia Lechitów tworzy

[22] E. Kużma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 4, s. 56.

[23] J. Orwicz [Natalia Dzierżkówna], *Witeź Iwo – fantazja sceniczna w III aktach, 6-iu odsłonach, na tle prasłowiańskiem osnuta*, Warszawa 1907.

[24] Agnieszka Gajda pisze: „Określenie polskiej tożsamości, autopoznanie, określenie cech narodowych – wprawdzie poprzez posłużenie się herderowskim aksjomatem natury Słowianina, ale równocześnie poprzez jego zakwestionowanie. Idealny Słowianin poddany został przez nich [romantyków – A.G.] próbie historii i z próby tej wyjdzie nowożytnym człowiekiem". *Eadem*, *op. cit.*, s. 170.

[25] A. Mickiewicz, *Oda do młodości*, [w:] *idem*, *Poezje*, Warszawa 2020, s. 44.

[26] F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia* (fragmenty), przekł. M. Łukasiewicz, „Teksty Drugie" 1994, nr 5-6, s. 265-270.

istotne tło. Ważna jest jedność słowiańskich plemion, którym zagrażają najeźdźcy. Akcja jednej ze scen rozgrywa się w zamku w Winecie, a zatem w legendarnym grodzie u ujścia Odry, który był niegdyś symboliczną siedzibą Słowian. Margraf Bruno, grododzierżca Winety, zaprzedaje Lechitów w niewolę Wikingów i sprzeniewierza się prawu boskiemu i ludzkiemu. Jego postawa budzi sprzeciw Witezia Iwo, który podejmuje wyzwanie losu. Bohater ma wiele cech świadczących o tym, że jest postacią współczesną, przebraną jedynie w historyczny kostium. Iwo mówi:

> Wiecznie w mej pamięci
> Tkwią krzywdy krwawe. W głębi serca się wżarło
> Uczucie zemsty! Chociażby z wrogów rodu
> Jeden się ostał – chwycę go za gardło![27]

oraz:

> Korzystać zręcznie z chwili, niewolników hasło[28].

Witeź uosabia honor, prawdę. Jest kimś, kto dąży do zjednoczenia rozproszonych plemion, do zrzucenia niewoli Germanów (postać Margrafa Bruna) i Wikingów (postać konunga Swenelda, którego córkę Geirę Bruno poślubia). W dramacie reprezentuje go jego męczeństwo, śmierć, a także wiara w wartości, takie jak honor, ojczyzna:

> Miecz rycerzom, na dobrą dan jest jeno sprawę,
> Ku obronie ojczyzny, najeźdźcom na zgubę,
> Srom, gdy rycerz ma w myśli chciwość i rachubę[29].

Wartości te czynią z Iwo postać wyidealizowaną. Lechita, poganin odmawiający walki z Lutykami, zostaje przeciwstawiony postaci Margrafa Brunona, który nie dba o ludzkie życie, jest zdrajcą i… chrześcijaninem. Ukazanie Lechitów w lepszym świetle nie jest zabiegiem przypadkowym. Dzierżkówna nie tylko prezentuje obrzędy prasłowiańskie (pogrzebowe, tradycję wojenną, modły i ofiary składane bogom w gontynie), wspomina też o zwyczajach (zrękowinach, opatrywaniu rannych, obyczajach dworskich w grodzie Margrafa), prezentuje pieśni miłosne czy żałobne śpiewane przez Olchę i Kalinę, zaklęcia

[27] J. Orwicz, *op. cit.*, s. 87.
[28] *Ibidem*, s. 34.
[29] *Ibidem*, s. 32.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 306 22.09.2021 20:44

(Kalina przeklina Sławosza, który ją porzucił, wybierając służbę u Margrafa). Historia Witezia odwołuje się do jednej z najbardziej znanych legend nadbałtyckich poświęconej zatopionemu miastu – Winecie. Autorka sięga po ważne opracowania naukowe i kroniki (Tacyta, Adama Naruszewicza, Karola Szajnochy[30], Adama Bremeńskiego, Wincentego Kadłubka, Marcina Galla, Helmolda[31] czy Joachima Lelewela), których fragmenty prezentuje w przypisach. Czytelnik poznaje z nich historię Winety:

> Rybacy wolińscy dziwne mają podanie o wspaniałej Winecie i bogactwach, które pochłonęły morskie fale. Podług ich słów w dni pogodne można rozróżnić przez wód przezrocze zwaliska gmachów, od zachodu ku wschodowi. Niekiedy z dna dochodzą straszliwe dźwięki. To huczą dzwony Winety. Jeszcze w 1741 r., kiedy dwa statki holenderskie rozbiły się blisko Damerowa, rozeszła się natychmiast wieść, że uderzyły one w marmurowe kolumny, z których jedna pochyliła się z powodu tego wstrząśnienia. Imię Winety i wzmianki o niej podaje po raz pierwszy Helmold w kronice słowieńskiej z XII wieku, zapewniając, że na miejscu Winety powstało miasto Wolin. Kamzow w *Historii Pomorza* opisuje o zatopionych niesłychanych skarbach. Marmurowe odłamy wywieźli jakoby Szwedzi z ruin Winety. Metalowe wrota, którymi pyszniło się miasto Wispy na Gotlandii, stanowić miały również część wydobytych z Bałtyku zdobyczy[32].

Miasto, które w dramacie Dzierżkówny znika pod wodą z powodu „czarów pogańskich" i krzywd Lechitów, jakich dopuścił się Margraf Bruno, staje się symbolem zdrady. Historia ta stanowi dalekie echo romantycznej ballady Adama Mickiewicza o innym zatopionym mieście (Świteź). Podobnie jak w balladzie, dramat kończy „morał" – scena, w której Witeź powraca do puszczy lechickiej, jest jednak zbyt słaby, by sprawować władzę, wcielić w życie swoją myśl:

> Z pnia jednego wyrosłe… lechickie plemiona
> Odotryci, Lutyki, Wenedy, Polanie
> Słowiańskiego to syny, prastarego łona…
> W mir na wieki ich związać – potęgi zaranie!
> K'nam chytry Niemiec wkradł się, jak lis, drogą skrytą,
> Otumanił drużyny – najezdniczej bandy,
> Krwią, pożogą kraj niszczą; obóz nasz rozbito,
> W jarzmo lute Germany nas skuli, Normandy[33].

[30] K. Szajnocha, *Obyczaje Słowian*, Lwów 1858.
[31] Helmold, *Kroniki słowiańskie z XII wieku*, przekł. J. Papłoński, Lwów 1862.
[32] *Ibidem*, s. 90.
[33] *Ibidem*, s. 67.

Historyczny kostium pozwala mówić więcej. Lechicki bohater odnajduje w borze cud wiary w zjednoczenie, przezwyciężenie waśni (ostatnia scena), poznaje miłość (do pięknej Olchy, którą uwozi jako brankę Margraf Bruno), jest wizjonerem (widzi postać Marzanny – bogini śmierci i ducha matki). Historia pełni zatem w utworze istotną rolę, zostaje odtworzona z legend, choć przy udziale (wpływie) różnych źródeł naukowych:

> Wyartykułować historycznie to, co minione, nie oznacza, że trzeba je poznać „takim, jakie naprawdę było". Oznacza natomiast zawładnąć przypomnieniem, takim, jakie rozbłyska w chwili zagrożenia[34].

Wineta jest miejscem, które pojawia się w kronikach. Jej historię zakrywa jednak legenda, opowieść nosi cechy *exemplum*. *Locus horridus* – jak można go określić – wiąże się z postaciami Wenedów, prawowitych mieszkańców Winety, choć w dramacie władcą grodu okazuje się germański rycerz Margraf Bruno. Miejsce to słynęło niegdyś z kultu Światowida, pogańskiego boga o czterech twarzach.

Mimo pewnego umocowania w historii, zdarzenie dramatyczne *Witezia Iwo* odsyła także do świata fantazji, marzeń, sennych przywidzeń („Majaczyły przede mną baśniane obrazy, jakbym w tajni otchłannych zstępował głębiny"[35]). Ostatecznie świat chramów, bogów i stosów ofiarnych prezentuje się jako mało rzeczywisty. Dzierżkówna przywołuje imiona najważniejszych prasłowiańskich bóstw: Porewita (niosącego zwycięstwo), Łady (związanej z naturą i miłością), Marzanny (poświęconej śmierci), Peruna (boga piorunów, ognia), Zorycy (córki Światowida i Noceny, która łagodzi lęki nocy), Odanny (związanej z żywiołem wód), Dadźboga (darzącego szczęściem) czy Jessego (czczonego podczas obrzędów i przedstawień ludowych). Akcja jednej ze scen dzieje się na uroczysku, w miejscu wyklętym, które zasiedlają leśne dziwy: Trzask, Świst, Zgrzyt, Żywiec – duchy uosabiające siły natury. Ich imiona nawiązują głównie do dźwięków wiatru (są pełne ekspresji, mają onomatopeiczny charakter). Imię Żywiec stanowi opozycję do zadomowionego w folklorze romantycznym Martwca[36]. Jest czystą energią, która ujawnia swoją moc w różnych scenach dramatu. Postać Żywca może także nawiązywać do boga Żywie uosabiającego życie i często przedstawianego

[34] W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 416.

[35] J. Orwicz, *op. cit.*, s. 36.

[36] Por. balladę Gottfrieda Augusta Bürgera, pt. *Lenora*: „Księżyc świeci,/ Martwiec leci…". Na temat frazy zob. A.E. Odyniec, *Nota do ballady „Lenora"*, [w:] *Poezje*, Wilno 1825, s. 16.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 308 22.09.2021 20:44

jako „dwetelec" – mający dwa ciała[37]. Słowianie identyfikowali życie z żywiołem ognia, zarówno obdarzającym ciepłem, siłą, jak i niszczącym. Żywie, jako bóstwo męskie i żeńskie, wyrażało jego ambiwalencje.

Oprócz wymienionych postaci mających fantastyczny rodowód pojawia się także korowód kobiecych duchów związanych z Dziedziliją, boginią miłości (perspektywa wierzeniowa). W *Księgach Rodu Słowiańskiego* Pawła Stalmacha z 1889 roku pojawia się interesująca uwaga dotycząca związków wierzeń słowiańskich z religiami Zoroastra i indyjską: „Słowianie wyszedłszy najpóźniej ze swej azjatyckiej kolebki, najdłużej takowe przechowali"[38]. Dziedzilija to bogini małżeństw, uosobienie urodzajności ziemi, utożsamiana z Żywią[39]. Pokrewnym jej bóstwem jest Marzanna (Morena, Morana), związana z rytami przejścia, symbolizuje bowiem zamieranie, gaśnięcie, które nie oznacza kresu. Słowianie wierzyli, że wszystko podlega śmierci – po niej dokonuje się odrodzenie do innego życia[40]. Występujące w dramacie kobiece duchy, Miłostenki czy Wieszczki, które wędrują po zmroku przez gęsty bór, to: Lelja, Krasa, Lśna, Ludma, Tajna. Ich imiona wiążą się z atrybutami piękna: krasą, lśnieniem – nawiązują do eterycznej delikatności, która kryją się w gracji ruchów, w gestach wykonywanych w powiązaniu z rytmem, wewnętrzną muzyką natury. Dzierżkówna prezentuje niezwykle wyraziste portrety kobiet. Uwieziona Olcha, jako branka Margrafa, mówi do Winety o sobie:

> Ja nie znam lęku! Nas – Lechitki mężne
> Nie zwalczy siłą. Jeno chylim czoła
> Przed sercem – jeśli miłością orężne –
> Przed wolą – jeśli ku dobru powoła![41].

Nie brakuje w dramacie także przedstawicieli ludu: bartników, sieciarzy, rybaków, myśliwych, kmieci oraz gęślarzy, którzy nazywają samych siebie „gwiaździarzami, wróżbitami"[42]. Wśród opisanych zwyczajów zadziwia jeden, charakterystyczny dla Lutyków, którzy, zawierając pokój, podawali dłoń z garścią włosów owiniętych trawą[43]. Interesująca jest także pieśń-zaklęcie

[37] P. Stelmach, *Księgi Rodu Słowiańskiego*, Cieszyn 1889, s. 27.
[38] *Ibidem*, s. 22.
[39] *Ibidem*, s. 37.
[40] *Ibidem*, s. 38.
[41] J. Orwicz, *op. cit.*, s. 86.
[42] *Ibidem*, s. 66.
[43] Dzierżkówna powołuje się na informację zaczerpniętą z *Kroniki* Dytmara, Biskupa Merseburskiego. J. Orwicz, *op. cit.*, s. 60.

Kaliny, która pragnie zamienić Sławosza w wilkołaka – zostaje wówczas nazwana dziwożoną (demonem kobiecym)[44].

Schemat zdarzenia dramatycznego nie jest skomplikowany: młody witeź (słowo to oznacza 'zwycięzcę') błądzi w borze w poszukiwaniu bogini Dziedziliji. Jest zakochany, wybranką jego serca nie jest jednak kobieta, lecz ojczyzna, kraj Lechitów. Pragnienie, by uśmierzyć spory, zjednoczyć zwaśnione strony, odrodzić to, co obumarło, zmusza go do samotnej wędrówki. Utwór rozpoczyna taniec leśnych duchów, w którym sceny „grupowe" przeplatają się z wystąpieniami poszczególnych postaci. Jest to zatem schemat misteryjny, podobny do tego, który zastosował w *Śnie nocy letniej* Shakespeare. Gdy na scenie pojawia się Witeź, kobiece duchy, Miłostenki, podobnie jak Wiedźmy z *Makbeta*, projektują jego los, wpisują życie w sidła przeznaczenia. Wieź Iwo widzi także ducha własnej matki, która prowadzi go przez mroczny bór, pojawia się przy nim w szczególnych momentach.

Nawiązania do utworów Shakespeare'a mają oryginalny charakter. Autorka utworu, Natalia Dzierżkówna, ceniła twórczość angielskiego dramaturga. Była urodzoną na Podolu tłumaczką literatury angielskiej, rozmiłowaną w sztukach plastycznych (studiowała w Szkole Sztuk Pięknych w Odessie). O związkach z twórczością Shakespeare'a świadczy także napisany przez nią w roku 1911 dramat o Juliuszu Słowackim pt. *Nad Arnem*, w którym autorka nawiązuje do baśniowej atmosfery *Balladyny* i tonacji narodowej *Kordiana*. Dzierżkówna była także autorką powieści (m.in. *Gołębice*, *Ela* z 1903 roku), w których odwoływała się do tendencji emancypacyjnych. Współpracowała z „Bluszczem" i „Wędrowcem". W roku 1895 za działalność polityczną (w tym za współpracę z redakcją „Ogniwa") została skazana na trzyletnie zesłanie do Archangielska. Praca literacka, którą wówczas podjęła (m.in. pod wpływem Andrzeja Struga), utrzymywała ją przy życiu, była źródłem nadziei. Jej pierwszy dramat pt. *Witeź Iwo* został dobrze przyjęty przez grono czytelników, oceniony jako „uszyty z przejęciem", „bogaty w literackie piękności"[45].

4.

Refleksja o zamierzchłej, idealizowanej przeszłości, czasach kształtowania państwowości, formułowania życia plemiennego, wyznaczania obszarów wolności – także w relacjach z zaborczymi sąsiadami (np. Germanami,

[44] Autorka powołuje się na prace Kazimierza Władysława Wóycickiego pt. *Klechdy starożytne, podania i powieści ludu polskiego i Rusi,* Warszawa 1837. J. Orwicz, *op. cit.*, s. 54. Por. także K. Moszyński, *Kultura duchowa Słowian*, Kraków 1939.

[45] Recenzja zamieszczona w „Bluszczu" 1907, nr 49, s. 3.

Normandami) – była niezwykle istotna w obliczu zaborów, utraconych swobód, prowadzonej polityki germanizacji czy rusyfikacji. Przeszłość stanowiła istotny punkt odniesienia w refleksji o współczesności, o przeobrażeniach, które dokonywały się w cieniu wojny japońsko-rosyjskiej (Polacy wiązali z nią wielkie nadzieje) i wydarzeń rewolucyjnych z 1905 roku. Utwór Dzierżkówny, czytany w takim właśnie historycznym otoczeniu, pozwala zrozumieć „fantastyczny obraz" prasłowiańszczyzny, ujawnia ukryty, artystyczny cel. Jest nim pragnienie wolności, chęć odbudowania utraconej (rozbitej przez zabory) jedności państwa i odzyskania tożsamości. Wizja Polski odzyskanej, żywiołowej, wolnej wieńczy podszyte poetyckim rozmarzeniem sceny, które z zamierzchłej przeszłości wyłaniają najcenniejsze wartości: odwagę, wierność własnym przekonaniom, troskę o wspólną przyszłość.

Nie bez znaczenia dla obrazów scenicznych tworzących opowieść o Witeziu Iwo jest także sama tradycja mówienia o prasłowiańszczyźnie, którą w dużej mierze inicjują ustalenia Johanna Gottfrieda Herdera. Romantyczny styl narracji ożywa w dramacie Dzierżkówny. Herder widział w Słowiańszczyźnie (jej zamierzchłych dziejach) arkadię, źródło europejskiej tradycji. Pierwsza scena dramatu zdaje się taką wizję potwierdzać. Świat duchów natury przypomina postaci ze *Snu nocy letniej* Shakespeare'a, ich związek z żywiołami wydaje się jednak także wskazywać na różnice. Duchy te nie tylko stanowią świtę tajemniczych bogów prasłowiańskich, wśród których najgroźniejsza wydaje się Marzanna – Morana, pojawiająca się na polu bitwy w drugim akcie (Dzierżkówna opisuje ją jako czarnoskrzydłego anioła śmierci, a zatem nawiązuje do tradycji chrześcijańskiej, anioła śmierci z Apokalipsy świętego Jana – Abaddona), lecz także – wyobrażają siły życiowe, potęgę samej natury. W tej roli wydają się bliskie wiedźmom z *Makbeta*, które inicjują opowieść o losie człowieczym.

Również los Witezia Iwo wydaje się przesądzony. Jest to bohater pozbawiony przeszłości, który – trochę jak Zaratustra Nietzschego – schodzi z gór i niesie ludziom „dobrą nowinę", w utworze pragnąc spotkać boginię Dziedziliję. Spotkanie z boginią, opisane w trzecim akcie jako mistyczne doznanie, łączy się z miłosną historią do Olchy (historia ta stanowi interesujący kontekst dla przedstawionych wydarzeń). Witeź jest bohaterem solarnym, który poświęca swe życie dla przyszłości, przeciwstawia się władcy Winety w imię prawdy, jedności, wiary w miłość. Składa ofiarę, równocześnie jednak okazując się prorokiem, kimś, kto odsłania absurdy rzeczywistości, demaskuje zdradę. Nad światem dramatycznych zdarzeń góruje postać Światowida, którego królestwo, Arkona, symbolizuje prawdę odrzuconą przez mieszkańców

legendarnej Winety (za sprzeniewierzenie spotka ich kara, Wineta stanie się zatopionym miastem, prasłowiańską Atlantydą).

Utwór Dzierżkówny ujawnia obecne w dyskursie o prasłowiańszczyźnie koneksje religii pogańskiej z chrześcijaństwem[46] (zwracał na nie uwagę m.in. Zorian Dołęga-Chodakowski w rozprawie *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*). Istotne okazuje się także odczytanie roli zrywów wolnościowych, które (jak uważał Mickiewicz: „trzeba było przewrotów, najazdów, aby wyniszczyć dawne żywioły i zaszczepić nowe"[47]) służą przyszłości. Ważną rolę w kształtowaniu postaw, tzw. mocnych ludzi (wspomina o nich w rozprawie pt. *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski* Tadeusz Linkner[48]), miały pieśni i obrzędy odsłaniające sens (znaczenie) etapów obcowania z *sacrum*. Prasłowiańskie witalizm, świeżość, prostota, swoboda (obecne m.in. w sposobie wyrażania uczuć, w wyznawanym systemie wartości), stanowiły przeciwwagę dla przepychu, bogactwa, sztuczności zdeprawowanego świata Zachodu, który reprezentował Władca Winety.

Przedstawiony w utworze obraz świata ma nostalgiczny charakter. Mit początku nie jest w tym przypadku wyłącznie związany z „rewindykacją wszystkiego, co ukryte, stłumione", jak sądziła Maria Janion w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie*[49], lecz z tęsknotą za utraconą jednością, pragnieniem wolności w wymiarze społecznym i indywidualnym. Konfrontacja świata pogańskiego i chrześcijańskiego (czy, jak interesująco analizował w swoich pismach Dominik Magnuszewski, opozycji swojski – cudzoziemski[50]) nie niszczy obrazu prasłowiańszczyzny, lecz go wskrzesza i pozwala w nim widzieć źródła współczesności.

[46] Por. A. Gajda, *op. cit.*, s. 56.
[47] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 8: *Literatura słowiańska, kurs I*, przekł. L. Płoszewski, Warszawa 1945-1955, s. 290
[48] T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991, s. 45.
[49] M. Janion, *op. cit.*, *passim*.
[50] Zob. m.in. D. Magnuszewski, *Zemsta panny Urszuli*, Wiedeń 1838, s. 10-11.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 312 22.09.2021 20:44

EDWARD JAKIEL
Uniwersytet Gdański

Biblia w Słowiańszczyźnie. Na przykładzie dramatu *Golgota* polskiego autora Franciszka Kruczkowskiego

Na początku należy podkreślić, że obecność Biblii w kręgach słowiańskich oraz jej znaczenie kulturotwórcze są bezsprzeczne, ważne i można prześledzić bogatą ich historię. Najpierw powstały przekłady Księgi na języki narodowe, potem pojawiły się różnorodne formy uobecniania jej tematyki, korzystanie z motywów i wzorców, które odcisnęły trwały ślad w kulturach narodów słowiańskich. Wśród słowiańskich literatur narodowych najbogatszy repertuar form i modeli uobecniania Biblii w utworach literackich niewątpliwie przedstawia literatura polska. W jej obrębie funkcjonują modele zaczerpnięte z zachodnich literatur, jak np. epos mesjański (mesjada, jezuida), ale też, wzorem tychże literatur, wyróżniamy w obrębie rodzajów literackich prozę, dramat i poezję biblijną. Przywoływany tutaj autor, Franciszek Kruczkowski, korzystając z wzorca takiego choćby, jak szopka (a szczególnie popularne w jego czasach, tzn. na początku XX wieku, było *Betlejem polskie* Lucjana Rydla), wpisuje w uniwersalny przekaz biblijny i realia narracji ewangelicznych „sprawy narodowe". To osadzenie tematu pasyjnego w kontekście narodowej historii i kultury stanowi swoisty, wyeksponowany tu mocno, koloryt lokalny kultury słowiańskiej w obrębie twórczości polskich autorów.

Wykorzystywanie Biblii w literaturze polskiej, czy to na zasadzie motywów, czy rekonstrukcji narracji i apokryfizacji, posiada wielowiekową tradycję. Księga bowiem jest obecna w zasadzie od zarania naszego piśmiennictwa, podobnie zresztą jak we wszystkich literaturach narodowych Europy. Tematyka pasyjna z kolei to szczególne dziedzictwo polskiej kultury literackiej. Różnorodnie realizowana w dramacie polskim – od liturgicznych rekonstrukcji, poprzez ludowe przedstawienia, po dramat symboliczny (np. Jana Kasprowicza) – męka Chrystusa na stałe weszła do polskiego dramatu biblijnego. Propozycja, o której tutaj mowa, jest eklektyczną kreacją, łączącą kilka sposobów prezentacji tematu pasyjnego. Odbiega znacząco od twórczości sobie współczesnej, młodopolskiej (dramat powstał w 1912 roku). Dodajmy tu tylko, że biblijny dramat Młodej Polski wszechstronnie analizował Wojciech

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 313 22.09.2021 20:44

Kaczmarek w swych monografiach *Złamane pieczęcie Księgi*… i *Od kontestacji do relacji*…, do których odsyła się czytelnika[1].

Utwór Franciszka Kruczkowskiego, podobnie jak wcześniejsza kompozycja[2] z roku 1907, *W Narodzenie Boże*, napisany był z myślą o jego katechetycznym zastosowaniu nie tyle w bezpośredniej dydaktyce, co w szeroko rozumianej katechezie realizowanej przez inscenizacje religijne[3]. *Golgota* Kruczkowskiego dość dalece odbiega od realiów biblijnych, chociaż lokalizacja i temporalizacja zdarzeń przypada ściśle na wydarzenia związane z procesem i śmiercią Jezusa na Golgocie. Wspomniany dość spory dystans względem archetekstu biblijnego wynika stąd, że autor nie wykorzystał wszystkich perykop z przekazów kanonicznych relacjonujących przebieg wydarzeń od wieczerzy do poranka zmartwychwstania[4]. Ponadto silne są tu zabiegi apokryfizacyjne. Elementem dominującym jest warstwa fikcyjna, inkorporująca w realia procesu, a szczególnie w rzeczywistość męki i śmierci Jezusa na Golgocie, wątki narodowe i historycznospołeczne.

Analiza biblijnej tkanki dramatu Kruczkowskiego pt. *Golgota* obejmuje dwa zasadnicze aspekty. Pierwszym z nich jest porządek zdarzeń. Nim przejdę do prezentacji tematu w oparciu o perykopy synoptyczne i Janowe, pozwolę sobie stwierdzić, że będzie to rekonstrukcja dalece niekompletna. Kruczkowski wybrał tylko niektóre epizody, absolutnie zubożając przekaz kanoniczny. Temat paschalny w jego ujęciu nie obejmuje wszystkich

[1] W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracja biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999; *idem*, *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*, Lublin 2007. Znajdą się tu analizy najważniejszych utworów: Jana Kasprowicza (*Na Wzgórzu Śmierci* i *Uczta Herodiady*), Stanisława Wyspiańskiego (*Daniel* i trzeci akt *Akropolis*), ks. Antoniego Szandlerowskiego (*Paraklet* i *Maria z Magdali*), Lucjana Rydla (*Betlejem polskie*) oraz Karola Huberta Rostworowskiego (*Judasz z Kariothu* i *Paweł z Tarsu*). Rezultaty pogłębionych badań W. Kaczmarka w tym zakresie przynosi jeszcze jego studium *Biblia i/a modernistyczna koncepcja człowieka w dramacie młodopolskim*. Zamieszczone ono zostało w księdze opublikowanej po czwartej konferencji biblijnej, jaką zorganizowałem na Uniwersytecie Gdańskim. W tomie tym, *Biblia w dramacie* (Gdańsk 2018), znalazł się też szereg innych prac, do których odsyłam. Część referatów z tej sesji, w tym na temat np. *Judasza z Kariothu* K.H. Roztworowskiego, opublikowanych zostało w czasopiśmie „Język – Szkoła – Religia" t. 13, nr 1. Ze starszych prac poświęconych obecności Biblii w dramacie młodopolskim wspomnę choćby *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. S. Kruk, Wrocław 1992.

[2] Franciszek Kruczkowski jest też autorem jednoaktówki *Pierwsza ofiara* (Lwów 1913), opartej na epizodzie z powstania styczniowego, oraz poematu poświęconego obrońcom Lwowa z czasów I wojny światowej: *Duma o Lwowie*, Lwów 1919.

[3] Na temat katechezy literackiej pisałem w monografii *W służbie katechezy. Teksty literackie w periodykach religijnych 1890-1918 w kontekście Młodej Polski*, Gdańsk 2010.

[4] Usankcjonowanie sekwencji wydarzeń od wieczerzy do zmartwychwstania opiera się na tradycji liturgicznej. Wszystkie te wydarzenia mają wspólny temat paschalny.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 314 22.09.2021 20:44

segmentów kanonicznych narracji. Brak tu szczególnie tak bardzo rozbudowanych perykop z Janowej wersji przebiegu wieczerzy, brak też wielu innych elementów kanonicznych narracji. Dramaturg, rozwinąwszy temat narodowy, nie łączy – co szczególnie ważne – tematu pasyjnego z tematem zmartwychwstania bezpośrednio, a jedynie pośrednio, wciąż utrzymując napięcie oczekiwania na zmartwychwstanie Chrystusa.

Drugi aspekt obejmuje analizę nawiązań do perykop ewangelicznych lub ich przytoczeń. Obecność tych odniesień wymaga uwzględnienia kontekstów, w jakich się one pojawiają. Pozwala to dokładnie uchwycić istotę procesu przenoszenia treści biblijnych do tkanki dramatu, budowania dramatu właśnie na materii biblijnej. Dopiero takie analizy pozwolą odpowiedzieć na pytanie, jaki wariant dramatu biblijnego reprezentuje utwór Kruczkowskiego i w jakim pozostaje stosunku wobec młodopolskich odmian dramatu biblijnego.

Tak poczynione obserwacje tkanki biblijnej w omawianym dramacie pozwolą dać odpowiedź na to, w jaki sposób materia biblijna jest wykorzystywana w tym utworze, innymi słowy, co, w jaki sposób i w jakim kontekście zostało z Biblii zaczerpnięte. Zbadany w ten sposób stan rzeczy pozwala też dostrzec elementy eliminowane z archetekstu biblijnego, będącego tu budulcem tkanki zdarzeniowej, z którego tworzony jest materiał dramaturgiczny.

Porządek zdarzeń w *Golgocie* Kruczkowskiego jest linearnym układem chronologicznym scen, odpowiadającym różnym sytuacjom znanym z kart ewangelii kanonicznych. Okres ewangelicznych narracji paschalnych rozpoczyna się w tym utworze od wydarzeń przedprocesowych, a kończy po śmierci Jezusa. Ostatnie sceny rozgrywają się w nocy, tuż przed świtem pierwszego dnia tygodnia (dnia zmartwychwstania). Co szczególne w tej dramaturgicznej realizacji tematu pasyjnego, nie ma wśród postaci dramatu osoby Jezusa. Jego postać tylko epizodycznie widziana jest w czasie procesu na *Litostrotos* przez jednego z bohaterów *Golgoty*.

Rzecz rozpoczyna burzliwe w swym przebiegu posiedzenie bliżej nieokreślonego gremium, któremu przewodniczy urzędujący arcykapłan Józef, znany powszechnie ze swego przydomka „Kajfasz" (*kaiphas* – „wyjaśniający sny'), którego Kruczkowski nazywa mianem Kajfasz-Prorok[5]. Cały

[5] Autor *Ewangelii według św. Jana* stwierdził, że Kajfasz w czasie prorokował: προεφητευσεν. Wedle tej relacji (J 11, 49-51) Kajfasz zawyrokował, że lepiej będzie, jeśli jeden człowiek zginie za cały naród. Jak pisał biskup Jan Szlaga: „Oceniając wystąpienie Kajfasza z perspektywy historycznej, Jan uznał ją za proroctwo, gdyż – świadomie czy nieświadomie – arcykapłan *iure dignitatis* był prorokiem. Choć proroctwo to zostało wypowiedziane nieświadomie, faktycznie jednak jako zgodne, a w pewnym sensie także przynależne jego urzędowi, na taką ocenę zasługiwało". *Idem*, *Proroctwo*

akt I rozgrywa się w pałacu Kajfasza, stąd też i posiedzenie to musi odbywać się tutaj. Kruczkowski wzoruje tych kilka pierwszych scen na kanonicznej relacji synoptycznej z posiedzenia Sanhedrynu (Mt 26, 57-68; Mk 14, 53-65; Łk 22, 66-71). Nie odwzorowuje ich jednak do końca, a jedynie upodabnia do nich rzeczywistość dramatyczną. To upodobnienie ogranicza się jednak jedynie do budowania napięcia, eskalacji oskarżeń wobec Jezusa, a także charakteru samej lokalizacji. Żadna z postaci nie posłuży się tymi oskarżeniami, które poznajemy u synoptyków. Nie ma więc konkretnych odniesień do ewangelicznych wersji procesu. Oskarżenia, jakie kierowano pod adresem Jezusa, a które redaktorzy kanonicznych tekstów zamieścili w trakcie procesu przed Sanhedrynem, Kruczkowski przywoła w innym miejscu i czasie. Pojawią się one dopiero w czasie przesłuchania przed Piłatem (w drugim akcie), o czym będzie jeszcze mowa. Nie ma tu Jezusa, tym samym – nie ma słynnego gestu arcykapłana rozdzierającego szatę (jedynie częściowo – to miał być gest symboliczny, zob. Mt 26,65) na znak, że usłyszał bluźnierstwo przeciw JHWH.

Co więcej, Kruczkowski zbudował tu sceny, które rozgrywają się w dzień, co może prowadzić do relacji Jana (J 11, 45-53), ale nie tak, jak w ostatniej Ewangelii, gdzie wydarzenie to miało się odbyć tydzień przed wydarzeniami paschalnymi, lecz tuż przed aresztowaniem. Tym samym Kruczkowski zdaje się podkreślać, że wyrok na Jezusa zapadł zaocznie, zanim go aresztowano[6]. Nie taki czy inny werdykt zresztą jest tu w centrum uwagi, ale sam fakt, że Jezusa wydaje się na śmierć za niewinność, a nawet więcej – za czynienie dobra. Kwestia ściśle teologiczna, tj. Synostwa Bożego Jezusa, w ogóle nie została przez autora poruszona ani wspomniana. Kruczkowski tak skomponował tę część dramatu, że nie teologia paschalna się w nim wyłania, czy teologicznie nasycony przekaz religijny, ale dramat, czy też raczej tragizm

Kajfasza (J 11, 49-52), „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne" t. 28 (1981), z. 1, s. 62. Proroctwo Kajfasza włożył Kruczkowski w usta Annasza w czwartej scenie II aktu.

[6] Tym samym nie rekonstruuje tu Kruczkowski przebiegu przesłuchania przed zwierzchnościami żydowskimi. W ogóle redukcja tkanki kanonicznej w kreacji chronologicznego ciągu zdarzeń w tym dramacie wynika z założeń artystycznych i decyzji o kreacji jako pierwszoplanowych wątku tragizmu Kajfasza i Judasza, a potem spraw narodowych. Nie można jednak wykluczyć, że powód był inny. Być może Kruczkowski nie chciał wikłać się w rozbieżności między przekazami synoptycznymi a przekazem czwartej Ewangelii. Już sam proces mógł stać się tu problematyczny, gdyż synoptycy piszą tylko o przesłuchaniu przed Sanhedrynem, a ostatnia Ewangelia przynosi relację o dwuetapowym przesłuchaniu: najpierw przed Annaszem, a potem tylko wzmiankuje, że Jezus został odesłany do Kajfasza (J 18,24). Z bogatej literatury na ten temat zob. choćby interesujące rozstrzygnięcie Edwarda Szymanka TChr, *Wykład Pisma Świętego Nowego Testamentu*, Poznań 1990, s. 173.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 316 22.09.2021 20:44

Kajfasza. Z tego powodu ewangeliczne relacje o tych wydarzeniach są jedynie tłem dla ekspozycji zgoła innych tematów. Innymi słowy: treści ewangeliczne są tylko strukturą, na której autor buduje tematy antropologiczne.

Odbiegając od archetekstu biblijnego, w wydarzeniu tym autor dramatu przeciwstawił oskarżycieli i wrogów Jezusa jedynemu jego obrońcy, obecnemu na tym spotkaniu – Gamalielowi, któremu nadał wymowny przydomek Anheli. Postać ta, rozpaczliwie broniąca Jezusa, niewiele jednak może wobec zgromadzenia, które domaga się ustami Kajfasza wydania Jezusa na krzyż. Aresztowanie Gamaliela, a potem cudowne uwolnienie (o czym się jeszcze tu wspomni) i jego obecność na Golgocie oznaczają, że wpisał tu Kruczkowski w plan utworu znaną legendę o przejściu na chrześcijaństwo tego wybitnego żydowskiego uczonego[7]. Całe zebranie ma jednak na celu jedynie przypieczętowanie realizacji planu Kajfasza, Kruczkowski bowiem przedstawił arcykapłana jako człowieka żądnego władzy. I to właśnie trwoga wynikająca z obawy, że Jezus może mu odebrać władzę nad Izraelem, jest siłą napędową wszystkich jego działań skierowanych przeciw Chrystusowi. Tak się dzieje, bo – wedle dramatu Kruczkowskiego – mierzy Kajfasz Jezusa własną miarą.

Dalsze sceny odbiegają od „sprawy" Jezusa z Nazaretu. Kruczkowski najpierw rozwija wątek wewnętrznych zmagań Kajfasza, by potem skoncentrować się na Judaszu. Ta właśnie problematyka stanowi dalsze sceny aktu pierwszego, zamykając go, po swego rodzaju mikromonodramie Judasza[8], porozumieniem obu mężczyzn. Po licznych rozterkach (niezbyt zresztą przekonujących[9]) Judasz proponuje Kajfaszowi wydanie Jezusa, a ten obiecuje mu zapłatę we wiadomej walucie i kwocie[10].

Pominąwszy Ostatnia Wieczerzę, modlitwę Jezusa w Ogrójcu, aresztowanie i proces przed Sanhedrynem, w akcie drugim Kruczkowski tworzy własny scenariusz procesu przed Piłatem[11]. Wydarzenie to odbiorca widzi jednak z dalekiej perspektywy. Na planie pierwszym za to rozgrywa się inny

[7] Zob. np.: P.C. Bosak OP, *Słownik – konkordancja osób Nowego Testamentu*, Poznań 1991, s. 105-106.

[8] Epizod ten dowodzi prób powiązania kreacji Judasza z młodopolskim modelem tej postaci – osoby wewnętrznie rozdartej, tragicznie miotającej się między lojalnością wobec Jezusa a namiętnościami, nierzadko substytuowanymi pożądaniem władzy lub tylko pieniędzy.

[9] Młodopolskie kreacje Judasza silnie będą akcentować tragizm jego wewnętrznych zmagań, eksponując przy tym właśnie owe wewnętrzne doznania.

[10] Kajfasz Kruczkowskiego miał już przygotowane straże, by aresztować Jezusa, ale nie miał jeszcze pomysłu na to, jak i gdzie tego dokonać. Pakt z Judaszem zawarł później, chociaż był już pewien, że Judasz prędzej czy później przyjdzie porozumieć się w tej sprawie.

[11] Widocznym znakiem tego procesu jest wspomniany w rozmowie przez świadków tego wydarzenia, uczniów Jezusa, gest umycia rąk przez Piłata (Mt 27,24).

„dramat", bezpośrednio z procesem Jezusa związany. Kruczkowski zatem, uciekając się do apokryfizacji, przedstawia nieznane z kart kanonicznych tekstów wydarzenia. Narracje biblijne mówią o podżeganym przez kapłanów tłumie, domagającym się śmierci Jezusa. Autor *Golgoty* przedstawia rzecz zgoła inaczej. Do Jerozolimy zbliża się gromada pielgrzymów z Nazaretu, którzy przybyli na święto Paschy. I kiedy w głębi sceny, niemal niezauważalnie toczy się przesłuchanie Jezusa przed Piłatem, uwagę skupia rozgrywający się spór. Chodzi o przekonanie przybyłych z Galilei pielgrzymów, że trzeba stanąć w obronie ich ziomka, rabbiego, którego kapłani niesłusznie starają się wydać na śmierć.

W tym apokryficznym wydarzeniu, niemającym żadnego potwierdzenia w kanonicznych Ewangeliach, paradoksalnie znajduje się najwięcej treści ewangelicznych. Starający się przekonać przybyłych do swoich racji, opozycjoniści przypominają różne fakty z publicznej działalności Jezusa, Jego nauki, w tym przytaczają nawet logiony[12]. Hillel, uczeń Pański (prawdopodobna postać z szerszego grona uczniów), pozostaje w ostrym sporze z Branirem i samym byłym arcykapłanem Annaszem, który też tu się zjawia[13]. Dopiero potem przybywają zwolennicy oskarżonego – uczniowie Jezusa: Eliel i Michel[14]. Ten pierwszy, wdrapawszy się na kolumnę, ogląda już tylko końcówkę procesu. W tym miejscu tekstu usłyszymy zarzuty wykrzykiwane przez pojedyncze osoby z tłumu, które zaczerpnięte są z procesu przed Sanhedrynem.

Kruczkowski pomija drogę Jezusa na Golgotę. W dramacie jest tylko wzmianka o tym, że Jezus bierze krzyż. Tym samym – nie ma tu całej, jakże głęboko osadzonej w *pia exercitia* drogi krzyżowej. Nie ma też aktu ukrzyżowania i dramaturgii konania. Kruczkowski w ogóle do tych kluczowych sytuacji nie nawiązuje. Męka, proces i śmierć Jezusa pozostają w całym dramacie daleko

[12] Logiony to w egzegezie krótkie wypowiedzi przypisywane samemu Jezusowi.

[13] Zakończenie jest dość osobliwe. Annasz bowiem, kończąc ten publiczny spór o Jezusa, wyciąga ręce. Ten gest, mając wszelkie znamiona błogosławieństwa aaroniackiego, powoduje, że lud pochyla głowy, jakby miał przyjąć owo błogosławieństwo. Tymczasem arcykapłan-senior nie wypowiada go, a jedynie wygłasza perorę, ogłasza niejako, że zapali lud do idei ukrzyżowania Nazarejczyka.

[14] Wszyscy, czy to uczniowie, czy zwolennicy Jezusa, noszą elohiczne imiona: Gamali**el**, Hil**el**, Mich**el**. Szczególnie znaczące jest tu podwójnie elohiczne imię **Eliel** [pogrubienia moje – E.J.]. Może to wynikać z tego, że w swym zachowaniu i w tym, co mówi, Eliel przypomina Piotra – najważniejszego wszak ucznia – skałę, na której Chrystus osadził swój Kościół (Mt 16,18-19). To on, przypominający zapierającego się swej bliskości z Jezusem Piotra, by nie zostać zdemaskowanym, radzi w razie czego krzyczeć to samo, co lud domagający się ukrzyżowania. Ale też z goryczą wyraża nadzieję, że gdyby było ich, uczniów, więcej, nie pozwoliliby ukrzyżować Mistrza (akt II, sc. 7). W swej zapalczywości, dramatycznie bezsilnej, przypomina Piotra dobywającego miecza w Getsemani.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 318 22.09.2021 20:44

w tle, maksymalnie wyciszone, jednocześnie jednak tworzą szkielet konstrukcyjny, na którym Kruczkowski zbudował dramat Kajfasza, Judasza i innych postaci drugiego planu. Mowa jest tu – do czego jeszcze powrócę – o zjawiskach, jakie śmierci Jezusa towarzyszą, jakkolwiek na Golgotę w *Golgocie* Kruczkowskiego nie wstąpi żadna postać pierwszoplanowa, żadna scena na niej się nie rozegra, poza jednym wyjątkiem – końcową sceną 14. w III akcie. Wtedy to Anioł wypowie jeden z logionów. Temat drogi krzyżowej zastąpił autor powrotem do Judasza oraz jego dramatycznymi przeżyciami i tragicznym samobójstwem.

Akt III zlokalizował Kruczkowski przy Golgocie. Piszę „przy", bowiem dziejące się sceny tego aktu najczęściej rozgrywają się pod wzgórzem. Zresztą cała scenografia aktu z niewytłumaczalnych powodów upodabnia scenę do budowanych w kościołach na czas Triduum Paschalnego grobów Pańskich, z całą ich ludową estetyką. Cała rzecz rozgrywa się w tej części dramatu po śmierci Jezusa i kończy tuż przed świtem lub może nawet, jak sugerują to didaskalia i operowanie światłem, o świcie. Nie ma jednak próby rekonstrukcji aktu zmartwychwstania. Przeniesienie do współczesności, reminiscencje nabożeństw pasyjnych, pieśni wielkopostne oraz dekoracje silnie nasycają tę część dramatu, tworząc dramat liturgiczny, religijne przedstawienie o funkcji nie tyle jednak katechetycznej, co historyczno-patriotycznej.

Golgota obfituje w liczne odniesienia do tekstów ewangelicznych, a niektóre są w niej nawet przytaczane. Oprócz właściwej lokalizacji i temporalizacji czasoprzestrzeni dramatu oraz osadzenia jej w realiach procesu i śmierci Jezusa, Kruczkowski wypełnił też swój dramat bezpośrednimi odniesieniami do nauczania i czynów Syna Bożego, o których piszą autorzy Ewangelii kanonicznych.

Cytaty biblijne nie są tu zbyt częste, ale posłużył się nimi autor w dwojaki sposób: albo wpisując jakieś werset czy wersety w wypowiedź wybranej postaci lub wkładając je w usta anioła (posłańca Boga), albo – traktując jako wypowiedź niezależną od postaci dramatu, świadomie zapisując *sigla* biblijne. Inną odmianą przywołania tekstu biblijnego jest jego parafraza. Posłużył się nią Kruczkowski, przywołując werset Mt 15,32 w pierwszej scenie I aktu, kiedy wtórujący atakom Kajfasza na Jezusa dopowiedzieli: „Już my mu uwierzym,/ Gdy zejdzie z krzyża"[15]. Lud, zgromadzony również na procesie, weź-

[15] F. Kruczkowski, *Golgota. Dramat w 3 aktach z Prologiem*, muz. Michał Markowski, il. Janusz Stanisław Chudzikowski, Lwów 1912, s. 11. Wszystkie cytaty z tego wydania, po cytacie podawać będę w nawiasie stronę.

mie ciężar przelania krwi Jezusa na siebie i swe potomstwo, powtarzając Mt 27,25[16]. Zapowie zaś, że to właśnie lud krwi obarczy się niewinną krwią, postać podająca się za Hillela w trzeciej scenie II aktu.

Nieznacznie przetworzonym logionem posłużył się Gamaliel, poważany uczony żydowski, który w dramacie broni Jezusa. To on w scenie czwartej I aktu, po wysłuchaniu oskarżeń Annasza i będąc świadomym, że nie powstrzyma nikogo przed oskarżeniem i skazaniem Jezusa, posłużył się fragmentem logionu Mt 23,37, stwierdzając „O Jeruzalem! co własne zabijasz proroki!" (s. 25)[17]. Tym samym czyni Gamaliel wyrzut, że oto kolejny raz Jerozolima zabija proroka, którego posłał doń Bóg. Nic bowiem prócz tej swego rodzaju napominającej skargi uczynić już nie może.

Kruczkowski bezpośrednio przytacza teksty biblijne jeszcze w trzech scenach. Epizodycznie, w scenie szóstej trzeciego aktu tajemnicza, symboliczna postać, którą autor nazwał Głosem, prowadząc ku Golgocie cudownie uwolnionego z więzienia Gamaliela[18], przytacza logion z J 8,12[19]. Ostatnia zaś wypowiedź w dramacie, należąca do Anioła, jest najpierw przytoczeniem wersetu J 16,33, w którym Jezus zapewnia, że choć czeka uczniów ucisk, to jednak nie powinni się lękać, lecz pamiętać, że to On „zwyciężył świat". Dalej następuje bardzo wymowne przesłanie – w finale dramatu przywołane zostaje przykazanie wzajemnego miłowania się, powtórzone z J 15,17.

[16] Greckie fragment tego wersetu Mt 27,25b, stanowiący odpowiedź zgromadzonych (nazwanych przez Mateusza *laos*, czyli lud, a nie rzesza) w dialogu z Piłatem: *to haima autou ef hēmas kai epi ta kekna hēmōn*, wiernie tłumaczy *Vulgata* jako: *Sanguis eius super nos, et super filios nostros*. W naszej tradycji translatorycznej tak tez się tłumaczy: Krew Jego na nas i na dzieci nasze, tylko w niektórych tłumaczeniach dodaje się wyjaśniające określenie skutku: 'niech spadnie'. W czasach autora przytoczony werset w powszechnym mniemaniu oznaczał przyjęcie na siebie przez Żydów skutków (kary) za odrzucenie Jezusa jako mesjasza rozciągnięte na wszystkie pokolenia. Współczesna egzegeza odrzuca jednak takie rozumowanie. Dotyczyło ono pokolenia, które wzięło na siebie odpowiedzialność odrzucenia *kamienia węgielnego*. Ten moment zresztą, chociaż osadzony w praktyce starotestamentalnej spadania na czyjąś głowę krwi (np. 1 Krl 2,33), jest jednak ewenementem, gdy na siebie bierze się przelewaną krew, jest jednocześnie aktem łaski i zbawienia. Użycie tego wersetu koresponduje z wielkopiątkową liturgią rzymską, w której jest modlitwa za Żydów. W czasach autora, w rycie trydenckim była tam mowa o wiarołomstwie Żydów, co potem wycofał św. Jan XXIII a za nim Paweł VI.

[17] W przekładzie Wujkowym incipit tego wersetu: „Jeruzalem, Jeruzalem, które zabijasz proroki". Cyt. wedle edycji w opracowaniu ks. Janusza Frankowskiego („Vocatio").

[18] Czytelna to aluzja do uwolnienia św. Piotra – Dz 5,21-23 i/lub Dz 12,1-12.

[19] W przekładzie ks. Wujka: „Jam jest światłość świata. Kto za mną idzie, nie chodzi w ciemności, ale będzie miał światłość żywota". Autorowi raczej chodziło o nasycenie semantyki scenografii oraz podkreślenie, że kto idzie do/za Jezusem, ten nie chodzi w ciemności, będącej synonimem grzechu i nieuznawania Jezusa za mesjasza.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 320 22.09.2021 20:44

Osobliwością jest scena 12. w I akcie. Cała składa się z cytatów ewangelicznych. Wkomponowana w sceny wewnętrznej walki Judasza przed podjęciem decyzji o wydaniu Jezusa, stanowi rodzaj jego wewnętrznej introspekcji. Jest ona rodzajem artykułowanej myśli, werbalizowanej wypowiedzi. Nie określono tu postaci, która ma te cytaty przytaczać. Wszystko wskazuje jednak na to, że są to wspomnienia Judasza, rozpamiętującego niektóre słowa Jezusa. Dotyczą one trzech tematów. Pierwsze skupia się na przykazaniu miłości i trwaniu w Chrystusie: zaczerpnięte zostały tu cytaty z J 14,34-35; 15,6-7; 15,12-13. Z kolei cytowane J 16, 16 jest tu zapowiedzią rychłej śmierci Jezusa. Kończy zaś te przytoczenia fragment bezpośrednio odnoszący się do Judasza jako zdrajcy, a mianowicie Mt 26,24. Wszystkie cytaty pochodzą z przekładu ks. Jakuba Wujka.

W *Golgocie* posłużył się też Kruczkowski wzmiankami o naukach i wydarzeniach z publicznej działalności Jezusa. Pojawiły się one w czasie procesu Syna Bożego w formie zeznań świadków, dowodzących domniemanych bluźnierstw Nazareńczyka. Jest też przypomnienie czynów i nauk Jezusa, które wypowiada jeden z Jego uczniów w obronie oskarżonego. Pojawiają się również zdarzenia, jakie miały miejsce po Jego śmierci.

Nauczanie Jezusa, a przynajmniej niektóre jego wątki, przypominają zarówno stronnicy Nauczyciela, jak i jego wrogowie. Ci drudzy zabiorą już głos w pierwszym akcie. Niejednoznacznie brzmią tu słowa Annasza, który, oskarżając Nazareńczyka, stwierdza: „Chcesz bronić tego, co naród rozdziela,/ Ojca od dzieci, a żonę od męża?”[20]. Oskarżenie to zostało sformułowane w wyniku połączenia dwóch kwestii Chrystusowego nauczania: konieczności porzucenia świata, rodziny i najbliższych dla Jezusa w celu głoszenia Królestwa Bożego, ze słynnym nakazem zostawienia umarłym grzebania ich umarłych (Mt 8,22 i Łk 9,60), oraz informacji o niezwłocznym pójściu apostołów za powołaniem Jezusa (Mk 1,20), z zapowiedzią prześladowań wierzących w Chrystusa, o czym piszą synoptycy (Mk 13,9-13; Mt 24,9-1 oraz Łk 21,12-19). Przeciwnicy Jezusa wszelkie jego czyny, znaki i nauki obracają przeciw Niemu. Wszystko bowiem, czego dokonał i czego nauczał, dowodzić miało, że chce On zburzyć panujący porządek prawny i religijny.

Oskarżając Jezusa, Branir, jeden z członków Rady, w jednym rzędzie stawia zarówno wyimaginowane winy, jak też gesty miłosierdzia, które okazał Jezus – jako dowody łamania Prawa, burzenia porządku i hierarchii

[20] F. Kruczkowski, *Golgota…, op. cit.*, s. 23. Dalsze cytaty w tekście czerpię z tego samego wydania i podaję numer strony.

społecznej. Są tu też wymienione przewiny, których nie jest w stanie nikt dowieść. W ataku Branira znajdują się także odniesienia do kilku faktów znanych z publicznej działalności Jezusa:

> Twój oręż: – cnota, nazarejska cnota,
> Która pozwala przecie wam miłować
> Jawnogrzesznicę – O, jaka sromota!
> Gorszyć lud zbożny – Sabat święty psować –
> Zakon wywracać – znieważać kapłanów,
> Szydzić z ksiąg naszych – wywyższać tłum podły
> Nędznych celników aż do naszych stanów –
> Ba, gorzej jeszcze, bo świadki doniosły,
> Że on celników nad uczonych stawi! (s. 23).

Najpierw mamy tu aluzję do ślubu naziratu, którego przypisanie Jezusowi mija się z prawdą. Taki ślub złożyć mógł Jan Chrzciciel. Odbija się tu więc echem uwaga Jezusa co do oceny postępowania Jego i Jana Chrzciciela, którą przytacza Mateusz (Mt 11,18-19) i Łukasz (Łk 7,33-34). W przewrotny sposób[21] połączył Branir domniemany ślub Jezusa z domniemaną jego winą – gorszącą rozpustą, którą stanowić ma miłowanie nierządnicy. W słowach Branira można zatem dostrzec aluzje zarówno do sytuacji, jaka miała miejsce w czasie sympozjonu u Szymona Faryzeusza (Łk 7,36-50), jak też do epizodu z próbą ukamienowania kobiety przyłapanej na cudzołóstwie (J 8,1-11). Wyraźnym znakiem złamania Prawa jest też aluzja „Sabat święty psować", która odnosić się może do sytuacji zrywania w szabat kłosów przez apostołów, jak też do uzdrawiania w ten święty dzień przez Jezusa (np. Mt 12,1-14; Mk 2,23-38.; 3,1-6 oraz Łk 6,1-11)[22]. W ostatnich swoich słowach nawiązuje Branir do powołania Mateusza i wiążącej się z tym krytyki postawy kapłanów i uczonych, wywyższających się ponad lud. Znajdą się tym samym tu odniesienia do Mt 9,9-13, jak też i do relacji z powołania Mateusza u pozostałych synoptyków (Mk 2,13-17 oraz Łk 5,27-32)[23].

[21] Taki charakter cynicznego wykorzystania logionu legitymuje też Krzyżaków w scenie siódmej II aktu, kiedy, mówiąc o szerzeniu Ewangelii, posługują się logionem J 18,36. Instrumentalnie też wykorzystywane są motywy postaciowe z Biblii – Łazarz z przypowieści (Łk 16,19n) przedstawiony jest jako typ biednego chłopa pańszczyźnianego.

[22] Tym samym Branir zdradza, że nie rozumie nauczania Jezusa, który przypominał, że szabat stworzony jest dla człowieka, a nie człowiek dla szabatu i że to on sam, Syn Człowieczy – Jezus jest panem szabatu (zob. Mk 2,27-28).

[23] Ostry atak kasty kapłańskiej na Jezusa wynikał z krytyki, jaką kierował On w stronę przywódców ludu (kapłanów, uczonych w Piśmie i uczonych w Prawie, faryzeuszy), by wspomnieć choćby słowa skierowane przeciw obłudzie faryzeuszów, o której piszą Mateusz (Mt 23,1-36) oraz Łukasz (Łk 11,37-52).

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 322 22.09.2021 20:44

Czyny i słowa Jezusa zostały przypomniane także później, w czasie przesłuchania (procesu) przed Piłatem. W ustach oskarżycieli Jezusa pojawią się dwa, szczególnie ważne zarzuty. Pierwszy dotyczy tego, że Jezus czyni znaki w imię Belzebuba (βεελζεβουλ), co ma swe osadzenie w Mk 3,22 i u pozostałych synoptyków (Mt 12, 24 i Łk 11,15 – w szerszym kontekście chodziłoby o całe perykopy, do których odsyłają te *sigla*. Przypomniana jest także dyskusja Jezusa z faryzeuszami na temat tego, jaką mocą czyni znaki. Drugi z zarzutów odnosi się do logionu J 2,19. Na zapytanie faryzeuszy, jakim znakiem dowiedzie, że jest Mesjaszem, Synem Boga Żywego, Jezus odpowiada im: „Rozwalcie ten kościół, a we trzech dniach wystawię ji" (tłumaczenie Jakuba Wujka). W ten sposób, posługując się maszalem, Jezus wskazał na siebie jako świątynię, zapowiadając jednocześnie swą śmierć i zmartwychwstanie. Samo zaś odniesienie do świątyni było nader trudne dla Żydów do przyjęcia, co więcej, „wypowiedź o zburzeniu świątyni miała w środowisku żydowskim charakter bluźnierczy"[24].

Niektóre z nauk i cudów Jezusa przypomina też, o czym już wspomniałem wcześniej, jego uczeń w drugim akcie. Naprzeciw pielgrzymom z Nazaretu przychodzącym do Świętego Miasta na święto Paschy wybiega Hillel, uczeń Jezusa[25]. Powiadomiwszy przybywających o procesie Jezusa i zamiarze skazania Go na śmierć, przypomina bardzo krótko i zwięźle – czyniąc to zresztą w wielkim pośpiechu – niektóre nauki Jezusa. Wprost mówi o tym, że Jezus nakarmił pięć tysięcy ludzi. O fakcie tym, tzw. pierwszym rozmnożeniu chleba, czytamy we wszystkich Ewangeliach kanonicznych (Mk 6,32-44; Mt 14,13-21; Łk 9,12-17; J 6,1-15). Hillel wspomniał też ogólnie o tym, że Nauczyciel uzdrawiał, krzepił biednych, karcił pysznych. Cały ten jego przekaz, stanowiący anamnezę najbardziej rozpoznawalnych znaków Jezusa, jest swego rodzaju imitacją *Kantyku Zachariasza*. Sentencją tej uczniowskiej anamnezy jest stwierdzenie: „Ludzie, On był czasów pokojem" (s. 47). Ma ono swój ciężar teologiczny, jest aklamacją przyznającą, że Jezus jest Mesjaszem, bo to czasy mesjańskie stają się czasami pokoju. Aklamacja mesjaństwa Jezusa ma swe osadzenie m.in. w logionie J 14,27.

[24] St. Mędala CM, *Komentarz* [do:] *Ewangelia według świętego Jana. Rozdziały 1-12. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, Częstochowa 2010, s. 393.

[25] Hillel, nie mogąc w żaden sposób nakłonić mieszkańców Nazaretu, by bronili Jezusa, rozpaczliwie nazywa siebie w tej scenie „głosem bezdźwięcznym na puszczy", czyniąc aluzję do samookreślenia Jana Chrzciciela (np. J 1, 23 i u synoptyków), będącego przytoczeniem z Iz 40,3. Postać ta zresztą nie jest jednoznacznie tą, której imię przybrała w tej scenie. Nie przekonawszy Galilejczyków, by stanęli w obronie Jezusa, odchodzi. Odrzuciwszy płaszcz, okazuje się być kimś w jasnej szacie. Sugeruje to postać anielską z ostatniej sceny, posłańca JHWH.

Podobną rolę odegra w III akcie inny uczeń Jezusa – Eliel. Napominając zgromadzonych pod Golgotą (reprezentacja ludu polskiego), by nie szli za alternatywnymi ideami poety (Arnolda), przypomina fragment jednej z przypowieści (Mk 4,3n; Mt 13,3n; Łk 8,5n), by lud nie stał się jak ziarno rzucone na skałę. Swoją zaś modlitwę Eliel rozpoczyna, parafrazując pierwsze słowa tzw. Modlitwy Pańskiej, zaczerpnięte z Mt 6,9.

O czynach i nauce Jezusa wiele mówił też w swym monologu Judasz w jedenastej scenie I aktu. Przyszedłszy do pałacu Kajfasza, wciąż wahał się, czy wydać Jezusa. I to właśnie wtedy dwunasty z korpusu apostolskiego przypominać będzie dokonania Jezusa. Kiedy więc Judasz stwierdza, że Jezus „mieni się prorokiem/ Być – synem Bożym" (s. 38), zapewne odnosi się do faktu, że Jezus surowo przykazał, by (do czasu) nikomu nie rozgłaszano, kim jest (Mt 16,16n). Po tym stwierdzeniu Judasz przypominać będzie różne nauki i czyny Jezusa. Rozpocznie od najświeższego wydarzenia – wspólnej uczty i zanurzania ręki w misie (Mt 26,23). Do tej sytuacji nawiąże też na końcu swej wypowiedzi, kiedy przytoczy słowa ustanowienia, przywołując tym samym relacje wszystkich Ewangelii kanonicznych. Przypomni, jak wiele dobra wyświadczył Jezus, czego on był najwyraźniej świadkiem u Kruczkowskiego:

> Tak, On cuda czyni –
> Wskrzesza umarłych, On chorych uzdrawia,
> Czartów wyrzuca, pozna, kto zawini,
> Stopy po falach wód głębokich stawia,
> Ślepym wzrok daje, czystość trędowatym (s. 38).

Judasz jest więc świadomy dokonań Jezusa, wskrzeszającego chłopca z Naim (Łk 7,11n) czy Łazarza (J 11,1-44), uwalniającego opętanych od Złego (np. Mk 16,9 i Łk 8,1-2), chodzącego po jeziorze (Mk 6,45n; Łk 14,22n; J 6,15n), przywracającego wzrok niewidomym (np. J 9,1n), uzdrawiającego trędowatych (np. Łk 17,12n). Skupienie w jednym miejscu, w jednym zdaniu tych wszystkich dokonań Jezusa, przypomina sytuację znaną np. z Mt 11,4-5, kiedy Jezus w retoryczny sposób odpowiada uczniom Jana Chrzciciela na pytanie, czy jest Mesjaszem. Wówczas Nauczyciel wskazuje na czyny, których dokonuje. One same w pełni świadczą o tym, kim jest Jezus (zob. też Łk 4,27)[26].

[26] Już po zakończeniu procesu, w czasie, kiedy Jezus idzie na Golgotę, zjawią się na chwilę Judasz i jego matka (akt II, scena 10). Matka zdrajcy przypomni, rozpaczliwie go broniąc, że przecież był uczniem Jezusa i dla niego porzucił rodzinę, czyniąc czytelną aluzję do wymogów powołania

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 324 22.09.2021 20:44

Kruczkowski, chyba ze względów nie tylko ściśle religijnych, lecz także i kulturowych, szerzej mówiąc, nie przedstawił sceny konania Jezusa na krzyżu. Niemniej jednak znajdziemy u niego reakcje postaci dramatu na to, co się działo bezpośrednio po śmierci Nauczyciela. W przekazach ewangelicznych znajduje się wzmianka o trzęsieniu się ziemi, rozdarciu zasłony w świątyni i ukazaniu się zmartwychwstałych. O niektórych tych wydarzeniach powiadamiają przerażeni świadkowie śmierci Jezusa na krzyżu. W *Golgocie* Kruczkowskiego przypomniana zostaje z kolei w całości, chociaż w zmienionej kolejności oraz z przypisaniem słów setnika jednej z postaci z ludu, perykopa o faktach zaistniałych tuż po śmierci Jezusa, o czym piszą synoptycy: Mk 15,38-39; Mt 27,51-54 i Łk 23,47-48. Wydarzenia tuż po śmierci Nazareńczyka zostaną też przypomniane w akcie III w drugiej scenie. O tym właśnie mówi Eliel. W rozmowie nocnej u podnóża Golgoty Eliel i Michel – obaj będący uczniami Jezusa – dowiadują się od Sameta, że na prośbę kapłanów Piłat kazał opieczętować grób i postawić straże, o czym wspomina Mateusz (Mt 27,62-67). Przekonują się również o tym, że Judasz popełnił samobójstwo (Mt 27,5 i Dz 1,18). Z tych wiadomości nikt nie jest zadowolony, a wyraz rozgoryczeniu wspólnoty uczniów i sympatyków Jezusa daje Eliel, stwierdzając: „Miałeś zbawienie dać ludowi swemu,/ A sam uległeś losowi wczesnemu" (s. 82). Pobrzmiewa w tym echo słów uczniów Pańskich, którzy w rozmowie z nierozpoznanym Zmartwychwstałym w drodze do Emaus powiedzieć mieli: „A mychmy się spodziewali, że on miał był odkupić Izraela. A teraz nad to wszystko dziś trzeci dzień jest, jako się to zstało" (Łk 24,21).

Odmiennym rodzajem uobecnienia treści ewangelicznych narracji i ich soteriologicznych treści są w tym dramacie pieśni religijne. Będą to: *Stabat Mater* Teofila Lenartowicza[27] oraz improperium z liturgii Wielkiego Piątku, *Ludu, mój ludu*. Kruczkowski kończy do tego dramat znaczącymi w tym wypadku didaskaliami: „Obraz z żywych osób, pieśń zmartwychwstania" (s. 111). Pierwszy z wymienionych utworów (a dokładnie dwie pierwsze jego strofy) śpiewa chór zaraz na początku dramatu. Jest to rodzaj rekompensaty za późniejszą nieobecność scen zlokalizowanych na samej Golgocie, pod krzyżem, w czasie konania Jezusa. *Stabat Mater* przypomina o Matce Jezusa,

apostolskiego (np. Mt 8,22). Sam zaś Judasz wprost mówi o swoje winie, to jest zdradzie przez pocałunek w Getsemani (Mt 26,49; Mk 14,15; Łk 22,47), i próbie jej naprawienia, a także o zwróceniu srebrników kapłanom (Mt 27,3n).

[27] Nieco odmienna pisownia i interpunkcja niż w edycji tego utworu w trzecim tomie *Poezyj* T. Lenartowicza w Krakowie w 1876 roku.

której obecność na miejscu kaźni potwierdzają ewangeliści. Wraz z improperium[28] wielkopiątkowym tworzy pewnego rodzaju rondo (chociaż *Ludu, mój ludu* ma być też wykonane na końcu aktu drugiego!). Wprawdzie pieśni nie zostały umieszczone na samym początku i końcu utworu (zob. w tekście dzieła *Prolog* i końcową aklamację logionu), ale ich lokalizacja wystarczająco dowodzi realizacji ronda, w której pojawiają się dwie postaci.

Tekst improperium nie jest przytaczany w tekście dramatu, ale z zapisków didaskaliów jednoznacznie wynika, że utwór winien być wykonany w całości. Utwór ten przypomina głównie „wielkie dzieła Boże", nie tylko skupiając się na wyjściu Izraela z Egiptu, znakach Bożej Opatrzności, ale też przywołując inne jeszcze wartości teologiczne, eksponujące Boga prowadzącego swój lud przez dzieje, historię zbawienia. Istotą skargi pieśni jest zderzenie dobrodziejstw opiekującego się swym ludem Boga z cierpieniami, jakie ów lud mu zadaje w osobie dręczonego Jezusa. Kończy cały dramat pieśń wielkanocna. Kruczkowski nie wskazał w tym wypadku konkretnego utworu, ale oczywiste jest, że jej treść będzie przypomnieniem cudu zmartwychwstania o poranku pierwszego dnia tygodnia.

Golgota Kruczkowskiego posiada czytelne aspekty dramatu religijnego o ludowym charakterze, ale jednocześnie nawiązuje do wielu walorów poetyki dramatu wagnerowskiego. Łączy w niej autor wiele różnych form gatunkowych i stylów. Znajdujemy tu fragmenty właściwe dla dramatu zbliżonego do form liturgicznych. Autor wykorzystuje też technikę symboliczną, budując formę monumentalną, przypominającą realizacje operowo-dramaturgiczne, nie tak znowu odległe od wspomnianego wzorca wagnerowskiego, swobodnie tu dość potraktowanego[29]. Możemy też w przypadku tej kompo-

[28] Wzmacniać je jeszcze miały *Treny Jeremiasza*, znane jako *Lamentacje*. Kruczkowski jednakże nie precyzuje, o jakie fragmenty tej księgi chodzi. Nie jest też wykluczone, że może to być jakaś romantyczna trawestacja Stefana Witwickiego lub Kornela Ujejskiego. Mogły się one tym samym łączyć z tematem narodowym *Golgoty*.

[29] Oprócz biblijnego osadzenia dramatu, czytelne są w *Golgocie* Kruczkowskiego drobne ślady obecności innych dzieł. Nie oznaczają one bynajmniej praktykowania przez autora jakiegoś rodzaju epigonizmu, ale dowodzą świadomego uczestnictwa w narodowej kulturze literackiej. Trudno jednoznacznie rozsądzić, czy scena z Mickiewiczem w trzecim akcie to echo lektury *Legionu* Wyspiańskiego (premiera teatralna we Lwowie w listopadzie 1911 roku – jednak wcześniejsze edycje dramatu to 1901 i 1902), ale widoczne paralele są dostrzegalne (np. przewodzenie jak na korabiu w dramacie Wyspiańskiego). Trudno nie oprzeć się też wrażeniu, że są tu też nie tyle transpozycje, co czytelne wzorowania się np. na niektórych fragmentach *Wyzwolenia* Wyspiańskiego (lub regularne do *Wyzwolenia* aluzje teatralne). Wymowna jest tu scena, w której Annasz domaga się posłuszeństwa i hołdu w formie przyklęknięcia, jak Prymas z *Polski współczesnej Wyzwolenia*. Wymowne też jest dialogowanie w akcie drugim *Golgoty*, przypominające akt z maskami w dramacie Wyspiańskiego, jak i samo zresztą osadzenie teatrum Polski pod zaborami oraz usytuowanie narodowych „rozliczeń"

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 326 22.09.2021 20:44

zycji mówić o jakimś *novum* gatunkowym, w którym szopkę narodową, czy też jasełka o tematyce współczesnej, zastąpiły realia pasyjne – wydarzenia na Golgocie. Pojawienie się takich postaci, jak Krzyżacy, chłopi polscy, artysta czy wreszcie wieszcz narodowy w osobie Mickiewicza, pozwalają odczytać w dramacie nie tyle jakiś rodzaj artystycznej interpretacji biblijnych przedstawień męki Chrystusa, ile raczej – rekonstrukcję tematów historycznych i społecznych. Obok tego rozgrywa się tu dramat osób, szczególnie Judasza, którego osobistą klęskę autor mniej lub bardziej starał się naświetlić z różnych ujęć.

> Dla większości modernistycznych dramatopisarzy Misterium Paschalne nie było skuteczną interwencją Boga […]. Misja Ukrzyżowanego okazała się nieskuteczna, a wręcz przyniosła jeszcze większe zwątpienie […]. Młodopolscy dramatopisarze napiszą więc nową wersję Jego Pasji: heroiczną i pełną wewnętrznej prawdy o cierpiącym Synu Bożym, ale dla człowieka bezowocną i pełną rozpaczy[30].

Taki stan rzeczy był przejawem relatywizmu moralnego i głębokiej kontestacji chrześcijańskiej wizji człowieka i Boga, jakie miały miejsce na przełomie wieków XIX i XX[31], co też gruntownie zbadał Wojciech Gutowski[32]. Ujęcie tematu pasyjnego przez Kruczkowskiego jest odmienne od ujęć młodopolskich (a szerzej – modernistycznych). Jego dramat, poruszający też kwestie narodowe,

w teatrum Golgoty, analogicznie do rozgrywającej się wewnątrz *Wyzwolenia* próby *Polski współczesnej*. Z kolei w trzecim akcie Kruczkowski mniej lub bardziej świadomie nawiązuje do dzieła Jana Kasprowicza, *Na Wzgórzu Śmierci* – tak w zakresie niektórych fragmentów konstruowanych podobnie do utworu Kasprowicza, jak też nazywając miejsce tak, jak tytuł Kasprowiczowskiego dramatu. Takich intertekstualnych nawiązań znajdziemy więcej. Innym przykładem może być scena ósma z I aktu, w której zaistniewa pewnego rodzaju podobieństwo z aktem z maskami z *Wyzwolenia* oraz zachęta Cieni, by Kajfasz wyszedł na dach, bo wówczas zobaczy trojakie przestrzenie kosmiczne, co przypomina trzecią scenę z I aktu *Makbeta* Williama Shakespeare'a, w której Makbet i Banko spotykają trzy Wiedźmy.

[30] W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi..*, *op. cit.*, Lublin 1999, s. 85.

[31] Zob. *idem*, *Od kontestacji do relacji…*, *op. cit.*, Lublin 2007, s. 241.

[32] Z prac Profesora zob. np.: *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001 (tu choćby podrozdział na temat motywiki pasyjnej, s. 181-227), *Religie – wiary – teksty. Pytania (nie tylko) do Młodej Polski* – artykuł opublikowany najpierw w pracy zbiorowej *Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu* (red. H. Ratuszna, Toruń 2009), a potem w książce autorskiej *Między inicjacją a nicością. Szkice i studia o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013. Ważne jest też jego studium *Problem tekstu kontr-biblijnego w epoce Młodej Polski* – zamieszczony najpierw w księdze pokonferencyjnej, opublikowanej po pierwszej, zorganizowanej przeze mnie sesji biblijnej na Uniwersytecie Gdańskim *Biblia w literaturze polskiej: Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska* (red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2013), a następnie w książce autorskiej W. Gutowskiego *W splątanej tkance stuleci… O literaturze polskiej kulturowego przełomu* (Białystok 2020).

w gruncie rzeczy jest odmianą dramatu religijnego, osadzonego w realiach biblijnych. Łącząc w sobie wielość gatunków, *Golgota* Kruczkowskiego jest w ostateczności librettem, zbliżający się do estetyki wagnerii.

Jakiekolwiek poetyki i formy dramaturgicznych oddziaływania uwidaczniają się w *Golgocie* Kruczkowskiego, jego rozpoznawalną cechą jest połączenie tematu uniwersalnego, jakim jest męka i śmierć Chrystusa, z tematem narodowym. Wpisanie paschalnych wydarzeń, a przynajmniej ich części, w ciąg historycznego rozwoju narodowej kultury i idei, jest rozpoznawalną właściwością jednego ze stylów wpisywania dziedzictwa biblijnego w polski dramat biblijny. Postulatem badawczym niech pozostanie komparatystyczne studium takich artystycznych konkretyzacji biblijności w utworach dramatycznych; studium uwzględniające narodowe dramaturgie słowiańskie.

Jak dotąd inspiracje biblijne w narodowych literaturach słowiańskich nie został rozpoznany badawczo, tym szczególniej w dramacie. Trudno bowiem w literaturach słowiańskich (poza zbadaną pod tym względem dość dobrze, acz niewyczerpująco literaturą polską) dopatrzeć się dramatu ściśle biblijnego, którego autorzy realizowaliby tematykę biblijną, swe dzieła osadzając w realiach biblijnego świata, ale przede wszystkim w teologii i antropologii biblijnej[33]. Piszący te słowa tym bardziej nie znajduje na tym etapie badań podobnych do prezentowanego tu utworu Kuczkowskiego rozwiązań w innych dramaturgiach narodów słowiańskich. W przypadku bowiem tych ostatnich będzie to albo realizacja zadań religijnych, jak choćby w formie dramatu misteryjnego, osadzonego w tradycji epok dawnych, albo będzie to realizacja oparta tylko na aluzjach biblijnych, cytatach i różnego rodzaju odniesieniach[34], albo wreszcie inna, odmienna od archetekstu biblijnego skreślona w duchu postmodernistycznych przewartościowań „nowa ewangelia", odrzucająca mesjański wymiar wydarzeń na Golgocie[35]. Myślę, że wspólny wysiłek badawczy może zrodzić monograficzne kompendium w postaci np. słownika inspiracji biblijnych w dramatach słowiańskich.

[33] Powstały wprawdzie dość liczne prace poświęcone inspiracjom biblijnym w literaturze rosyjskiej (np. Ewy Stawinogi, czy Anny Woźniak), ukraińskiej (np. Marty Kaczmarczyk), ale niewiele jest prac poświęconych bezpośrednio obecności Biblii w dramatach literatur słowiańskich. Przykładem monografii o teatrze rosyjskim jest praca Marty Lechowskiej *Teatr misteryjny w literaturze rosyjskiej* (2016). Nie ma jednak mowy o zjawisku dramatu biblijnego, którego obecność jest w literaturach zachodnich, w tym także w dziedzictwie dramaturgii polskiej.

[34] Np. *Sny* Iwana Wyrypajewa.

[35] Zob. np.: *To, co najważniejsze* rosyjskiego pisarza Nikołaja Jewreinowa.

MAREK GRAJEK
Uniwersytet Warszawski

Odwieczna baśń i *Miasto*. Dwa dramaty Przybyszewskiego (swobodnie) osnute wokół motywów słowiańskich

W artystycznym wyznaniu wiary Stanisława Przybyszewskiego znajdują się słowa:

> Naród to cząstka wieczności i w nim tkwią korzenie artysty, z niego, z ziemi rodzinnej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego polityce, nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tym, co jest w narodzie wieczne: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej: rasie[1].

Pomimo tych deklaracji pisarz programowo rezygnował z umieszczania akcji swych utworów pisanych z myślą o scenie w konkretnym miejscu i czasie, aby w ten sposób stwarzać pozory uniwersalności podejmowanego problemu. Jednakże wśród jedenastu ukończonych dramatów Przybyszewskiego aż dwa – *Odwieczna baśń* (1905) i *Miasto* (1913) – są osadzone w czasach początków polskiej państwowości. Co o tym zadecydowało?

Jednym z powodów mogła być moda literacka. Na przełomie XIX i XX wieku zrodził się w literaturze polskiej dramat narodowy polski. Za jego prekursorów uznaje się Stanisława Wyspiańskiego jako autora *Legendy* (1897). Przybyszewski podlegał tym samym prądom, zrodzonym w opozycji do panujących w drugiej połowie XIX wieku realizmu i naturalizmu. Nowatorskie tendencje, pojawiające się w dramacie, szły wówczas w parze z poszukiwaniami w dziedzinie teatru, czego efektem była Wielka Reforma Teatralna. Choć Przybyszewskiego uznać można za jednego z jej teoretyków na polskim gruncie (w 1905 roku wydał *O dramacie i scenie*), to tematyka historyczna pozostawała poza kręgiem jego zainteresowań. W tym samym jednak roku, kiedy powstał wspomniany tekst teoretyczny, światło dzienne ujrzał także dramat *Odwieczna baśń*, którego akcja rozgrywa się (jak wskazują didaskalia) „u zarania dziejów".

[1] S. Przybyszewski, *Confiteor* [w:] *idem*, *Wybór pism*, wstęp i oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 145.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 329 22.09.2021 20:44

Większość pisarzy tworzących na przełomie XIX i XX wieku sięgała do tematów zaczerpniętych z legendarnych dziejów Polski po to, by ukazać pradawne naturalne pochodzenie pozbawionego wówczas wolności państwa[2]. Motywacja Przybyszewskiego, by sięgnąć po kostium historyczny, była zgoła inna – z jednej strony podejmował tematy dotyczące jego życia osobistego oraz ówczesnej sytuacji politycznej własnego narodu, z drugiej zaś – szukał możliwości ukazania prawd ponadczasowych.

Odwieczna baśń (1905)

Odwieczną baśń można określić jako dramat symboliczno-nastrojowy lub poemat dramatyczny[3]. W tamtym czasie powstawało wiele utworów nazywanych tym pierwszym mianem, zatem utwór Przybyszewskiego wpisuje się w pewien obecny wówczas trend. Zawarta w podtytule klasyfikacja gatunkowa „poemat dramatyczny" znajduje odzwierciedlenie w języku dramatu, który jest silnie nacechowany poetycko. W zamierzeniu autora tekst ten miał być hymnem na cześć Miłości, zadedykowanym jego ówczesnej partnerce – Jadwidze Kasprowiczowej. Wyraźnie widać, że we *Wstępie* autor dokonuje idealizacji kobiety, a także wskazuje na mistyczny wręcz wymiar relacji z ukochaną. Tam także w liryczny sposób ukazuje motyw wędrówki jego własnej duszy ku spotkaniu tej, którą znał już u zarania dziejów[4]. Pojawia się tutaj motyw dwujedni, znany z innych utworów pisarza[5]. Przybyszewski pisze o tym, że choć szukał swej ukochanej, to od zawsze była ona przy nim: „Byłaś w moich snach, w przeczuciach mego tworu, w zadumie myśli, w bolesnym łkaniu rozpacznych wysiłków i zawodów, w grzmiących fanfarach moich

[2] F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 194.

[3] Anna Czabanowska-Wróbel zauważa, że „pod wpływem Maeterlincka i Hauptmanna baśń pełni istotną rolę w dramatach poetyckich Młodej Polski. Zob. *eadem*, *Baśń w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 324.

[4] Tutaj Przybyszewski powraca do gnostyckiej koncepcji duszy, która porzuca ciało (będące dlań odzieniem i więzieniem zarazem) po to, by wrócić do boskich początków. Podobnie patrzyli na te kwestie Pitagoras i Platon.

[5] Koncepcja androgyne (gr. *andro* – mężczyzna, *gyne* – kobieta) oznacza integrację pierwiastka męskiego i żeńskiego, tworząc w ten sposób nowego, doskonałego człowieka. Mit o androgyne znaleźć można w *Uczcie* Platona, gdzie mowa o dwóch poszukujących się połowach. Przybyszewski, podobnie jak wielu twórców przed nim (np. Jakub Böhme), był przekonany o tym, że w prapoczątkach istniała idealna synteza, do której należy powrócić. Chodziło o zgodne współistnienie dwóch przeciwnych elementów, różnych płci, o zaistnienie „dwójjedni", *hommefemme*. Do koncepcji androgyne powraca Przybyszewski w wielu swoich tekstach (m.in. w *Androgyne*, *Moich współczesnych*, *Nad morzem* czy w przedmowie do *De Profundis*).

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 330 22.09.2021 20:44

zwycięskich triumfów”[6]. Kreuje się na mocnego człowieka, odczuwającego tęsknotę za kobietą, która stałaby się jego dopełnieniem. Ten poetycki *Wstęp* przypomina *Hymn do tęsknoty*, który zawarł już pisarz wcześniej w swych *Wigiliach*[7]. Tam jednak adresatką miłosnego wyznania była Dagny Juel i to właśnie zazdrość o pierwszą żonę pisarza stała się jedną z przyczyn konfliktów między Przybyszewskim a Kasprowiczową.

Odwieczna baśń powstała w specyficznym okresie życia pisarza. Pracę nad dramatem rozpoczął jeszcze podczas pobytu w Warszawie, a ukończył w Toruniu. Kilka spędzonych w Warszawie lat (od 1901, kiedy opuścił Kraków po śmierci Dagny i upadku prowadzonego przezeń czasopisma „Życie”, aż do roku 1905, kiedy w Królestwie Polskim wybuchła rewolucja) doprowadziło go do przewartościowania dotychczasowych poglądów.

Nie bez wpływu na treść dramatu pozostały koleje związku Przybyszewskiego i Kasprowiczowej. Po tym, jak Jadwiga po śmierci Dagny Juel porzuciła swego męża, pozostawiając go z dwiema dorastającymi córkami, trafiła w objęcia człowieka, który całkowicie się pogubił (zrujnowanego finansowo po upadku krakowskiego „Życia”, równolegle romansującego z kilkoma kobietami, a także przeżywającego traumę po śmierci swej żony). Przybyszewski topił wówczas smutki w alkoholu (od którego zresztą nigdy nie stronił). Szansę na odbudowanie się psychiczne stanowiło dla niego rosyjskie tournée. Tam w latach 1903-1904 podróżował wraz ze swoją nową partnerką, dając odczyty przed występami objazdowej trupy teatralnej, kierowanej przez rosyjskiego pisarza i tłumacza, Aleksandra Woznienskiego. Jak się okazało później, impresario ten szybko zorientował się, że autor *Śniegu* nie zwykł odmawiać alkoholu, co bezwzględnie wykorzystywał, zapewniając pisarzowi stały do niego dostęp. Państwo Przybyszewscy uzależnieni byli przez tych kilka miesięcy od rosyjskiego dobrodzieja, który obiecywał więcej, niż później płacił. Ostatecznie udało im się rozwiązać umowę z wyzyskiwaczem. Tamten wyjazd z jednej strony zbliżył dwoje do siebie, uzależniając ich wzajemnie, a z drugiej – oddalił. Jadwiga miała świadomość, że skrzywdziła Kasprowicza swą zdradą oraz późniejszą decyzją o rozstaniu. Jednocześnie wiedziała, że Przybyszewski znajduje się w stanie rozbicia emocjonalnego po stracie żony. Nałożyło się wówczas na siebie kilka czynników sprawiających, że silniej przywiązała się do pisarza[8].

[6] S. Przybyszewski, *Odwieczna baśń*, Lwów 1906, s. 15.

[7] *Idem*, *Hymn do tęsknoty* [w:] *idem*, *Wigilie*, Kraków 2003, s. 176-180.

[8] Najpewniej chciała pocieszyć owdowiałego mężczyznę, wypełniając mu „puste miejsce” po żonie, a jednocześnie pragnęła zagłuszyć w sobie poczucie winy wobec męża (pewnie dlatego uczucie to przelała na nowego partnera). Kasprowiczowa początkowo była wyrozumiała wobec alkoholowego

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 331 22.09.2021 20:44

Z czasem namiętność Kasprowiczowej została stłumiona, gdy kobieta uświadomiła sobie, że dokonany przez nią wybór był nieodwracalny. Możliwe, że gdyby nie jej zdecydowana interwencja, Przybyszewski staczałby się dalej, wiedziony na pasku rosyjskiego hochsztaplera. Po powrocie z zagranicznych wojaży pod koniec 1904 roku nastąpił krótki okres rozłąki pary. Pisarz wrócił do Warszawy, Jadwiga zaś wyjechała do Lwowa, aby przemyśleć swą sytuację i jednocześnie zdobyć potrzebne do rozwodu dokumenty. Kryzys związku trwał przez kilka miesięcy. Wówczas to Przybyszewski, przebywając w Warszawie, znalazł się w samym środku rewolucji społecznej, która wybuchła w 1905 roku[9]. Był to dla niego czas trudny, szczególnie finansowo. Nastrój niepokoju leczył alkoholem, co wzmagało w nim niemoc twórczą i pogłębiało trapiącą go od kilku lat chorobę. Ostatecznie w czerwcu małżonkowie wyjechali do Zakopanego na kurację antyalkoholową, gdzie spędzili okres wakacji.

Przybyszewski, uzależniony od Jadwigi Kasprowiczowej, słał do niej liczne apele, w których prosił, by pomogła mu w jego pracy literackiej. Wówczas też rozpoczął pisanie dwóch dramatów – *Śluby* i *Odwieczna baśń*. Tekstami tymi chciał zapewne udobruchać swą partnerkę, ukazując potęgę uczucia, jakim ją darzył. Trwająca w Królestwie Polskim rewolucja uniemożliwiła wystawienie dramatów na deskach Teatrów Rządowych w Warszawie. Z czasem zainteresowały się nimi teatry w Galicji i Rosji. W marcu 1905 roku unieważnione zostały małżeństwa Przybyszewskiego (20 III) i Kasprowiczowej (22 III). W obawie przed rewolucją para przeniosła się do Torunia. 11 kwietnia w Inowrocławiu miał miejsce ich ślub.

Jeśli spojrzeć na biografię Przybyszewskiego z perspektywy psychologii rozwojowej[10], to można by stwierdzić, że około w roku 1905 dochodzi

nałogu Przybyszewskiego, wierząc, że to tymczasowe. Działał tu też zapewne nadal efekt fascynacji Przybyszewskim, zarówno jako pisarzem, jak i nowym partnerem. To wszystko przysłaniało jej prawdę o rzeczywistości, ale z czasem zauważyła jego nieporadność i niegospodarność, a wtedy wzięła sprawy w swoje ręce. Zapragnęła uleczyć pisarza, który w pijackich, delirycznych wynurzeniach powracał do czasów minionego związku, co musiało rodzić kłótnie. Kasprowiczowa nade wszystko wierzyła, samooszukując się, że jest w stanie zmienić człowieka, dla którego poświęciła wszystko.

[9] Temat stosunku pisarza do rewolucji rozwijam szerzej w innym artykule. Zob. M. Grajek, *Pisarz i rewolucje. Przypadek Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Czasy rewolucji?*, red. D.M. Osiński, D.P. Sech, Warszawa 2016, s. 141-157.

[10] Odwołuję się tutaj do koncepcji biegu życia ludzkiego Charlotte Bühler. Badaczka ta jako pierwsza przedstawiła koncepcję psychologii rozwoju życia ludzkiego w ciągu życia w książce *Bieg życia ludzkiego*. Przyjmując trzy zakresy problemowe dotyczące życia ludzkiego: perspektywę biologiczną, perspektywę biograficzną (subiektywną) i obiektywne rezultaty życia jednostkowego (wytwory własne), dokonała podziału życia ludzkiego na pięć faz. Bühler zauważa, że ten pięcioetapowy rytm pokrywa się z przebiegiem akcji w dramacie klasycznym (akt I to ekspozycja, akt II rozwinięcie, akt

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 332 22.09.2021 20:44

do zakończenia jednej z faz życia pisarza. Takiej, w której osiągnął on pełnię dojrzałości i maksymalizacji własnych sił twórczych, w sporej mierze strwonionych przez nałogi i życiowe troski. Okres ten kończy ślub pisarza z Jadwigą Kasprowiczową i wyjazd do Monachium[11]. *Odwieczną baśń* można odczytywać jako komentarz do tamtych wydarzeń.

Dramat ten czerpał z tematyki ludowej, historycznej i słowiańskiej. Akcja utworu rozgrywała się u zarania dziejów, w komnatach królewskiego pałacu, a jego głównym bohaterem był Król, który po śmierci swej żony korzystał z pomocy maga Wityna, oddając się zgłębianiu własnego wnętrza. W tym czasie knujący przeciwko niemu dostojnicy dworscy na czele z kanclerzem próbowali przejąć kontrolę nad państwem. Nie wyrażali przy tym zgody, aby u boku króla na tronie zasiadła córka maga, Sonka, która skradła jego serce.

Przedstawiona w utworze miłość Króla do pięknej i czystej dziewczyny z ludu w dużej mierze inspirowana była historią Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny[12]. W dramacie ukazany został zatem potajemny ślub pomiędzy władcą i jego wybranką, wzięty bez wiedzy dworzan. Ujawnienie mezaliansu spowodowało wielki skandal. Najbardziej wpływowi dworzanie z niezadowoleniem patrzyli na jakąkolwiek królewską samodzielność. Tak jak zadecydowali o pierwszym małżeństwie młodego króla (z kobietą odeń starszą, która plamiła jego dobre imię licznymi romansami, a także przekupywaniem urzędników, w tym najwyższych hierarchów kościelnych), tak planowali umieścić na tronie kolejną, wybraną przez siebie kandydatkę. Królewskiej zgody na to nie było – nauki Wityna obudziły we władcy pragnienie czynienia dobra dla świata.

Choć miłość, podobnie jak w innych dramatach Przybyszewskiego, jest jedną z osi utworu, to jednak w *Odwiecznej baśni* nie stanowi już ona siły niszczącej, lecz wyzwolicielską. Znamienne, że wcześniej, gdy muzą pisarza była jego pierwsza żona (uchodząca za *femme fatale* Dagny Juel), spod jego pióra wychodziły teksty ukazujące relacje damsko-męską jako walkę płci. Tutaj przeciwnie – miłość dwojga ludzi potrafi wzmocnić kochającego i pomóc mu odnaleźć światło wśród ciemności życia. To w pewnym sensie triumf Jadwigi Kasprowiczowej nad swoją poprzedniczką.

III kulminacja, akt IV rozwinięcie lub odwrócenie, akt V katastrofa). Zob. Ch. Bühler, *Bieg życia ludzkiego*, przekł. E. Cichy, J. Jarosz, Warszawa 1999.

[11] Według podziału dokonanego przez Bühler byłyby to koniec trzeciego etapu życia, określonego jako kulminacja (etap, w którym człowiek jest najbardziej witalny i twórczy, dzięki czemu osiąga największe życiowe sukcesy).

[12] Miłość tych dwojga była często podejmowanym tematem w polskiej dramaturgii. Korzystał z niej między innymi Alojzy Feliński w dramacie *Barbara Radziwiłłówna*. Por. A. Feliński, *Barbara Radziwiłłówna: tragedia w pięciu aktach*, Kraków 2003.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 333 22.09.2021 20:44

Utwór spotkał się z pozytywnymi opiniami współczesnych Przybyszewskiemu, co potwierdzają słowa Jana Lorentowicza: „Poemat jest w czytaniu czarujący”[13]. Badacze literatury zauważają z kolei, że od wydania *Odwiecznej baśni* w dramatopisarstwie Przybyszewskiego nastąpił regres. Roman Taborski uważał, że to ostatni warty uwagi dramat pisarza[14]. Julian Krzyżanowski natomiast zwracał uwagę na to, że *Odwieczna baśń* otwiera nowy etap w twórczości Autora, znaczony tekstami gorszej jakości:

> Dramaty te, przeważnie papierowe, stały się wyrazem nowej, zrozumiałej zresztą postawy pisarza, który, w chwili, gdy nic już nie miał do powiedzenia, przerzucił się ze stanowiska dumnego teoretyka sztuki dla sztuki na ugory jałowej literatury społecznej, by na nich produkować mdłe traktaty w rodzaju *Szlakiem duszy polskiej* (1917)[15].

Faktycznie, w dramacie podjęta została problematyka społeczno-polityczna, co w pisarstwie Przybyszewskiego było pewnym *novum*. Zauważył to już Kazimierz Ulatowski, recenzując dramat na łamach „Kuriera Poznańskiego” z 22 września 1906 roku: „*Odwieczna baśń* stanowi głęboki przełom w twórczości Przybyszewskiego. Dochodzi on w niej do przekonania o potrzebie społecznikowskiej”[16]. Była to zapewne próba określenia się pisarza w nowych realiach życiowych i społecznych.

Obok uczucia łączącego króla i Sonkę, drugim obecnym w *Odwiecznej baśni* tematem jest konflikt polityczny wewnątrz królewskiego dworu i walka o władzę. Głównym opozycjonistą pozostaje tu Kanclerz. Podburza on lud, przekonując go, że król jest omotany przez Wityna, którego czary sprawiły, że władca zakochał się w córce maga. Kanclerz knuje intrygi, posuwając się do największych niegodziwości, takich jak spiski dworskie, łapówkarstwo czy prowokowanie ludu przeciwko królowi. Przybyszewski w ten sposób pokazuje trywialną prawdę, że kto ma odpowiednie kontakty, ten ma pieniądze, posiadając je zaś, jest w stanie korumpować innych. Kanclerz ukazany jest jako głos i wola tłumu, który dąży jedynie do zaspokojenia własnych potrzeb. Tenże tłum pozostaje anonimowy (odbiorca dowiaduje się o jego zachowaniu jedynie z relacji polityków dworskich, donoszących królowi o wydarzeniach w państwie). Jan Lorentowicz uważa, że Kanclerz „stanowi «odwieczną baśń» tępej

[13] J. Lorentowicz *Odwieczna baśń* [w:] *idem*, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 1, Warszawa 1929, s. 516.
[14] R. Taborski, *Wstęp*, s. LVIII [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław 1966.
[15] J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1980, s. 35.
[16] K. Ulatowski, *„Śluby” – „Odwieczna baśń”*, „Kurier Poznański” 1906, nr 3, s. 1.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 334 22.09.2021 20:44

nienawiści do światła i dobra”[17]. Istotnie, metaforę zawartą w tytule można odczytywać jako odwiecznie trwającą walkę dobra ze złem, gdzie to zło zwycięża. Jednocześnie inną „odwieczną baśń” stanowi miłość króla i Sonki, którzy tworzą wspólnie dwujednię, jednak nie mogąc zaznać szczęścia jako królewska para, bez walki oddają władzę Kanclerzowi, by tworzyć szczęśliwy związek z dala od świata polityki.

Ukazane w dramacie wątki miłosny i polityczny powiązane zostały przez pisarza z motywem walki dobra ze złem. Taki dualizm przywodzi na myśl charakterystyczne zarówno dla manicheizmu, jak i gnostycyzmu postrzeganie świata, w którym istnieją obok siebie równorzędne siły – dobro i zło oraz opozycja światłość – ciemność[18]. Tym, który w dramacie reprezentuje dobro, jest Król, siłę przeciwstawną zaś stanowią spiskujący przeciw niemu wpływowi dworzanie na czele z Kanclerzem. Nieżyjąca już królowa trzymała stronę możnowładców. Nie chcą oni oddać władzy w ręce młodego króla, który po śmierci swej żony ogłosił, że będzie rządzić samodzielnie. Ich zachowanie wynika z lęku przed utratą dotychczasowych wpływów i niechęci do Wityna. Możni panowie, nie biorąc pod uwagę możliwego mezaliansu z córką maga, swatali króla z rozmaitymi kobietami z rodzin królewskich.

Mag nauczał króla, jak ma postępować, by doprowadzić siebie do doskonałości, a lud swój do szczęśliwości i światła. Natchnął on władcę do zmiany dotychczasowego życia, kierując go na drogę przemiany, którą zintensyfikowała relacja miłosna z jego córką. Władca ma świadomość tego, że miłość do Sonki zbudziła w nim króla: „Ciemna noc była we mnie, tyś mnie wyrwała z jej odmętów na niebosięgłe wyże, z których słoneczne oblicze Boga oglądać mogłem”[19]. Zapragnął wówczas rozbudzić światło prawdy i piękna wokół siebie, walcząc z obłudą i złem. Warto w tym punkcie zwrócić uwagę na symbolikę solarną dramatu. Nawiązuje do niej imię królewskiej ukochanej (Sonka) – ona jest słońcem, rozświetlającym mroki jego duszy.

Prometeistyczne zamiary króla nie mogły się powieść z powodu potężnych sił zła, które zawładnęły królestwem. Odpowiedzialny za politykę państwa Kanclerz dokonuje w dramacie następującej autocharakterystyki:

> Jam jest fałszem, obłudą, nieprawością, podstępem, szalbierstwem, oszustwem – a kto mi dowiedzie, że to nie jest cnotą? Może pokora, uległość, sprawiedliwość, miłość, prawda – he, he, he... Te cnoty zostawmy tym, co tam na dziedzińcach z głodu

[17] J. Lorentowicz, *op. cit.*, s. 517.
[18] G. Quispell, *Gnoza*, Warszawa 1988, przekł. B. Kita, s. 96-97.
[19] S. Przybyszewski, *Odwieczna baśń*, *op. cit.*, s. 54.

> ryczą, co w lochach gniją za głupie żądanie sprawiedliwości. Ci cnotliwi mają czas – my nie mamy – na nas nie czekają gody na niebieskich przestworzach – lepiej mieć tu wróbla w garści, jak najwspanialsze orły na niedostępnych urwiskach…[20].

Łatwo przychodzi mu korumpowanie najbardziej wpływowych dworzan, a nawet – namawianie ich do zabicia króla oraz wygnania Sonki i jej ojca. Nieliczni, którzy pozostali przy władcy, nie byli w stanie przeciwstawić się podłości Kanclerza.

W tekście tym, co jest pewną nowością w galerii bohaterów wcześniejszych dramatów Przybyszewskiego, pojawia się zupełnie nowa postać – Wityn (mędrzec, znachor, wróżbita, czarownik), który, jak twierdzą spiskowcy, wspólnie ze swą córką omotał króla, sprawiając, że ten się zmienił. Król nie panuje nad swymi nadwornymi panami, gdyż czas wolny od udziału w zwycięskich bitwach i podróży w głąb kraju wykorzystywał, by zgłębiać mądrość, którą mu Wityn przedstawiał. Mag rozjaśnił mu umysł, uświadamiając władcę, że możni panowie wykorzystywali go jeszcze za życia zmarłej królowej. Warto zauważyć, że imię tego dobrego czarownika pochodzić może od litewskiego słowa *vyti*[21], co znaczy między innymi 'gnać, prowadzić, przewodzić, władać'. Takie imię nadane nauczycielowi i wychowawcy królewskiemu ma zatem wymiar symboliczny.

Król nazywa maga ojcem, będąc mu wdzięcznym za naukę, jaką od niego otrzymał. Prawdy te pragnie przekazać swoim poddanym. Nie wie, dlaczego chce zbawić lud, ale czuje taką wewnętrzną potrzebę dzięki światłu, które otrzymał od Wityna. Mag wie, że lud nie zrozumie tego, co chce mu dać król, dlatego jego ofiara jest zbyteczna (zarówno walka z Kanclerzem, jak i próba oświecenia poddanych[22]). Nauczyciel przekazuje w swych naukach prawdy o Bogu, jednak mają one specyficzny charakter. Mówi o Nim, błogosławiąc króla: „Jeden, a potrójny Bóg niech będzie z Tobą: Bóg Milczenia, Bóg Mroku, Bóg Światłości". Głosi on również, że:

> Bóg stworzył człowieka, a imię jego jest Jeden. W zakonie Ducha światłości panuje dusza wybrana, a imię jej jest Jeden. A czyje imię jest Jeden, ten nie potrzebuje błogosławieństw – w nim samym jest początek i koniec, tęsknota i jej wypełnienie, wola i jej wykonanie, błądzenia i nawroty[23].

[20] *Ibidem*, **s.** 34.
[21] W. Smoczyński, *Słownik etymologiczny języka litewskiego*, Wilno 2007, s. 764-765.
[22] S. Przybyszewski, *Odwieczna baśń*, *op. cit.*, s. 65.
[23] *Ibidem*, s. 66.

Słowa te nie charakteryzują Boga chrześcijańskiego ani tym bardziej słowiańskiego. Nauki Wityna mają raczej charakter gnostycki. Uświadamia on królowi, że nie pokona zła pleniącego się w państwie. W opinii maga jest to „hydra o tysiącu głów, które odrastają". Walcząca z nim grupa jest przywiązana do świata materialnego, a ten z kolei jest w gnozie utożsamiamy ze złem, w opozycji do świata ducha, związanego z dobrem.

Warto zwrócić uwagę na warstwę językową tego poematu dramatycznego. Miłosny dialog zakochanych prowadzony jest językiem wzniosłym, który z perspektywy współczesnego odbiorcy wydawać się może sztuczny i wymuszony. Poetyckimi słowami przekonują się oni nawzajem o swoich uczuciach. Na przeciwległym biegunie stylistycznym znajduje się klan walczący o władzę. Jego członkowie są brutalni, konkretni i pozbawieni jakichkolwiek wyższych celów. Jedynym jest zaspokojenie rządzy posiadania. Ciekawa jest także stylistyka Wityna, którą Zygmunt Greń określa słowami: „grandilokwentna, patetyczna, poetyzująca, w istocie niebędąca niczym innym, jak stekiem słów"[24]. Badacz zauważa w tym ironię zastosowaną przez Przybyszewskiego – ukazał on z jednej strony grupę bezwzględnych, cynicznych ludzi, posiadających ogromną władzę, a z drugiej Wityna, „postać, której za oręż wystarczyć musi literatura i mądrość". Zdaniem Grenia, obecna w dramatach Przybyszewskiego ironia sprawia, że współczesny teatr nie sięga po teksty pisarza, bowiem „jego styl więdnie w ograniczeniach, które wydają się modne lub nowoczesne. Ironia, na której zbudowany został dramat *Odwiecznej baśni*, byłaby zapewne dla tego nowego stylu nieosiągalna"[25]. Badacz stwierdza również, że poszukiwania stylu właściwego dla utworu, którego akcja jest umiejscowiona „u zarania dziejów", sprawiły, że pisarz nieświadomie uległ manierze literackiej.

Przybyszewski szukał inspiracji do napisania dramatu zapewne w gotyckim malarstwie, które było jego wielką pasją. Natchnienie mógł również czerpać z atmosfery Torunia – miasta, w którym ukończył *Odwieczną baśń*. W przeciwieństwie do swych pierwszych dramatów pozbawionych skonkretyzowanego czasu i przestrzeni, w tym utworze pisarz podjął próbę pogłębienia tła wydarzeń. Przedstawieni zatem zostali panowie dworscy, lud i krwawe rzezie mające miejsce w państwie. W ten sposób utwór nabrał szerszego wymiaru.

[24] Z. Greń, *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim*, [w:] *idem*, *Rok 1900: Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969, s. 32.
[25] *Ibidem*, s. 33.

Ostatecznie dramat kończy się tym, że oświecony już naukami Wityna i miłością do Sonki król rezygnuje z władzy, odchodząc z ukochaną, aby wieść u jej boku spokojne i szczęśliwe życie. Panowie dworscy i lud nadal będą żyć w ciemności. Dla pierwszych ważne są pieniądze i władza, drugich zaś interesuje zaspokojenie najbardziej podstawowych potrzeb. Prometeizm króla byłby zatem zbyteczny, dlatego ponosi on ofiarę z własnych ambicji i opuszcza swój tron. Można treść tego utworu wraz z jego zakończeniem odnieść do sytuacji życiowej Przybyszewskiego – odrzucony w ojczystych stronach (pisarz czuł się odtrącony przez nakładców i dyrektorów teatrów w pogrążonym w chaosie, zrewolucjonizowanym Królestwie Polskim), wyjechał wraz z Jadwigą do Monachium, w którym spędził kolejną dekadę swojego życia.

Miasto (1913)

Choć Przybyszewski programowo odcinał się w swoich utworach od tematów społecznych i politycznych, to jako człowiek nie mógł być obojętny na rozgrywające się wokół niego wydarzenia. Przebywając od niemal dziesięciolecia w Monachium, miał świadomość dynamicznej sytuacji geopolitycznej na świecie i przeczuwał, że kryzys światowy może doprowadzić do wybuchu wojny. Ślady tego przekonania znaleźć można w listach pisarza już w roku 1913[26]. Wówczas to wiosną Przybyszewscy przeprowadzili się do podnorymberskiego miasteczka Rothenburg ob der Tauber, którego atmosfera miała olbrzymi wpływ na kształt dramatu *Miasto*. Wspomina o tym Stanisław Helsztyński:

> Mimo wszystkich ponęt Kochlu – na południe od Monachium – sprzeniewierzył mu się P[rzybyszewski]. Zawiniła, zdaje się, Norymberga i jej tchnienie średniowieczne, jeszcze bardziej szlak turystyczny, który powiódł poetę do frankońskiej mieściny, zachowanej cudem jakimś tak, jak stała w w. XIII i XIV, z basztami, murami dokoła, zamkiem górnym, uliczkami i gotyckimi szczytami domów. Od r. 1909 do r. 1914 – było to ulubione miejsce pobytu P.[rzybyszewskiego] na miesiące letnie. Mieszkał zwykle u p. Höhne, właścicielki pensjonatu w pobliżu Burgstor; jednego roku – właśnie 1913 – dwukrotnie bawił w Rothenburgu, raz na wiosnę, drugi raz pod jesień, w osobno wynajętym mieszkaniu. […] Rothenburg o.[b der] T.[auber] odegrał pewną rolę w pomyśle i wykonaniu dramatu P.[rzybyszewskiego] pt. *Miasto*[27].

[26] W liście do krawca Władysława Berkana z 2 marca 1913 roku, któremu Przybyszewski od kilku lat winien był pieniądze, znaleźć można następujące słowa: „Szanowny Panie, aczkolwiek mi bardzo trudno w tych ciężkich, przedwojennych czasach o pieniądze, zwłaszcza dla nas artystów, ale mimo tego, by uniknąć przykrych szykan, przesyłam Panu miesięczną ratę. Z uszanowaniem, St. Przybyszewski". Zob. S. Przybyszewski, *Listy*, t. 2, red. S. Helsztyński, Warszawa 1938, s. 564.

[27] *Ibidem*, zob. przypis 105. S. Helsztyńskiego do *Listu* S. Przybyszewskiego nr 903, s. 566.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 338 22.09.2021 20:44

Faktycznie, dramat jest bardzo „malarski". Przybyszewski już w didaskaliach na początku utworu eksponuje rozpościerający się za oknami zamku wygląd miasta, leżącego u podnóża góry, na której stoi zamek. Ogromne znaczenie w tym opisie ma światło: „Słońce ma się ku zachodowi, ale jeszcze w pełnym blasku, całe miasto tonie w purpurze i złoci się w fioletach i w całej ogromnej fanfarze światła gasnącego dnia"[28]. Co ciekawe, pisarz wykorzystuje w tym celu muzyczne metafory: „poprzez szerokie romańskie arkady pałacu widać czerwoną symfonię dachów starożytnego (*sic*! – M.G.) miasta", które tonie „w ogromnej fanfarze światła gasnącego dnia". W dramacie Przybyszewski stosuje też grę światła. Wielokrotnie akcentowany jest widok słońca. W akcie I popołudniowe, lipcowe słońce zachodzi w pełnym blasku. W akcie II w didaskaliach jest mowa o jaskrawym, zachodzącym słońcu (spiskowcy mówią między sobą, że „dziwnie krwawo zachodzi", w dalszej części aktu zapada zmrok, wschodzi księżyc i służba zapala pochodnie). W akcie III słońce jeszcze krwawiej wstaje, niż zachodziło dzień wcześniej. W momencie triumfu Leszka niebo „rozsłoniło się blaskiem", zostało „rozszczęśliwione" słońcem.

Akcja dramatu, podobnie jak w przypadku *Odwiecznej baśni*, rozgrywa się w średniowieczu (na przełomie XII i XIII wieku). Tu również tematem utworu jest walka o władzę, którą tym razem nad tytułowym miastem toczą ze sobą dwaj przyrodni bracia – Leszek i Mścisław. Ten drugi jest dzieckiem królewskim z nieprawego łoża, lecz dzięki przemocy oraz nieuczciwości udało mu się zdobyć tron i zostać jego władcą. Leszek, namawiany przez swą babkę, księżną Renatę, postanawia odzyskać koronę. Mścisław deklaruje, że nigdy nie odda miasta – dla obu bohaterów staje się ono obsesją. Spór pomiędzy braćmi rozszerza się również na rywalizację o tę samą kobietę – każdy z nich pragnie mieć u swego boku księżną Kingę. Leszek decyduje się ponieść ofiarę, rezygnując z osobistego szczęścia i biorąc za żonę Halszkę – siostrę magnata Zygwarta mającego największe wpływy we dworze. Związek ten jest konieczny dla zjednania sobie przychylności możnowładcy i innych panów dworskich. Rodzi to u Kingi pragnienie zemsty, dlatego za jej zgodą służąca Wita próbuje zamordować wybrankę Leszka, a gdy czyn ten zostaje udaremniony, knuje dalej, w finałowej scenie dramatu wbijając sztylet w pierś ukochanego mężczyzny. Dla Mścisława Kinga jest równie ważna jak miasto, choć na pytania kobiety o to, co jest dla niego ważniejsze, bez wahania wybiera miasto: „Miasto z Tobą najwyższe szczęście, ale i bez ciebie miasto musi być moje"[29].

[28] S. Przybyszewski, *Miasto*, Kijów–Warszawa 1914, s. 7.
[29] *Ibidem*, s. 103.

Schemat fabularny obecny tutaj jest inny od tego z *Odwiecznej baśni* – tam król zrezygnował z władzy dla szczęścia u boku kobiety; tutaj, pomimo że zarówno Leszek, jak i Mścisław deklarują miłość do Kingi, żaden nie jest w stanie zrezygnować dla niej z miasta. Stosunek dziewczyny do rodzimego grodu jest zupełnie inny niż rywalizujących braci. Leszek przy pierwszym spotkaniu z Kingą wpada w egzaltujący ton, wypowiadając peany na cześć miasta, w którym się wychował i które pragnie odzyskać. Słuchająca tych peror księżna puentuje je słowami: „Nudzi mnie to miasto – obmierzło mi i zbyt się opatrzyło – chodźmy stąd – poproszę jutro króla, by mi pozwolił wrócić do klasztoru, z którego nie wiem, dlaczego tu mnie przywleczono”[30]. Podobnie wygląda jej rozmowa z Mścisławem:

> KINGA (*patrzy na niego ostro*): […] Mówiliście, że jeden uśmiech mój przyjazny, jedne dobre słowo starczyłoby wam za pokłony, hołdy ziem wszelakich?
> MŚCISŁAW: Mówiłem.
> KINGA (*z naciskiem*): A miasto? Oddałbyś miasto za mój przyjazny uśmiech, za moje dobre słowo?
> MŚCISŁAW (*twardo*): Nie! Prędzej bym serce żywcem wraz z tobą pozwolił sobie z piersi wydrzeć, zaczem bym to miasto oddał.
> KINGA: Pomimo, że, jak mówisz, kochasz mnie, miasta nie oddałbyś za mnie?
> MŚCISŁAW: Nie!
> KINGA: Wiedziałam o tym – wiedziałam, że kto to miasto raz posiadł – nie oderwie odeń swej duszy […][31].

Choć miłość erotyczna, podobnie jak w poprzednich dramatach pisarza, również tutaj zajmuje miejsce centralne, to istotniejszą rolę od niej odgrywa miłość do ziemi ojczystej. Najpewniej Przybyszewski, pisząc *Miasto*, myślał o swej Ojczyźnie. Tego, że tytułowy gród miał właśnie ją symbolizować, dowodzą słowa, które pod koniec swego życia zamieścił w artykule opublikowanym na łamach „Kuriera Warszawskiego”: „[…] nie Polska jest Miastem, ale Duch, a na czterech jej bramach widnieje święty napis: »Wszystko dla Ducha i przez Ducha, a nie dla cielesnego celu!...[32]«”. Oczywiście pisarz znany był z tego, że na potrzeby chwili chętnie dorabiał genezę zarówno do napisanych przez siebie tekstów, jak i do własnej biografii (świadomie współtworząc swą legendę). Słowa te mogą jednak świadczyć o swego rodzaju przemianie, jaka w latach późniejszych dokonała się

[30] *Ibidem*, s. 39.
[31] *Ibidem*, s. 88-89.
[32] Za: M. Kuncewiczowa, *Fantasia alla Polacca*, Warszawa 1985, s. 19.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 340 22.09.2021 20:44

w jego życiu – mając świadomość nadchodzącej śmierci, zwrócił się w kierunku duchowości.

Podobnie jak w innych dramatach, tak i tutaj nie wiemy nic o wyglądzie zewnętrznym postaci – nie jest scharakteryzowana ani ich szczegółowa fizjonomia, ani stroje. Poznajemy charakterystykę wewnętrzną bohaterów w głównej mierze dzięki wyborom, których dokonują. Przybyszewski buduje dramat na kontrastach. W taki sposób zestawieni zostali ze sobą rywalizujący o miasto przyrodni bracia. Leszek jest małomówny i zagadkowy, dlatego Mścisławowi nie udaje się przeniknąć jego myśli. Na pozór wydaje się człowiekiem uprzejmym, pokornym i pełnym serdecznej szczerości. W rzeczywistości jednak wpisuje się w makiaweliczny ideał władcy – kiedy trzeba posługuje się zdradą i podstępem, a także odważnie i bez wahania przystępuje do otwartej walki z uzurpatorem, pokonując go.

Ponownie (jak w *Odwiecznej baśni*) zarysowany został podział na dobro i zło[33] – zły jest Mścisław (bękart i uzurpator, który zdobył władzę nad miastem wskutek wielu zbrodni), dobry jest Leszek (prawowity władca miasta, mściciel krzywd i niegodziwości dokonanych przez Mścisława). Warto zwrócić uwagę na starosłowiańską etymologię imion antagonistów przedstawionych w dramacie. Imię „Leszek" prawdopodobnie wywodzi się od słowa „lstiti", oznaczającego kogoś, kto działa chytrze oraz podstępnie[34]. Tak postępuje postać o tym imieniu w dramacie, by osiągnąć zamierzony przez siebie cel – odzyskać władzę nad miastem. „Leszek" kojarzy się także z polskością ze względu na podobieństwo tego imienia do imienia „Lech", należącego do założyciela państwa polskiego (znanego z *Legendy o Lechu, Czechu i Rusie*). Z kolei imię „Mścisław", składające się z dwóch członów „mści-" („mścić") i „-sław" („sława") w wolnym tłumaczeniu oznacza 'tego, co zdobywa sławę, mszcząc się na wrogach'[35]. W taki sposób

[33] Podział na dobro i zło nie jest tu jednak manichejski jak w przypadku *Odwiecznej baśni*. Zło Mścisława wynika głównie z faktu, iż ośmielił się sięgnąć po władzę, która mu się nie należała (jego władza jest zatem niesprawiedliwością). Analogicznie-prawowity władca Leszek, który pragnie odzyskać władzę, która mu się z racji królewskiego pochodzenia należy, jest z założenia przedstawicielem sił dobra.

[34] *Słownik staropolski* pod redakcją Antoniego Krasnowolskiego i Władysława Niedźwiedzkiego z 1920 roku wskazuje, że słowo „lściwy, lciwy" oznaczało „chytry, fałszywy". Od tego słowa pochodzi czasownik „lścić" w znaczeniu „działać chytrze, podstępnie" oraz wyraz „lstiti" oznaczający osobę działającą podstępem. Zob. A. Krasnowolski, W. Niedźwiedzki, *Słownik staropolski*, Warszawa 1920, s. 157. Por. *Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych*, cz. 1*: Odapelatywne nazwy osobowe*, red. A. Cieślikowa, J. Szymowa, K. Rymut, Kraków 2000, s. 144-145; B. Kupis, *Najciekawsze imiona*, Warszawa 2000, s. 145.

[35] *Słownik etymologiczno-motywacyjny*, *op. cit.*, s. 172-173. Por. *Skarbiec imion polskich*, red. B. Dembińska, Wrocław 2005.

zdobył władzę nad miastem Mścisław – popełnił szereg zbrodni i innych przestępstw, aby niepodzielnie panować. Zbrodnie te miały jednak miejsce w przedakcji, w samym dramacie tylko się o nich mówi.

Drugim powodem rywalizacji pomiędzy przyrodnimi braćmi jest kobieta. Obaj mężczyźni darzą uczuciem księżniczkę Kingę. Leszek wychowywał się z nią (jest jej kuzynem, ich ojcowie byli braćmi), a spotkanie po latach rozbudziło w tych dwojgu miłość. Młodzieniec oświadcza swej kuzynce, że odzyska władzę nad miastem i uczyni ją swoją żoną (choć zadziwiające jest to, że składa tę obietnicę na pierwszym spotkaniu z księżniczką). Nazbyt łatwo mu to przychodzi, podobnie zresztą jak wtedy, gdy spotyka swoją babkę, księżną Renatę, która uświadamia mu, że musi ponieść ofiarę, rezygnując ze związku z Kingą i obierając za swoją partnerkę siostrę Zygwarta – Halszkę. Bohater nie toczy żadnej wewnętrznej walki – przeciwnie, bezwiednie przystaje na to, co niesie mu los. Z jednej strony pokazuje to chwiejność jego uczuć; z drugiej – świadomość hierarchii wartości, na szczycie której sytuuje się miłość do miasta jego przodków.

Uczucie Mścisława do Kingi ukazane jest zdecydowanie wyraźniej. Bohater, świadomy tego, że Kinga darzy miłością swojego kuzyna, planuje jego ożenek z Halszką. Jednocześnie, pomimo że sprawuje on władzę nad całym miastem, w żaden sposób nie pragnie wykorzystać swojej w tym względzie przewagi nad dziewczyną, narzucając jej małżeństwo. To również człowiek wrażliwy i szczerze kochający księżniczkę. Wydaje się bardziej koncyliacyjny niż Leszek. Sposób, w jaki ukazany zostaje przez Przybyszewskiego, sprawia, że odbiorca dramatu darzy go większą sympatią niż postać jego adwersarza, walczącego przecież w słusznej sprawie.

W *Mieście* Przybyszewski wykreował postać o niejasnym statusie ontologicznym – jest nią księżna Renata. Irena Szczygielska zauważa, że ta postać pomyślana została

> dwojako: jako realna postać – dbała o splendor i czystość swego rodu matrona, bolejąca nad tem, że między złoty łańcuch ich rodu dostało się ogniwo z nieszlachetnego metalu, i jako symbol – jako żądny stałych ofiar i poświęceń duch miasta, tego „nierozerwalnego łańcucha mijających i tych, które przyjść mają pokoleń, tej woli wieków całych, która się w olbrzymi dąb rozrosła”[36].

Teoretycznie jest ona babką Leszka i Kingi (matką ich ojców), jednak żadna z postaci, widząc ją po raz pierwszy, nie reaguje na nią z serdecznością, nie

[36] I. Szczygielska, *Przybyszewski jako dramaturg*, Poznań 1936, s. 44.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 342 22.09.2021 20:44

zostaje ona przez nich rozpoznana. Informacje zawarte w didaskaliach świadczą o tym, że przypomina zjawę, a to powoduje, że ilekroć się pojawia, wywołuje w bohaterach strach – Leszek „idzie ku niej, ale lękliwie, jakby widmo widział przed sobą", Kinga odpowiada jej „z trwogą". Pojawia się ona przed Mścisławem w dniu starcia zbrojnego z Leszkiem, lecz ten również jej nie rozpoznaje. Ta niespodziewana obecność budzi w uzurpatorze przerażenie, tym bardziej, że księżna wygłasza wtedy złowieszcze proroctwo, wieszczące upadek jego władzy:

> Cztery bramy miałeś w tym mieście: ta na wschód, na oścież była otwarta złotu i purpurze zarania nowych życiodajnych mocy – zamknąłeś ją pychą.
> Ta na południe – znojnym, ale bogatym plonom żniwianego, rozrodczego słońca: zamknąłeś ją chciwością władzy i panowania.
> Tą na zachód wkraczał cichy i święty zmrok spokoju, rozpływania się w boskich tajemnicach wszechświata – zamknąłeś ją nieczystą żądzą ślepą.
> A bramą na północ położoną stłaczała się cisza sennych marzeń, ukojenia bólu i cierpień wszelakich: zamknąłeś ją niecnym podstępem i chytrą zdradą. Źle broniłeś bram swego miasta w swej ślepej zapalczywości – źle! Mienisz się możnym, bogatym i władcą, żeś miasto to zdobył – a tyś nędzny i ślepy, i niemocny – patrz, patrz, godzina słońca – a miasto tonie w krwawej pomroce, gaśnie – ginie…[37]

Księżna zjawia się zupełnie niespodziewanie po to, aby wygłosić ten monolog (didaskalia informują: „W rozchylającej się kotarze ukazuje się księżna Renata – oczy ich spotykają się – Mścisław zatacza się przerażony"[38]). Podobnie prędko znika, co zupełnie dezorientuje Mścisława:

> MŚCISŁAW (*zrywa się, biegnie do okna, do drugiego, przeciera oczy, rozgląda się, zjawa znika, księżna ginie w mroku schodów prowadzących do baszty*)
> SCENA XVI
> MŚCISŁAW (*rozgląda się naokół, otrząsa, jakby chciał ciężką zmorę z siebie zrzucić*)
> Co to było? Kto tu był?[39].

Renata wskazuje Mścisławowi błędy, jakie popełnił podczas swego panowania, a po zwycięstwie Leszka błogosławi zarówno jego, jak i miasto. Dziękuje swemu wnukowi, że wyswobodził je z rąk uzurpatora:

> Błogosławię cię za twoją świętą miłość do tego miasta, dla którego najcięższą oporę złożyć byś był gotów.

[37] S. Przybyszewski, *Miasto*, *op. cit.*, s. 120.
[38] *Ibidem*, s. 119.
[39] *Ibidem*, s. 120.

> Błogosławię cię za siłę, męstwo i moc, z jaką wytrwałeś i miasto z rąk niemocnego bękarta wydarłeś, a przy jego bramach postawiłeś straże, których moce piekielne nie przemogą…[40]

Wyraża przy tym wielką radość z powodu wyswobodzenia miasta. Stanowi ono dla niej wartość najwyższą, dlatego pragnie, by należało do prawowitego władcy. Leszek stał się godny władzy nad nim tylko dlatego, że zgodził się ponieść ofiarę, rezygnując z miłości do ukochanej kobiety. Mścisław chciał posiadać zarówno władzę, jak i Kingę – i właśnie ten brak umiarkowania, wręcz nieumiejętność opanowania żądz, doprowadził go do zguby.

Dramat ukazuje rywalizację dwóch mężczyzn o miasto, ale także dwóch kobiet (Kingi i Halszki) o mężczyznę (Leszka). Rozgrywającym jest jednak kto inny – Zygwart, który dzięki swoim wpływom posiada właściwie pełnię władzy w grodzie i to on decyduje o tym, kto zasiada na tronie. Na jego rozkaz w każdej chwili wszczęty może zostać bunt przeciwko rządzącemu. To głównie dzięki jego intrygom Mścisław objął tron. Zygwart łatwo jednak przeszedł do obozu Leszka, uświadamiając sobie, że więcej może zyskać, popierając prawowitego władcę. Marzeniem tego możnowładcy było ujrzeć na tronie własną siostrę, a skoro Mścisław był zdecydowany poślubić księżniczkę Kingę, to z nim na tronie cel Zygwarta nie mógł zostać spełniony, Leszek tymczasem – dawał na to nadzieję.

Czytelna jest symbolika herbu tytułowego miasta: przedstawia on wyszytego na czerwonym brokacie lwa, który trzyma w paszczy w dwie strony rozchodzące się miecze. Czerwień odnosi się w tym przypadku do krwawych dziejów walk o tron w mieście. Lew symbolizuje siłę, dumę i majestat władzy. Trzymane przez niego w paszczy miecze zapowiadają bratobójczą walkę, która z czasem rozegra się pomiędzy Mścisławem i Leszkiem. Nie istnieje w utworze żadna zewnętrzna siła, którą można by utożsamiać z przeznaczeniem – każda z postaci ma wpływ na to, co ją spotka.

Księżna Renata jasno formułuje przekonanie o tym, czym jest miasto: „To ciągłość naszego rodu, to nierozerwalny łańcuch mijających i tych, które przyjść mają, pokoleń, to wola wieków całych, która się w olbrzymi dąb rozrosła, a której korzenie Mścisław podcina”[41]. Świadoma tego jest również Kinga, widząc, jak wielkie emocje wzbudza miasto w obu braciach: „Wiedziałam o tym – wiedziałam, że kto to miasto raz posiadł – nie oderwie

[40] *Ibidem*, s. 143.
[41] *Ibidem*, s. 75.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 344 22.09.2021 20:44

odeń swej duszy”[42]. Wiadomym jest, że Leszek będzie jego władcą tylko przez jakiś czas, a potem zastąpi go kto inny. Miasto jest natomiast tworem, który będzie istniał wiecznie. Uświadomiony przez swą babkę, Leszek sam siebie nazywa

> […] tym, za którego władzą i panowaniem to święte miasto woła i krzyczy, […] tym, od którego żąda ono, by się nie nachylił przed najcięższą ofiarą, by tylko miasto dla rodu naszego z powrotem zdobyć… a wola duszy tego miasta jest tysiąckrotnie silniejsza od naszych pragnień…[43]

Jednym z obecnych w dramacie motywów jest klątwa. Księżna Renata rzuca ją na Kingę, gdyż ta woli panować przy bękarcie Mścisławie niż pozwolić na panowanie Halszki u boku Zygwarta. Kinga z kolei przeklina miasto:

> Przeklęte miasto! Stokroć razy przeklęte! A miasto one miało być rajem i rozkoszną przystanią, w którem dusza moja w dumnym panowaniu swe skrzydła od jednego krańca do drugiego rozciągnąć by mogła… A miasto ono miało być falą, na której miałam spocząć i płynąć, płynąć ku nieznanym, a wieczystą szczęśliwością rozkwieconym wybrzeżom, a miasto one miało być świętym chramem, w którem najtajniejsze cuda miłości się dokonują – Ha, ha, ha – (*z nienawiścią*) przeklęte miasto – stokroć razy przeklęte![44].

Słowa te są aktem rozpaczy dziewczyny. Nie rozumie tego, że miasto stanowić może dla mężczyzn większą wartość niż miłość kobiety („ja tylko wiedzieć chciałam, czy jest ktoś, kto by mnie więcej ukochał, jak to miasto…”[45]). Nazywa je nawet zażartym, mściwym i nieubłaganym Molochem. Jak Leszek i Mścisław w sposób wręcz obłąkańczy dążą do zdobycia miasta, tak Kinga w maniakalny sposób walczy o swą miłość do Leszka, by ostatecznie pomścić na nim zawiedzione uczucie. Wbijając sztylet w jego pierś, mówi: „Ty unicestwić moje zamiary […] Masz zwycięstwo! Masz miasto!”[46].

Choć *Miasto* jest dramatem historycznym, któremu Przybyszewski dał podtytuł „legenda”, to właściwszym określeniem byłaby „pseudohistoryczna baśń”. Tekst ten jest znacznie rozbudowany – obok *Matki* i *Śniegu* jest jednym z trzech dramatów czteroaktowych pisarza, jednak żaden z nich nie

[42] *Ibidem*, s. 89.
[43] *Ibidem*, s. 82.
[44] *Ibidem*, s. 96-97.
[45] *Ibidem*, s. 104.
[46] *Ibidem*, s. 161.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 345 22.09.2021 20:44

posiada aż tak wielu scen w poszczególnych aktach. Obszerna fabuła wynika z obecnej w nim rozmaitości motywów, trzeba jednak przyznać, że nie wszystkie zostały przez pisarza rozwinięte. Przez to fabuła staje się zawiła. W porównaniu z poprzednimi dramatami Przybyszewskiego *Miasto* jest również bardziej innowacyjne. Wyraźnie (i to po raz pierwszy tak zdecydowanie) pisarz odchodzi tu od zasady *decorum* – dotychczas konsekwentnie stosowanej w jego dramatach. Pojawiają się zatem sceny krwawe – samobójcza śmierć rycerza Damiana, honorowo przebijającego własną pierś sztyletem, oraz morderstwo księcia Leszka, którego dokonuje Kinga. W *Mieście* zastosowana została teichoskopia, czyli zabieg polegający na bezpośrednim relacjonowaniu wydarzeń rozgrywających się poza sceną (w scenie, w której Halszka siedzi na murach zamku podczas walki dwóch braci i komentuje wydarzenia na drugim planie). Ten chwyt również nie jest spotykany w innych dramatach pisarza.

Warto zwrócić uwagę na scenę dziewiątą aktu III, w której Mścisław wypowiada monolog, wyrażając w nim swoją obsesję posiadania władzy nad miastem, ale i lęk o jego utratę:

> MŚCISŁAW (*sam – – patrzy na wychodzącą Kingę, chwilę stoi zamyślony i powtarza słowa ostatnie Kingi*): „To miasto ani twoim, ani jego nie będzie…" (*– zatacza się ku oknom, odsłania kotary i widzi poprzez okna w gorącym już blasku słońca baszty, wieże, rondle, bastiony – cofa się nagle przerażony*).
> To miasto… (*przeciera oczy*) miasto zdaje się szydzić ze mnie! (*nagle nieprzytomny, wściekły*) w krwawym trudzie cię zdobyłem i jesteś moje – moje! (*coraz baczniej wpatruje się w mury i dachy, i wieże*). Nie duś mnie tak strasznie – zmoro – zmoro! (*cofa się i opada na krzesło*) Zwaliło się na moje piersi i gniecie i dusi – (*chwyta się za piersi i głowę*) Po com ja tego miasta zapragnął – po com broczył w krwi, po com sumienie obarczał jedną zbrodnię za drugą, by je zdobyć… Po co? Po co? (*zrywa się, jakby uciekać chciał w śmiertelnym przerażeniu*) Co to? Co? Ruszyło się z miejsca, z posad i fundamentów odwiecznych ruszyły się wieże bramy, mury i idą – idą – (*opanowuje się i nagle z wyniosłą dumą*) Co? Ja ciebie nie godzien?! Ha – ha – ha! Było byś potężniejsze ode mnie? Miasto, którego tak pożądałem chciwie, czemuż zwalasz się na moje piersi? Czemuż stałoś mi się zmorą, czemu zmysły moje mącisz i sen mi odbierasz i drżącą trwogą me serce napełniasz? Niegodzien ciebie jestem – mówisz – któż godniejszy ode mnie?! On? Może on?! Jemu przypadałoś w dziedzictwie – a jam cię zdobywać musiał w krwawych zapasach i jam – jam niegodzien?! Po tom ciebie tak pragnął, byś mnie teraz w ziemię wtłaczało! (*krzyczy*) Moje jesteś! Moje![47].

[47] S. Przybyszewski, *Miasto*, *op. cit.*, s. 105-106.

Złudzenie, któremu ulega Mścisław, jakoby miasto na niego nacierało, może budzić skojarzenie z *Makbetem* Williama Shakespeare'a[48]. Tutaj podobnie – Mścisław uświadamia sobie, że poniósł wielkie ofiary, by zdobyć miasto, jednak nie znalazł w nim szczęścia, gdyż zawsze pozostawał samotny i traktowany przez wszystkich jak królewski bękart. Niedługo po tym nastąpi jego śmierć z ręki prawowitego władcy, Leszka. Zarówno Shakespeare, jak i Przybyszewski doprowadzają postać wykreowanego przez siebie uzurpatora do miejsca, w którym ten, wiedziony pychą, wypowiada przekonanie o własnej wielkości, będąc jednocześnie świadomym ogromnej samotności i braku zaufania wobec innych. Po przekroczeniu tej granicy nastąpić musi śmierć.

Przybyszewski stosuje w *Mieście* nawiązania biblijne i mitologiczne. Możnowładca Zygwart, świadom ślepej miłości, jaką Mścisław darzy Kingę, porównuje go do Samsona oraz Herkulesa („Silny to władca, ale duszę jego toczy czerw namiętności: to, co starzy Grecy koszulą Nesussa zwali, a co nawet wielkiego Herkulesa siły do cna spaliło"[49]). Leszek ironizuje na temat prób przeniknięcia jego duszy przez Mścisława, przestrzegając go, by nie zgubił w tym labiryncie nitki Ariadny-Kingi, gdyż to nitka nad wyraz cienka i rwąca się[50].

Jako najwyższą wartość ukazuje Przybyszewski w *Mieście* ziemię rodzimą. Wobec jej potęgi każda inna musi zostać zniesiona. Jak zauważa Szczygielska: „Prawdziwym władcą miasta jest nie ten, co je zdobył gwałtem i przemocą, lecz ten, dla którego jest ono żyjącym dziełem, utworzonym przez ducha pokoleń, w których łańcuchu jest on jednym ze złotych ogniw"[51]. Możliwe, że przebywający na emigracji pisarz, którego ojczyzna od wielu dziesięcioleci pozostawała rozbita między zaborców, podjął właśnie taki wątek w swym dramacie, pisząc go „ku pokrzepieniu serc", by pokazać, że nieistotne jest to, kto rządzi państwem i jak wielkie ofiary dla tego zwycięstwa poniósł, a najważniejsze, by należało ono do jego prawowitych właścicieli.

Ciekawym motywem obecnym w dramacie jest przemiana Kingi. Początkowo ukazana ona zostaje jako dziewczyna wrażliwa i zakochana

[48] Przedstawiony tam tytułowy tyran-morderca otrzymał wróżbę od wiedźm, że nie straci władzy królewskiej, dopóki Birnamski las nie podejdzie do murów zamku Dunsinan. W ostatnich scenach dramatu widok zamaskowanego wojska angielskiego, które pod wodzą Malcolma naciera na zamek, wzbudza lęk władcy i zwiastuje jego śmierć.

[49] S. Przybyszewski, *Miasto*, *op. cit.*, s. 52.

[50] *Ibidem*, s. 117.

[51] I. Szczygielska, *op. cit.*, s. 85.

w księciu Leszku. Wiernie czekała na niego i tęskniła za nim przez wszystkie lata rozłąki. Spotkanie po latach i słowa, które usłyszała z ust księcia sprawiły, że spełnił się jej sen – zostanie jego żoną i władczynią miasta. Na wieść o tym, że Leszek zmienił plany i postanowił związać się z Halszką, reaguje agresją i chęcią wyrównania krzywd za doznane upokorzenie. Gdy słyszy o tym, że Wita planuje w akcie lojalności i miłości do swej pani zamordować jej rywalkę, bardzo krótko się opiera. Ostatecznie, gdy zamach na życie Halszki zostaje udaremniony, Kinga wpada w amok, który zmusza ją do wyrównania win. Knując i wykorzystując przy tym swój urok osobisty, doprowadza do sytuacji, kiedy rycerz Damian łamie słowo dane stojącemu na czele spisku Leszkowi. Z tego powodu zostaje on postawiony przed sąd i utraciwszy królewskim wyrokiem godność rycerską, popełnia samobójstwo. Kinga tryumfuje, wbijając nóż w pierś mężczyzny, który obiecał jej szczęście u swego boku.

Miasto to w pewnym sensie dramat zdrady. Zdradzony zostaje Mścisław przez swego najbliższego zausznika Zygwarta, dzięki pomocy którego zdobył władzę. Lojalność w kluczowych sytuacjach wypowiadają mu także inni panowie dworscy. Zdradzają go najbliżsi współpracownicy, którzy uprzednio pomogli mu w przejęciu władzy. W kontaktach z ukochaną przez niego kobietą uwidacznia się romantyczna natura Mścisława dającego się wodzić za nos Kindze. Ginie on zresztą właśnie wskutek fatalnego zauroczenia nią – wpada w zasadzkę zdrajców po tym, gdy rusza w odsiecz za rzekomo uprowadzoną ukochaną. To z kolei uruchomia ciąg kolejnych zdrad. Leszek, za radą księżnej Renaty, decyduje się zrezygnować z ubiegania się o rękę księżniczki Kingi, co przez nią uznane zostaje za zdradę, wcześniej bowiem przyobiecał jej wspólne szczęście oraz to, że u jego boku zasiądzie ona na królewskim tronie. Upokorzona kobieta, doprowadzona do ostateczności, morduje księcia Leszka. Nie doszłoby do tego, gdyby Leszek nie został zdradzony przez rycerza Damiana, który nie spełnił rozkazu Leszka i nie wywiązał się z zadania, jakie ten przed nim postawił (wywiezienie księżniczki Kingi na obrzeża państwa do zamku księżnej Renaty). Zdradzają Zygwart, Leszek i Kinga, ale życie na królewskim dworze wymaga intryg – zdrajcami są również możnowładcy dworscy nie posiadający moralnego kręgosłupa i zrobią wszystko dla chęci zysku.

Przybyszewski pozostawał niechętny wszelkim związkom polityki oraz życia, dlatego w dramacie *Miasto* wyraźnie ukazał, że jest ona brudną grą, w której zwyciężają ci, którzy nie wahają się wchodzić w zgniłe sojusze, dążąc przy tym „po trupach" do wyznaczonego celu. Obaj walczący ze sobą w bratobójczym pojedynku książęta giną – i choć miasto stanowiło dla nich

największą świętość, to sukcesorem po ich śmierci zostanie najpewniej któryś z najsprawniej lawirujących kłamstwami możnowładców, skupiając wokół siebie silne grono innych, równie jak on sprzedajnych ludzi. Miasto, jak się wydaje, nigdy nie zazna trwałego pokoju i szczęścia – będzie wstrząsane kolejnymi konfliktami. Będzie miastem przeklętym, jak mitologiczne Teby.

Zakończenie

Dramaty *Odwieczna baśń* oraz *Miasto* są jedynymi w dorobku Stanisława Przybyszewskiego, w których wykorzystał on kostium historyczny. Akcje każdego z nich umiejscowił w czasach dawnej Polski, ale nie na tyle konkretnie, aby móc wskazać dokładny czas historyczny, w którym się rozgrywają. Choć *Odwieczna baśń* przedstawia okres wcześniejszy („u zarania dziejów"), to niewiele jest elementów, które pozwoliłyby odróżnić realia historyczne obu utworów. Jedynie szczegółowe opisy grodu, którymi szafuje pisarz w *Mieście*, pozwalają stwierdzić, że tekst dotyczy bardziej rozwiniętej cywilizacji. Ten brak konkretyzacji czasu sprawia, że mogłyby one zostać przeniesione w dowolną epokę i miejsce, co zresztą związane jest z założeniami dramaturgii Przybyszewskiego. *Miasto* zawiera tropy odnoszące się do Polski, z kolei *Odwieczna baśń* zostaje pozbawiona ukonkretnionych miejsca i czasu. Motywy zawarte w *Odwiecznej* są bardzo luźno związane ze Słowiańszczyzną, gdyż przyjęta w tym konkretnym przypadku konwencja jest baśniowa, o czym wymownie świadczy tytuł.

Należy stwierdzić, że tematyka słowiańska w obu omawianych dramatach została przez pisarza ledwie zasygnalizowana. Właściwie ograniczył się on do słowiańskich imion postaci, w mniejszym stopniu jako element charakterystycznie słowiański wskazać można obecny w obu tekstach motyw solarny. W *Odwiecznej baśni* dwie postacie oświecają duszę Króla (mag Wityn – swoimi naukami, a jego córka Sonka – miłością). W *Mieście* z kolei słońce jest niemym świadkiem krwawych wydarzeń rozgrywających się w grodzie. W każdym z przedstawionych dramatów obecny jest również motyw ofiary składanej przez człowieka (to najstarsze, bo zapisane już w połowie VIII wieku słowo w języku słowiańskim[52]). W *Odwiecznej baśni* król składa ofiarę z własnej władzy, aby zdobyć miłość Sonki, w dramacie *Miasto*

[52] Początkowo słowo „ofiara" zapisywane było w języku słowiańskim jako „obiata". W XIV wieku – jak podaje Aleksander Brückner – „ofiara" ruguje powoli „obiatę", aż ją ostatecznie w XVI i XVII wieku wypiera, ale jej swoje „ia" zawdzięcza, chociaż „ofiera" stawała obok „ofiary" jeszcze w XVI wieku; z czes. *ofiera*, a to z niem. *opfar, Opfer*, z łac. *offertorium*, *offero*, 'ofiaruję, przynoszę'. Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1974, s. 375.

zaś gród ukazany zostaje jako najwyższa wartość, dla której powinno się poświęcić wszystko – nawet miłość do ukochanej kobiety. Na tak przyjęte rozwiązania fabularne miała wpływ sytuacja życiowa pisarza – zarówno w skali genetyczno-biograficznej (wydarzenia w życiu osobistym), jak i w skali historyczno-uniwersalnej (wydarzenia rozgrywające się świecie w czasie, gdy Przybyszewski pisał każdy z tekstów). *Odwieczna baśń* ukazuje odmienną w dramaturgii autora *Śniegu* perspektywę widzenia relacji pomiędzy kobietą i mężczyzną (pisarz nawiązuje w utworze do mitu o androgyne).

Odwieczna baśń powstała, gdy pisarz miał 38 lat i kończył najbardziej płodną fazę swojej twórczości, *Miasto* zaś wyszło spod jego pióra, gdy miał już lat 46 i za sobą niemal dziesięcioletni okres stabilizacji w Monachium u boku Jadwigi. Mimo że różnica ośmiu lat nie wydaje się duża, to faktycznie w perspektywie całego życia człowieka ma spore znaczenie. W pierwszym z omawianych dramatów autor wypowiadał się jako mężczyzna zmęczony sytuacją życiową (problemy w życiu osobistym i zawodowym), poszukujący spokoju i szczęścia u boku kobiety, którą wybrał, opuszczając rodzinne strony (wyprowadzka z Jadwigą Kasprowiczową do Monachium). Napisane z kolei na rok przed Wielką Wojną *Miasto* stało się dla pisarza okazją do ukazania, że dużo większą wartość niż miłość do kobiety ma dla niego patriotyzm, co w przededniu Wielkiej Wojny mogło mieć charakter niemal tyrtejski.

Niewątpliwie inspiracją dla obu dramatów był uwielbiany przez Przybyszewskiego gotyk a także miejsca, w których powstawały oba dzieła – *Odwieczną baśń* pisał w Toruniu, *Miasto* z kolei – podczas pobytu w Rothenburg ob der Tauber niedaleko Norymbergi. Realia historyczne tekstów pozwalały pisarzowi poruszyć pomijaną przez niego w innych dziełach problematykę polityczną, co czynił, pisząc dramaty – jak się wydaje celowo – w istotnych momentach historycznych (rewolucja 1905 roku w Królestwie Polskim oraz w przededniu wybuchu Wielkiej Wojny). Potwierdzałoby to zdanie Zygmunta Grenia, jakoby przez całe swe życie Przybyszewski pozostawał czuły na wydarzenia społeczno-polityczne i w mniej lub bardziej jawny sposób dawał tego świadectwo w swoich tekstach[53].

Z jednej strony dziwić może to, że pisarz bardziej nie wykorzystał w swych utworach motywów słowiańskich, skoro (jak pisał w *Moich współczesnych*) już jako dziecko miał dostęp do *Demonomachii* Bronisława Trentowskiego[54], która to znajdowała się podobno w biblioteczce jego ojca. Nie wiemy jednak,

[53] Z. Greń, *op. cit.*, s. 23
[54] S. Przybyszewski, *Listy*, t. 3, red. S. Helsztyński, Wrocław 1954, s. 443.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 350 22.09.2021 20:44

czy Przybyszewski czytał inną jego książkę – *Wiara słowiańska, czyli etyka piastująca wszechświat*, uznawaną za najbardziej kompetentne źródło wiedzy o Słowianach powstałe na polskim gruncie w czasach pisarzowi współczesnych.

Odwieczna baśń i *Miasto* to dramaty, gdzie Przybyszewski świadomie wykorzystał realia początków państwa polskiego, aby w konkretnych okresach swojego życia wypowiedzieć się na ważne dla siebie tematy. W pierwszym przypadku konwencja ta posłużyła mu do tego, by ukazać, że spokojne trwanie u boku ukochanej (Jadwiga Kasprowiczowa) stanowi dla niego większą wartość niż zabieganie o popularność we własnej ojczyźnie, którą opuścił wkrótce po jego ukończeniu. W drugim dramacie – napisanym w przededniu Wielkiej Wojny – ukazał, że ojczyzna w pewnych sytuacjach ma dla mężczyzny większe znaczenie niż miłość do kobiety. W obu wypadkach wykorzystanie historycznej maski pozwoliło mu zrealizować założony temat.

Pisarz, jak miał to w zwyczaju, łączył w swych utworach rozmaite (często niezwiązane ze sobą bezpośrednio) elementy z odległych mitów, wierzeń i kultur. Tak jest też w przypadku omawianych dramatów, w których odnaleźć można motywy nie tylko słowiańskie, ale też biblijne, mitologiczne, gnostyckie. Widoczne są również nawiązania do innych dzieł literackich i wydarzeń historycznych. Wydaje się, że ten konglomerat motywów nie został przez pisarza odpowiednio wykorzystany i najpewniej dlatego *Odwieczna baśń* oraz *Miasto* nie należą ostatecznie do najbardziej udanych dzieł pisarza.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 351 22.09.2021 20:44

JAROSŁAW CYMERMAN
Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie w Lublinie

„Sztuka niemal prorocza" – o krótkiej scenicznej karierze *Jeńców* Lucjana Rydla w powojennej Polsce

Sztuka *Jeńcy* Lucjana Rydla kariery w teatrze polskim nie zrobiła. Jej akcja, osadzona w X wieku, przedstawia historię dwu słowiańskich niewolnic – sióstr Śwityny i Wichny. Uprowadzone przed laty przez okrutnego germańskiego wodza Hadona żyją wspomnieniami o szczęśliwej przeszłości, sielskim życiu w rodzinnym grodzie. Tęsknota za ojczystym krajem i nienawiść obu dziewcząt do Niemców zostaje wzmocniona wraz z przybyciem schwytanego przez Hadona słowiańskiego lirnika Dembca, poddanego wkrótce okrutnym torturom. Przekazuje on dziewczętom wieści o słowiańskim księciu, który zjednoczy podzielonych Słowian i położy kres germańskiemu panowaniu. Dembiec próbuje namówić Świtynę do samobójczego aktu podpalenia niemieckiej twierdzy. Wzdraga się ona jednak przed tym, tłumacząc lirnikowi, że nie może narażać życia swojej młodszej siostry. Ten w makabrycznej odpowiedzi na ów argument zabija Wichnę, a zrozpaczona Śwityna podpala dwór Hadona i ginie wraz z Dembcem w pożarze. Sztukę kończy obraz wkraczających do niemieckiego grodu zwycięskich słowiańskich wojsk.

Tak w skrócie wygląda fabuła tej sztuki, która, trzeba przyznać, nie należy do zbytnio skomplikowanych. Specyficzna sceniczność *Jeńców* polega bowiem przede wszystkim na budowaniu nastroju i wywoływaniu odpowiednich stanów emocjonalnych u widzów i czytelników. Jak zauważyła Maria Jolanta Olszewska:

> W tym dramacie, dalekim od działań nowatorskich, podejmującym temat „bajecznej" historii początków państwa polskiego, a konkretnie podbojów germańskich na terenie ziem Słowian, Rydel nie postawił sobie za cel przekazanie konkretnej wiedzy historycznej, ale wywołanie w odbiorcach określonych emocji, mających wpływ na kształtowanie się ich postaw patriotycznych. Temu służy struktura artystyczna *Jeńców*, którzy, choć tematycznie realizują zasady dramatu historycznego, od strony formalnej są dramatem nastrojowo-symbolicznym. Zgodnie z konwencją dramatu symbolicznego

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 352 22.09.2021 20:44

> struktura dramatu jest luźna, rozpada się na szereg scen-obrazów o silnie emocjonalnym charakterze, postacie bohaterów są jednowymiarowe, pozbawione sfery uczuć wewnętrznych[1].

Opublikowana w 1902 roku sztuka na deski sceniczne trafiła dopiero 22 lutego 1908 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie. Według Włodzimierza Łady, krakowskiego korespondenta „Kuriera Warszawskiego", dramat ten miał kłopoty z przejściem przez „wrota cenzury" austro-węgierskiej i to pomimo licznych ustępstw na rzecz „zaprzyjaźnionego mocarstwa" (czyli kaiserowskich Niemiec)[2]. Oczywiście, tego rodzaju informacje były rozpowszechniane przede wszystkim w zaborze rosyjskim, gdzie z kolei chętnie podkreślano antyniemieckość i słowianofilstwo tekstu Rydla. Inscenizacja w krakowskim teatrze przygotowana została w bardzo dobrej obsadzie – rolę Śwityny grała Stanisława Wysocka, Wichnę odtwarzała Irena Solska, a w lirnika Dembca wcielił się sam dyrektor Ludwik Solski. Dodatkowo, autor z tej okazji wrócił do tekstu nie tylko po to, by uwzględnić wymogi cenzury, ale także – by poprawić ją pod kątem wymagań sceny[3]. Niemniej jednak większość krytyków doceniła realizację nie tyle za jej kształt sceniczny, ile przede wszystkim za to, że „dała należyty wyraz tendencji, przeświecającej z każdego wiersza tego utworu, przepojonego płomiennym uczuciem nienawiści rasowej, różniącej od wieków Słowian i Teutonów"[4]. Jak ujął to Bolesław Gorczyński, dramat Rydla:

> to raczej rapsod uscenizowany, ożywiony „obywatelską" myślą, by okrutnym Teutonom pięść poetycką pokazać i palcem poezji bucie pruskiej przemocy pokiwać. […] Wrażenie doraźne piorunujących na Niemców strof Rydla było ogromne, oklaski grzmiały gorące, namiętne, tendencyjne... Składano obiatę nienawiści ku ciemięzcom – Prusakom, nie zaś hołd dla poezji i talentu poety. Rydel-poeta zeszedł na drugi plan; zwyciężył Rydel-patriota[5].

---

[1] M.J. Olszewska, *„Jeńcy" – poetycka wizja historii według Lucjana Rydla*, [w:] *Wokół dramatu poetyckiego XIX wieku*, red. M. Gabryś-Sławińska, G. Głąb, Lublin 2017, s. 135.

[2] Zob. W. Łada, *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego"*, „Kurier Warszawski" 1908, nr 60. Podobnie Bolesław Gorczyński, na łamach innego warszawskiego dziennika „Nowa Gazeta", pisał, że „dramat Rydla, przed laty dziesięciu napisany, a dotychczas z uporem przez «autonomiczną» cenzurę indeksowany, dostał się na koniec za pozwoleniem p. c. k. Hofrata na scenę". *Idem*, *Z teatru krakowskiego*, „Nowa Gazeta" 1908, nr 99.

[3] Por. A. Kowalska, *Lucjan Rydel i teatr*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2019, t. 19, s. 25-30.

[4] Pr. [Władysław Prokesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma" 1908, nr 89.

[5] B. Gorczyński, *op. cit.*

Po krakowskiej prapremierze *Jeńcy* pojawiali się na scenach polskich sporadycznie. Był jednak i taki moment, gdy wydawało się, że dramat ma szansę na zaistnienie, prorokowano nawet, iż wkrótce stanowić będzie część „żelaznego repertuaru sceny narodowej”[6]. Stało się to w pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej. Sztuka Rydla doczekała się wówczas trzech realizacji w teatrach zawodowych, zainteresowały się nią także zespoły amatorskie. Później na dobre zniknęła z desek scenicznych.

Warto przy okazji zwrócić uwagę, że dwa spośród trzech ówczesnych wystawień na scenach profesjonalnych miały miejsce w teatrach w Gdyni i Toruniu. Były to miasta, które po 1939 roku zostały bezpośrednio włączone do III Rzeszy i przez cały czas okupacji w oficjalnej niemieckiej propagandzie były przedstawiane jako „odwiecznie” germańskie (dotyczyło to nawet Gdyni, której nazwę – jako słowiańską – hitlerowcy zmienili na Gotenhafen). I choć kontekst tego nagłego renesansu zainteresowania sztuką Rydla wydaje się oczywisty, warto przypomnieć te inscenizacje także jako swego rodzaju świadectwa stanu ducha ówczesnych Polaków.

Na niemal zupełnie zapomnianych *Jeńców* zwrócono uwagę w Lublinie latem 1944 roku. Premiera tej sztuki, w reżyserii Ireny Ładosiówny, miała miejsce 29 sierpnia 1944 roku. Reżyserka i odtwórczyni roli Śwityny przyszła na świat w 1905 roku dosłownie na scenie lubelskiego teatru przy ówczesnej ulicy Narutowicza. Matka Ładosiówny – aktorka, Jadwiga Irena Wiśniewska – urodziła ją bowiem podczas próby do przedstawienia, w którym grała. Jej ojcem był aktor i dyrektor Czesław Ładoś, używający również nazwiska żony – Wiśniewski. Ładosiówna przed wojną była aktorką m.in. teatrów we Lwowie, Poznaniu, Płocku, Wilnie, Stanisławowie i Toruniu. Zajmowała się także reżyserią, pisała sztuki teatralne, powieści i opowiadania, zajmowała się publicystyką. W latach trzydziestych kierowała także objazdowym Teatrem Pokucko-Podolskim[7]. Do rodzinnego miasta wróciła tuż przed wojną, by rozpocząć pracę w organizowanym właśnie w 1939 roku Teatrze Centralnego Okręgu Przemysłowego im. Juliusza Słowackiego. Tu we wrześniu 1939 wzięła ślub z aktorem Józefem Klejerem, tu ją zastała okupacja niemiecka, w czasie której pracowała w kawiarni „U Aktorów”, prowadziła także tajne nauczanie młodych adeptów aktorstwa. W 1944 roku pełniła

[6] J.M. [Janusz Minkiewicz], *Teatr Miejski w Lublinie. „Jeńcy” Lucjana Rydla*, „Rzeczpospolita” 1944, nr 30.

[7] Zob. O. Ciwkacz, *Irena Ładosiówna – aktorka polskiego teatru w Stanisławowie i dziennikarka „Kuriera Stanisławowskiego” (1933-1936)*, „Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych” 2018, s. 109-126.

funkcję kierownika artystycznego Teatru Zrzeszenia Aktorskiego działającego w lubelskim Teatrze Miejskim od sierpnia do końca października. Po włączeniu Teatru Zrzeszenia do Teatru Wojska Polskiego postanowiła zostać w Lublinie, pracując jako aktorka i reżyserka. W 1947 roku przeniosła się do Warszawy. Zmarła w 1976 roku.

Inscenizacja *Jeńców* w lubelskim Teatrze Miejskim w sierpniu 1944 roku mogła być czymś więcej niż tylko wyrazem oczywistych wówczas antygermańskich nastrojów, zwłaszcza jeśli uświadomimy sobie, że opowieść o słowiańskich niewolnicach, które niewidomy wieszcz namawia do samobójczego podpalenia grodu należącego do niemieckiego wodza Hadona, by ułatwić jego zdobycie przez słowiańskie wojska, musiała być wówczas oglądana w kontekście wieści napływających do Lublina z walczącej Warszawy.

Jeńcy, zrealizowani w sierpniu 1944 roku przez zespół Klejera i Ładosiówny, stanowili próbę uchwycenia „chwili osobliwej" w warunkach dość ograniczonych możliwości świeżo powstałej sceny, działającej w zasadzie na zapleczu wojennego frontu. Jak pisał Zygmunt Kałużyński: „teatr lubelski wygrzebał i «odbrązowił» utwór, który, wydawało się, przeszedł na zawsze do lamusa historii literackiej"[8]. Jednocześnie jednak, recenzenci zgodnie zauważyli, że po doświadczeniach ostatnich pięciu lat tekst Rydla nabrał aktualności, co wynikało oczywiście z dość powierzchownej analizy *Jeńców* jako opowieści o germańskiej bucie i agresji. Warto też dodać, że według zachowanego w archiwum PKWN, datowanego na 20 listopada 1944 roku, listu do Wincentego Rzymowskiego tekst Rydla znalazł się wśród wybranych „sztuk z polskiej literatury dramatycznej", jakie miały wówczas zostać przełożone na język rosyjski[9].

Powszechnie uznano wówczas sztukę Rydla za pretekst do przypomnienia praw Polski do Pomorza, Śląska, a nawet terenów zamieszkałych kiedyś przez Słowian połabskich. Zrobił tak zarówno Janusz Minkiewicz na łamach „Rzeczpospolitej", jak i autor niepodpisanej recenzji sztuki w „Gazecie Lubelskiej". Tekst tego ostatniego w ogromnej większości został poświęcony temu właśnie problemowi, podczas gdy komentarz do samego spektaklu zamknął się zaledwie w trzech zdaniach:

[8] Z. Kałużyński, *„Jeńcy" Lucjana Rydla*, „Gontyna" 1944, nr 1.

[9] Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum PKWN w Lublinie, Resort Kultury i Sztuki (teatr – organizacja, repertuar, korespondencja), sygn. 2/185/0/1.12/ XV/3, k. 13-15. Obok *Jeńców* Rydla stronie rosyjskiej polecano przełożenie tekstów *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego, *Dożywocia* Aleksandra Fredry, *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, *Diabła i karczmarki* Stefana Krzywoszewskiego oraz *Grubych ryb* Michała Bałuckiego.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 355 22.09.2021 20:44

> O grze artystów mówić dziś po prostu nie wypada. Można tylko bez przesady powiedzieć, że trio – Klejer, Zielińska, [Ładosiówna] – wprowadziło ton wielkiej gry aktorskiej, a w epizodach p. Nochowicz i p. Zieliński dali właściwą butę i grozę. Całość powinni zobaczyć wszyscy, którzy przeżyli 5 lat wojny pod okupacją czy z dala od niej[10].

Zdaniem anonimowego recenzenta, *Jeńcy* Ładosiówny to „właściwie uroczyste otwarcie wielkiego sezonu", w którym „wszystko było godne uznania", ale „przede wszystkim zdumiewa sama sztuka niemal prorocza", a premiera jest „wielkim wydarzeniem, bo oto teatr spełnia swoje prawdziwe zadanie: każe nam myśleć i rozumieć te wielkie prawdy, o których się nie pamięta, narzuca nam problemat tak nas obchodzący, jak powietrze, którym oddychamy"[11]. Czy ów „proroczy" charakter sztuki wynikał z faktu, że jej premiera miała miejsce w końcu sierpnia 1944 roku i jej bezpośrednim kontekstem były wieści napływające z walczącej Warszawy? Czy w samobójczym geście bohaterek Rydla widziano wówczas tragedię powstańców? Na te pytania nie znajdziemy odpowiedzi w prasowych relacjach, niemniej jednak przypomnienie okoliczności, w jakich grani byli *Jeńcy*, może pomóc w zrozumieniu emfazy autora recenzji w „Gazecie Lubelskiej".

W nieco podobnym tonie wypowiedział się wspomniany już Janusz Minkiewicz. Na łamach „Rzeczpospolitej" pochwalił lubelski teatr za to, że sięgnął po zapomniany dramat Rydla, który, zdaniem recenzenta, miał się wkrótce stać częścią „żelaznego repertuaru sceny narodowej". W tym pisanym w końcu sierpnia 1944 roku tekście znaleźć można również świadectwo ówczesnych emocji i postaw, które wpływały na odbiór sztuki:

> Od Rydla dowiadujemy się, że najważniejszą cechą rasy germańskiej jest jej niezmienność. Skoro byli tacy sami, jak dziś lat temu tysiąc, nie zmienią się za lat pięć czy dwadzieścia. Toteż *Jeńcy* Rydla są argumentem, że tylko całkowite zlikwidowanie tego przeklętego plemienia może dać rękojmię naszego dalszego bytu. Dzieło Rydla przypominać nam będzie, że w zaraniu dziejów Niemcy nie tylko byli naszym najgroźniejszym wrogiem, ile że miejsce między Odrą a Łabą, gdzieśmy się zagnieździli przed tysiącem lat, jest naszą własnością, do której powrócimy[12].

Jak widać, o samym spektaklu z obu recenzji zamieszczonych w lubelskich dziennikach dowiedzieć się wiele nie można. Jedynie Zygmunt Kałużyński napisał tekst, w którym zamiast historycznych czy geopolitycznych dywagacji znaleźć można próbę oceny i analizy samego spektaklu Ładosiówny.

[10] *„Jeńcy"*, „Gazeta Lubelska" 1944, nr 24.
[11] *Ibidem*.
[12] J.M. [Janusz Minkiewicz], *Teatr Miejski w Lublinie. „Jeńcy" Lucjana Rydla*, *op. cit.*

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 356 22.09.2021 20:44

Z zamieszczonego w efemerycznym piśmie „Gontyna" artykułu dowiedzieć się możemy między innymi o zabiegach twórców przedstawienia mających na celu uaktualnienie sztuki Rydla:

> Reżyser próbował przybliżyć *Jeńców* do aktualności również przez drobne aluzyjne przekształcenia tekstu: „Pięć lat minęło" (zamiast „sześć"), odkąd Germanie najechali dwór kniazia Olszana; „wloką starego na Majdan" zamiast „na mękę". Hado i Gerta podnosili rękę na powitanie, marsz germański posługuje się motywami piosenki *Hajli-hajlo*, śpiewanej przez hitlerowskich wojaków, a na premierze słowiańscy zdobywcy grodu zatknęli sztandar białoczerwony przy dźwiękach *Jeszcze Polska*[13].

To nieco kuriozalne rozwiązanie kończące lubelską realizację sztuki zostało po premierze zmienione, o czym wspomniał ten sam Kałużyński na łamach „Twórczości" w 1947 roku, opisując tę realizację Rydla jako przykład „żałosnego sposobu preparowania" sztuk, dostosowywania się „do wymagań czasów przez powierzchowne interpolacje"[14].

Przy okazji *Jeńców* pojawiły się także po raz pierwszy narzekania na publiczność, która, po pięciu latach braku stałego dostępu do sceny w Lublinie, nie zawsze wiedziała, jak należy zachować się na widowni. Widzowie nie tylko nie znali i nie dochowywali teatralnych konwenansów, ale i przyprowadzali małe dzieci na sztuki dla dorosłych, co niekiedy niweczyło wysiłki twórców przedstawienia:

> Osobnych kilka słów należy się publiczności, zapełniającej do ostatniego miejsca widownię. Znalazły się pośród niej jednostki, zachowujące się niesfornie i hałaśliwie. Oczywiście ten brak kultury słuchania wynika z ogólnego nieobycia teatralnego, spowodowanego długą okupacją. Ale musi się znaleźć na to rada. Może by wydrukować i wywiesić w kuluarach przepisy dobrego tonu na widowni, może przed przedstawieniem wyjaśniać w krótkiej prelekcji, jaka jest różnica między teatrem a stajnią?... I co zrobić z rodzicami, którzy przynoszą do teatru kilkuletnie dzieci, aby zapoznać je z poezją Rydla?...
>
> W akcie pierwszym, kiedy na scenie okrutna Niemka znęcała się nad swymi słowiańskimi niewolnicami, nad widownią znęcał się jakiś pan, który co chwila wnosił do loży rozkrzyczanego bachora. W akcie trzecim, kiedy zgrzybiały ślepiec musnął tekturową lirą nieszczęsną brankę, zabijając ją na miejscu, kiedy w tym dramatycznym momencie na całej widowni zapanowała śmiertelna cisza, jakiś młodociany głos z balkonu krzyknął: „Dziadziu! Widziałeś?".

[13] Z. Kałużyński, *„Jeńcy"...*, *op. cit.*
[14] Z. Kałużyński, *Problemy powojennego teatru w Polsce*, „Twórczość" 1947, nr 10.

> I w jednej chwili atmosfera grozy przerodziła się w huraganowy wybuch śmiechu. Dziadzio, zabierając impulsywnego wnuka na przedstawienie dla dorosłych, źle się przysłużył całości przedstawienia[15].

Z czasem jednak okazało się, że lubelscy widzowie mają jeszcze na sumieniu grzech dużo cięższy – okazało się bowiem, że szukają w teatrze nie tyle wzniosłych przeżyć, ile przede wszystkim rozrywki, lekceważąc przy tym „rolę wychowawczą teatru" oraz „jego zadania społeczne w nowej, odradzającej się Polsce"[16].

Kolejna premiera *Jeńców* miała swoje miejsce w Toruniu, zapewne nieprzypadkowo 15 lipca 1945 roku, zatem dokładnie w 435. rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Podobnie jak w Lublinie – była to jedna z pierwszych powojennych realizacji na deskach tamtejszego Teatru Ziemi Pomorskiej. Jej reżyserem był Tadeusz Łopalewski, dramatopisarz, poeta, kierownik literacki teatrów i krytyk, który trafił na kilka miesięcy do Torunia po tym, jak został zmuszony do opuszczenia Wilna. Dziś niewiele wiadomo o tej inscenizacji. Za to kolejna może stanowić potwierdzenie rangi, jaką zdobył tekst Rydla w pierwszych powojennych miesiącach. Otóż, spektakl na nim oparty inaugurował 28 października 1945 roku działalność Teatru Marynarki Wojennej organizowanego na nowo w Gdyni „pod egidą Zarządu Polityczno-Wychowawczego Marynarki Wojennej". Wybór *Jeńców* na tę okazję został, według notki opublikowanej w „Dzienniku Bałtyckim", podyktowany tym, że „w utworze tym autor porusza ważkie zagadnienie odwiecznej walki Słowian z naporem germańskim", który to temat „czas dziwnie zaktualizował" i „przejmuje widza grozą i zmusza do głębokich refleksji"[17].

Twórcą tej starannie według prasy przygotowanej inscenizacji (specjalnie na jej potrzeby opracowano dekoracje oraz oprawę muzyczną w wykonaniu Orkiestry Marynarki Wojennej) był aktor, reżyser, a także m.in. przedwojenny kierownik artystyczny Teatru Marynarki Wojennej, Gwidon Trzywdar-Rakowski, który wcielił się także w postać lirnika Dembca. Sądząc po nielicznych relacjach prasowych, również na Wybrzeżu temat przyćmił samą sztukę. Jan Kuropatwiński na łamach „Dziennika Bałtyckiego" docenił co prawda grę aktorów, dekoracje, a zwłaszcza „ilustrację muzyczną na miarę naprawdę europejską" opracowaną przez Aleksandra Dulina, niemniej jednak

[15] J.M. [Janusz Minkiewicz], *Teatr Miejski w Lublinie. „Jeńcy" Lucjana Rydla*, *op. cit.*
[16] Z. Piotrowski, *W teatrze lubelskim*, „Odrodzenie" 1944, nr 4-5.
[17] *Teatr Marynarki Wojennej w Gdyni*, „Dziennik Bałtycki" 1945, nr 153.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 358 22.09.2021 20:44

wyraźnie najważniejszym czynnikiem decydującym o wysokiej ocenie spektaklu była jego treść:

> W poemacie tym Rydel przedstawia całą pełnię dystansu, jaki dzieli nas, Słowian, od zaborczego plemienia Germanów, bo: „gdzie Niemiec nogę stawi/ Tam ziemia sto lat krwawi".
> Słowa głęboko zaktualizowane.
> Patrząc na dramat Rydla z czasów prasłowiańskich, odnosi się wrażenie dziwnej aktualności: ten sam rudy knecht, ten sam „cowboy" w spódnicy, ciż sami tępi żandarmi-pachołkowie, te same kopniaki, rozdawane kobietom i starcom , te same tortury, zadawane ofiarom przez „gestapo" z X wieku[18].

Po tej inscenizacji Trzywdar-Rakowski wracał jeszcze dwukrotnie do *Jeńców*, wystawiając ich wraz z zorganizowanym przez siebie zespołem na scenach teatrów pół-amatorskich i amatorskich, m.in. w 1946 roku w Słupsku i w roku następnym w Lęborku. W 1947 roku sztuka Rydla pojawiła się również w repertuarze amatorskiej Sceny Robotniczej działającej w Robotniczym Domu Kultury im. Ludwika Waryńskiego w Łodzi. Ta popularność w zespołach amatorskich może świadczyć o słuszności przypuszczeń Marii Jolanty Olszewskiej, według której Rydel „potrafił dobrze rozpoznać użyteczność wszelkich działań teatralnych i dostosować je do poziomu określonej publiczności, do jej gustów i potrzeb intelektualno-duchowych, czyli stworzyć i zrealizować własną wizję teatru ludowego z określonym repertuarem adekwatnym do potrzeb odbiorcy tekstu"[19].

Emocje towarzyszące ostatnim miesiącom wojny i pierwszym latom po wojnie sprawiły, że *Jeńcy* na krótko wrócili na deski dużych teatrów. Wydaje się, że zwłaszcza lubelska inscenizacja, która miała premierę w czasie, gdy w Warszawie toczyły się walki z Niemcami i gdzie rzeczywiście czekano na „braterską", „słowiańską" pomoc, mogła szczególnie mocno trafiać w uczucia odbiorców. Nie trzeba przecież dużej wyobraźni, by w wahaniach i samobójczym geście Śwityny dostrzec bolesne dylematy wielu ówczesnych Polaków. Czy tak rzeczywiście było – trudno dziś powiedzieć, recenzenci tego nie dostrzegli albo nie chcieli dostrzec. Zamiast tego woleli użyć poczciwej ramotki Rydla do snucia opowieści o odwiecznej germańskiej bucie i prawach Polski do ziem zajmowanych niegdyś przez Słowian połabskich.

[18] J. Kuropatwiński, *Lucjan Rydel, „Jeńcy"*, „Dziennik Bałtycki" 1945, nr 157.
[19] M.J. Olszewska, *op. cit.*, s. 147.

MAŁGORZATA VRAŽIĆ
Uniwersytet Zagrzebski

Wokół recepcji *Trylogii dubrownickiej* Iva Vojnovicia i krakowskiej premiery jego sztuki w 1910 roku

1.

W dniu 5 marca 1910 roku na scenie teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie wystawiono *Trylogię dubrownicką* autorstwa Iva Vojnovicia, czołowego chorwackiego dramaturga, autora z odległego słowiańskiego południa. Ivo Vojnović (1857-1929), z wykształcenia prawnik, chociaż należał do pokolenia pisarzy realistów, to stanął po stronie „młodych", a jego twórczość bliska była właśnie tzw. modernie. Uważa się go również za jednego z prekursorów tego ruchu. W początkowym odbiorze jego utwory wydawały się nieco niezrozumiałe i dziwne, ponieważ stosowane przez niego środki wyrazu odbiegały od tych przyjętych przez realistów. Poza tym interesowała go rzeczywistość ludzkiej psychiki, pejzaż wewnętrzny bohaterów – artystów i pięknoduchów, indywidualistów. Posługiwał się symbolami, a na liście jego lektur znajdował się raczej Flaubert, nie Zola. Jego styl można określić jako eklektyczny, rozchwiany między elementami romantyzmu, realizmu i symbolizmu. Pisarz był aktywny literacko od początku lat osiemdziesiątych XIX w. Wydał wówczas pierwszą nowelę *Geranium* (1880), tom nowel *Perom i olovkom*/*Piórem i ołówkiem* (1885) czy komedię salonową *Psyche* (1889). Jednak dopiero sztuka *Ekvinocij*/ *Zrównanie dnia z nocą* z roku 1895, czyli tragedia postnaturalistyczna, przyniosła mu popularność i uznanie[1]. Jego rodzina pochodziła z Dubrownika, nosiła tytuł książęcy *conte*, a on sam dorastał w atmosferze tęsknoty za minionym światem, słuchał wspomnień babki o starym Dubrowniku, znał osobiście osoby, które brały udział w przełomowych dla dziejów miasta wydarzeniach na początku XIX wieku i które na własnej skórze odczuły ich nieodwracalne konsekwencje. Vojnović opisywał więc rodzinny Dubrownik, ale podejmował też i inną tematykę: artystowską w *Psyche*, zaczerpniętą z poezji ludowej w *Śmierci matki Jugoviciów* (1907) czy utopijną w *Imperatrix* (1919), przestępców i skandalicznych wydarzeń

[1] A. Barac, *Literatura narodów Jugosławii*, przekł. M. Krukowska, Wrocław 1969, s. 294 i 301-304 oraz https://repozitorij.unipu.hr/islandora/object/unipu%3A2139/datastream/PDF/view [dostęp: 15.07.2021].

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 360 22.09.2021 20:44

w *Pani ze słonecznikiem* (1912), którą wedle teatralnej legendy napisał specjalnie dla Ireny Solskiej[2].

Wystawienie jego sztuki w Krakowie stało się możliwe z jednej strony dzięki temu, że Vojnović miał wśród Polaków[3] kilku znajomych[4], żywo interesujących się Słowiańszczyzną, literaturą, i z drugiej – dzięki ożywionej od początku XX stulecia współpracy i wymianie kulturalnej pomiędzy Polską a Chorwacją, przy czym zaznaczyć trzeba, że chodzi tu głównie o Kraków, Lwów i Zagrzeb. Oczywiście był to tylko jeden z wielu etapów wielowiekowej historii relacji polsko-chorwackich, które przebiegały z różną częstotliwością i natężeniem, mając też odmienny charakter, zależny od momentu historycznego, jednak ich opis wykracza poza ramy tego artykułu, którego celem nie jest stworzenie panoramy, ale przedstawienie zaledwie małego wycinka czasowego, w którym doszło do spotkania dwóch kultur i podjęcia współpracy przez teatry w Zagrzebiu i Krakowie[5]. Dramat wzbudził zainteresowanie w Polsce ze względu na pewne podobieństwa burzliwej historii narodowej i związki polsko-dubrownickie z czasów poematu epickiego *Osman* Ivana Gundulicia[6].

Od 1901 roku działał w Krakowie Słowiański Klub mający ambicje naukowe, ale i popularyzatorskie, wydający także własny miesięcznik „Świat

[2] Zob. L. Kuchtówna, *Irena Solska*, Warszawa 1980, s. 114 oraz J. Gołąbek, *Ivo Vojnović, dramaturg jugosłowiański*, Lwów 1932, s. 311.

[3] J. Gołąbek, *Ivo Vojnović*, Warszawa 1936, s. 27-28. Ważną rolę odegrał tu zapewne dr Tadeusz Stanisław Grabowski (historyk literatury słowiańskiej, późniejszy profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i dyplomata, współpracujący z pismem „Świat Słowiański" w latach 1905-1914), serdecznie nastawiony do Vojnovicia i jego twórczości.

[4] Warto wspomnieć, że do grona jego przyjaciół należał np. polski kompozytor Ludomir Michał Rogowski (1881-1954), mieszkający w Dubrowniku. Vojnović napisał na jego prośbę libretto do skomponowanego przez Rogowskiego oratorium na dwóch solistów, chór mieszany i orkiestrę, pt.: *Cud św. Błażeja*. Zob. E. Wójtowicz, *Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości*, Kraków 2009, s. 47 i 59-60.

[5] Jak pisze Slaven Kale, nie istnieje monografia związków chorwacko-polskich w XIX w. ani żadna obszerniejsza praca na ten temat, związki te są jedynie fragmentarycznie opisane w wielu tekstach naukowych, dotyczą relacji politycznych albo kulturalnych. Zob. *idem*, *„Poljaci, naša braća na sjeveru". Hrvatska javnost o Poljacima 1860-1903*, Zagreb 2019, s. 22-24.

[6] Zob. I. Vuletić Domazet, *Slika Dubrovnika u Vojnovićevom „Ekvinociju"*, *„Dubrovačkoj Trilogiji" i „Maškaratama Ispod Kuplja"*, https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffst%3A2394/datastream/PDF/view [dostęp: 5.05.2021]. Ivan Gundulić (1588-1638) był z pochodzenia patrycjuszem dubrownickim, interesowała go sytuacja Słowiańszczyzny i relacja islamu z chrześcijaństwem. Swój poemat napisał na wieść o śmierci sułtana tureckiego – Osmana, wyeksponował w nim postać zwycięzcy spod Chocimia, a więc polskiego królewicza Władysława, którego przedstawiał jako bohatera w walce o wyzwolenie świata chrześcijańskiego. Dla Gundulicia ważna była idea wspólnoty słowiańskiej. Zob. A. Barac, *op. cit.*, s. 74-78.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 361 22.09.2021 20:44

Słowiański". Nie bez znaczenia było też pojawienie się neoslawistycznych tendencji w skrzydle Narodowej Demokracji[7]. Grunt pod recepcję twórczości Vojnovicia w Polsce przygotowywał Bronisław Grabowski, który w 1888 roku bodaj jako pierwszy informował polską publiczność o literackiej twórczości Vojnovicia[8]. Wielkie zasługi na tym polu upowszechniania dzieła chorwackiego autora mieli także: Julije Benešić (1883-1957), Tadeusz Stanisław Grabowski (1881-1975) czy Helena d'Abancourt de Franqueville (1874-1942), którzy pisali artykuły dotyczące literatury chorwackiej i charakteryzowali twórczość Vojnovicia. Benešić, tłumacz, recenzent teatralny, wielki propagator literatury polskiej w Chorwacji, późniejszy intendent Teatru Narodowego w Zagrzebiu, który bywał w Polsce kilkukrotnie, na łamach krakowskiego „Czasu" w artykule *Współczesna literatura chorwacka* określa *Trylogię dubrownicką* jako „jedno z największych dzieł, jakie stworzył duch chorwacki w swojej czterowiekowej literaturze"[9].

Grabowski natomiast pisał płomienne nie tylko o Vojnoviciu. Jego zapiski i teksty (np. *Dramat polski na scenach chorwackich* z 1913 r.) często miały wartość bardziej przeglądową niż merytoryczną, choćby ze względu na przywoływane źródła[10]. Autor ten, jako słuchacz wykładów na slawistyce Uniwersytetu Zagrzebskiego, często pozyskiwał ważne dla niego informacje z pierwszej ręki, uczestniczył też w życiu kulturalnym tego miasta (widział np. zagrzebską premierę *Lilli Wendy* w Zagrzebiu w 1910 roku), wiele wiadomości czerpał z lokalnej prasy. Jak relacjonował Benešić, Grabowski podczas pobytu w Krakowie wystąpił w Klubie Słowiańskim, zaprezentował fragment swojej pracy o „młodej Chorwacji" oraz wygłosił wykład o *Trylogii dubrownickiej* Vojnovicia, w którym przedstawił historię Dubrownika, a także materialny i polityczny upadek starej republiki i dubrownickiej szlachty. Wskazał też na podobieństwa pomiędzy sytuacją w Dubrowniku i w Polsce, mimo faktu, że dubrownicka szlachta miała charakter kupiecki, a polska – rycerski i włościański. Wskazał też paralele pomiędzy *Trylogią* a twórczością wybitnych twórców polskich, jak np. Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego z jego *Warszawianką*, co spotkało się żywym zainteresowaniem słuchaczy[11]. W utworach Vojnovicia i Wyspiańskiego można

[7] J. Rapacka, *Ivo Vojnović i poljska književna publika*, [w:] *Radovi međunarodnog simpozija. O dijelu Iva Vojnovića*, prired. F. Čale, Zagreb 1981, s. 286.
[8] B. Grabowski, *Listy słowiańskie*, „Przegląd Literacki" (dodatek do „Kraju"), Petersburg 1888, nr 12.
[9] J. Benešić, *Współczesna literatura chorwacka*, „Czas" 1904, R. 57, nr 83, s. 1.
[10] W. Kot, *Dramat polski na scenach chorwackich i serbskich do roku 1914*, Kraków 1962, s. 5.
[11] J. Benešić, *Vojnović u Krakovu*, „Obzor" 1904, nr 27.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 362 22.09.2021 20:44

rzeczywiście wskazać podobieństwa formalne, które były manifestacją nowej formy dramatu, np. obaj rozbudowywali w swoich sztukach teksty poboczne, pojawiają się w nich postaci symboliczne. Ponadto, akcja *Warszawianki*, podobnie jak *Trylogii*, toczy się w przełomowym dla zbiorowości momencie historycznym, czyli podczas decydującej dla losów konfliktu polsko-rosyjskiego w roku 1831 bitwy pod Grochowem. Ważną rolę spełniają tu: salonowe rozmowy przywódców powstania (Chłopicki, Skrzynecki) w empirowym dworku (u Vojnovicia w pałacu Orsata Wielkiego w stylu rokokowym, stylu Cesarstwa czy Ludwika XIII i XVI), wizja bohaterskiej przeszłości, kontrast między szlachtą a prostym ludem. W obu dramatach panuje atmosfera zmagania się ze sobą przeciwstawnych wartości: siły i słabości, życia i śmieci, klęski i tryumfu, honoru i braku woli.

Helena d'Abancourt de Franqueville, polska bibliotekarka, historyczka sztuki, tłumaczka, dzięki swojemu nauczycielowi języka chorwackiego, dr. Mišy Kolinowi poznała Vojnovicia osobiście w Dubrowniku w roku 1903. Przebywając w tym mieście, chciała zobaczyć nie tylko piękną okolicę, ale także wejść w środowisko miejscowej inteligencji. Spotkanie tych dwojga autorów zaowocowało w przyszłości większym projektem. *Trylogia* Vojnovicia była pierwszą książką, jaką Helena przeczytała po chorwacku. Trwając w zachwycie zarówno nad miastem, Chorwacją, jak i twórczością Vojnovicia, napisała w roku 1904 swój pierwszy artykuł *Dubrownik-Raguza. Wczoraj i dziś*, potem kolejne, aż w końcu przetłumaczyła *Trylogię* na język polski i opatrzyła ów utwór wstępem. Ten oryginalny pod względem formalnym dramat ukazał się drukiem w Polsce w roku 1910 nakładem Spółki Wydawniczej Polskiej „Czas" w Krakowie. We wstępie czytamy:

> W południowym złocie słońca zwisła urocza Raguza-Dubrownik jak skalne gniazdo między dwiema bezbrzeżnymi otchłaniami przetapiających się barw, między rozigraniem wód i nieba. Stare są jej dzieje – i wiekami jakieś cennej nabrały patyny.
> Spójrzmy prze mgłę dali, jak pierwsze jej podłoże rzuca ręka wychodźców greckiego Epidauru jeszcze w r. 656, jak żywioł słowiański z włoską kojarzy się kulturą – a skupiwszy myśl swą i uczucia narodowe, stwarza jednostkę odrębną, rządzoną kniaziem, czyli rektorem, wzorem miast włoskich. W dal mkną statki ładowne kupieckie Rzeczypospolitej, współzawodniczącej z Wenecją, a na ojczystych skałach romańskie wznoszą się kolumny i mury, dźwigają gotyckie łuki kolumn, dzierzgają rozety i renesansowe obok kościołów wznoszą się budowle pałaców. Tam też życie Odrodzenia z pełnych przelewa się kruż, w które morze patrzy całym swym błękitem, poprzez okwiecone tarasy – tam święcą się złote

> lata renesansowego przepychu umysłowości Dubrownika w wieku XVI i XVII, a zawsze czujny w twierdzach, które średniowiecze wznosi, śledzi, przeczuwając i przesłuchując z daleka wroga, to od strony Wenecji i Turcji, to od strony sąsiednich Węgier, co go osaczają[12].

W opisach d'Abancourt de Franqueville, w na poły historycznych, na poły poetyzujących, Dubrownik jest żywym organizmem: „patrzy całym swym błękitem", „śledzi, przeczuwając i przesłuchując z daleka wroga", jest niczym kamienne ciało wtopione w bajkowy pejzaż, a jednocześnie pozostaje grą wyobraźni, pobudzoną przez długą historię miasta, pełnego tajemnic i słowiańsko-włoskich klimatów. Teksty o Dubrowniku i dramacie Vojnovicia przypominają nieco w tym wypadku wprowadzenie do bałkańskiej wersji *Baśni z 1001 nocy*. Styl d'Abancourt de Franqueville jest tutaj swoistą mieszanką naturalizmu, symbolizmu i impresjonizmu:

> Olbrzymia, jakby skamieniała w ruchu fala gór, opadłszy stromym grzbietem, łukiem łagodnym podjęła jakieś warowne gniazdo i znów ponad morzem kamienne wzniosła czoło, dźwigając dumną koronę twierdz. To Raguza-Dubrownik opasał się wężem ciosowych murów stanął nimi nad samym portem Wewnętrznym (Interno) i grozi od strony lądu, zstępującą po stoku i w dal śledząc basztą Mincetą, która, potężne wyciągnąwszy ramiona murów, oparła je na południowym zachodzie, nad samym morzem, o twierdzę Bokar. [...]
> W fizjonomii wewnętrznej miasta właściwy charakter stwarzają właśnie owe, gdzieniegdzie festonami zielni opięte warownie, które średnie wieki wzniosły, a następnie dostosowały do czasów swoich i wymagań wojennych[13].

Plastyczność opisu miała zapewne przemówić do wyobraźni przyszłych odbiorców, którzy nie zawsze mieli okazję odwiedzić miasto osobiście. Można też odnieść wrażenie, że autorka pisze o Vojnoviciu językiem Vojnovicia, ale język ten jest też świadectwem emocjonalnego zaangażowania tłumaczki oraz jej sympatii do kultury dawnego Dubrownika i Chorwacji w ogóle. D'Abancourt de Franqueville starała się też uchwycić pokrótce istotę relacji polsko-chorwackich. Z perspektywy roku 1907 formułowała pewne prywatne opinie, nie podejmując próby opisu systemowego, choćby ze względu na długość artykułu:

[12] H. d'Abancourt de Franqueville, *Wstęp*, [w:] I. Vojnović, *Trylogia dubrownicka*, Kraków 1910, s. 3. Pisownia została uwspółcześniona.
[13] H. d'Abancourt de Franqueville, *Dubrownik-Raguza. Wczoraj i dziś*, „Przegląd Polski" 1904, nr 39, t. 1, z. 1, s. 115.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 364 22.09.2021 20:44

> Stosunki zapoznawcze i przyjacielskie między Słowianami południowymi a Polkami coraz częściej się nawiązują i zawiązują. Zjazdy dziennikarskie i sokolskie, pewna wymiana na polu literackim, zbliżają ku sobie te środowiska, do niedawna zupełnie sobie obce – obce przeszłością, obce kulturą i techniką życiową, obce ideami... [...] Wrażenia Słowian południowych z pobytu między Polakami przeciętnie bywają zgodne. Polacy imponują im swoją kulturą, pewną szlachecką platyną, z której w danym razie zarzutu nam nie robią. Mszcząc się za urok, któremu się nie oddają, ale ulegają wobec Polaków, podnoszą krytycznie ich politykę, uważając przede wszystkim za anty-słowiańską, a towarzysko zarzucają im brak swobody i dumę, utrudniającą wzajemne stosunki i wykluczającą przyjacielskość. Dajemy się więc sobie nawzajem poznać, wychodzimy jednak z punktów zupełnie odmiennych. Polacy zbliżają się do Słowian Południa w przekonaniu, że wzmacniają tym swoje stanowisko obecne i przyszłe w Słowiańszczyźnie, zdobywają przyjaciół, ufni w swój urok i siłę kultury[14].

Jednocześnie autorka wspomina o Chorwatach, którzy zetknęli się z polską kulturą i literaturą lub byli w Polsce (np. o Julije Benešiciu – tłumaczu dramatów Wyspiańskiego, Żuławskiego, Kisielewskiego, Wójcickiej; Milanie Begoviciu – poecie, Ksaverym Šandorze Djalskim, czyli chorwackim Sienkiewiczu, czy dziennikarzu Marjanoviciu), koncentrując się na Vojnoviciu (jak i Begoviciu). W tej króciutkiej nocie zawiera listę wybranych dzieł naszego autora oraz streszcza kolejne części *Trylogii dubrownickiej*, podkreślając jednocześnie, że w dramacie tym:

> Wiele naszych nastrojów i dźwięków minionych już trochę dni, zda się przedzierzgnięte w ten dramat południa, dlatego mimo charakter bardzo lokalny utworu, coś jest w nim swojskiego, coś, co się własnym przeżyciem odczuć daje[15].

Choć, co prawda, owo „coś" jest dość efemeryczne, to jednak podobnie abstrakcyjną strategię d'Abancourt de Franqueville zdecydowała się zastosować, starając się przygotować polskiego widza na spotkanie z tym dramatem słowiańskiego Południa wystawianym na teatralnej scenie słowiańskiej Północy. W dniu premiery opublikowała w „Nowej Reformie" artykuł zapowiadający i wyjaśniający tematykę prezentowanego utworu, gdzie kazała wyobraźni polskich widzów przenieść się do egzotycznych dla nich i mitycznych rejonów Europy:

[14] *Eadem*, *Polacy i Słowianie Południa*, „Kraj. Tygodnik Polityczno-Społeczny" 1907, nr 30 s. 6-7.
[15] *Ibidem*, s. 7.

> Płyniemy na południe roziskrzonym w słońcu Adriatykiem – na Dalmatyńskim jego wybrzeżu, na szerokości mniej więcej Rzymu, wybiegnie ku nam na wody śmiały i zbrojny w twierdze Dubrownik-Raguza, strojny w rozmaryn wonny i pinie. Gniazdo to kamienne tuli się północą do wzgórz, z których z wolna zstępuje nad barwne morze i grozi nieznanej dali murami i basztami, które od czasów Średniowiecza i Renesansu strzegą dawno prześnionych snów w tych ulicach, jak i w kamieniu wykutych, w pałacach i kościołach budzących wspomnienia włoskiej kultury i sztuki. Dziwne to miasto kojarzy w sobie słowiańsko-włoskie pierwiastki, z jakąś tajemniczą patyną wschodu [...]. Na barwnych falach morza przybijało do brzegów Raguzy bogactwo, wewnątrz zakwitała kultura, rozwijała się nauka i sztuka, zwłaszcza w wiekach XVI i XVII – wytwarzał ją przede wszystkim patrycjat, owa „Vlastela dubrovacka", odosobniająca się z czasem coraz bardziej od reszty narodu: mieszczaństwa i ludu. Duch jej, coraz mniej w sobie zasklepiony, maleje, następstwem tego zachwiewa się i swoboda, a z nią „Vlastela" dubrovnicka kona smutną konsekwencją skończonego, a może niespełnionego posłannictwa – kona nie bez walki, nie bez protestu i nie bez dumnej rezygnacji. I to właśnie jest osnową *Trylogii dubrownickiej*, tego najlepszego może współczesnego dramatu chorwackiego[16].

W treści sztuki tłumaczka dopatrywała się też odległego echa polskich „bólów i przejść"[17]. Szukała pewnych punktów zaczepienia, paralel pomiędzy sytuacją Rzeczypospolitej Dubrownickiej, wspaniałej Ragusy, a sytuacją w Polsce, co miało ułatwić odbiór dramatu i gdzieś między wierszami budować wspólnotę doświadczenia obszarów słowiańskich pogrążanych dziś w kryzysie kulturalno-politycznym, a niegdyś samodzielnych, niepodległych. Wspólnota ta istniałaby więc niejako w przestrzeni upadku, rozpadu.

Premiera sztuki przeszła bez większego echa, chociaż recenzje były w zasadzie przychylne. Pisano o Vojnoviciu jako przyjacielu serdecznym Polski i Polaków, chwalono przekład d'Abancourt de Franqueville, a o krakowskiej premierze pisano, że była wielkim sukcesem[18], choć dramat został wystawiony tylko 4 razy. W innych recenzjach chwalono piękno dzieła i jego „prawdę", jednocześnie zarzucając jej niedostatki konstrukcyjne, jak i społeczno-polityczny przekaz[19]. Trzy kluczowe role kobiece, a więc Deszę Palmotić, Paulę Beneszę i Idę de Luccari-Volzo zagrała Irena Solska, a Stanisława Wysocka wcieliła się w rolę dwóch różnych arystokratek o imieniu Maria w 2 i 3 części. Zabieg ten został doceniony, gdyż pozwolił wydobyć główną ideę utworu

[16] H. d'Abancourt de Franqueville, *„Trylogia dubrownicka" Iwona hr. Vojnovicia*, „Nowa Reforma" 1910, nr 104 (numer popołudniowy), s. 1.
[17] *Ibidem*, s. 2.
[18] Por. np. „Gazeta Lwowska" 1910, nr 60, 1910, s. 4.
[19] J. Rapacka, *Ivo Vojnović i poljska književna publika*, *op. cit.*, s. 288-289.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 366 22.09.2021 20:44

i powiązać jego poszczególne trzy części, które łączy jedność miejsca, ale nie czasu[20].

2.

Trylogia dubrownicka ukazała się drukiem w 1902 roku. Składa się z trzech części, które odnoszą się do innego momentu historycznego: upadku miasta w 1806 roku po jego zajęciu przez wojska francuskie, a właściwie – upadku jego patrycjatu, który stracił wtedy swoją dawną pozycję, władzę i bogactwo; następnie postępującego „rozkładu" tej klasy społecznej aż do końca XIX wieku; w końcu do jej całkowitego zaniku[21]. Krešimir Nemec pierwszą część nazwał dramatem mężczyzn, drugą – kobiet, a trzecią – ich dzieci, ze względu na wyeksponowanie tych postaci w kolejnych partiach tekstu[22]. Tłem dramatu jest wielka historia. Wybitna kroatystka, Joanna Rapacka pisze:

> Po bitwie pod Austerlitz Napoleon ponownie znajduje się w posiadaniu Wenecji, Istrii, Dalmacji i Boki Kotorskiej. Rosja sprzeciwia się warunkom opisanego traktatu i wysyła swą flotę do Zatoki Kotorskiej, by uniemożliwić zajęcie jej przez Francuzów. Tym samym Dubrownik znajduje się w centrum konfliktu między armiami, z których jedna niesie wyzwolenie uciśnionym chrześcijanom, druga zaś, wedle postanowienia francuskiego konwentu, „niesie braterstwo i pomoc narodom, które pragną się wyzwolić". Wojska rosyjskie, wspomagane przez Czarnogórców i mieszkańców Boki, wyruszają w stronę Dubrownika. Zostają jednak uprzedzone przez Francuzów, którzy pierwsi stają przed murami miasta. Dubrownik jest w stanie bronić się przez kilka dni, ale jedyna pomoc, która by mogła nadejść, byłaby tą, której miasto najmniej sobie życzyło – barbarzyńców, wedle dubrownickich pojęć, Czarnogórców oraz korsarzy i hajduków z Boki, do których przyłączyli się zbuntowani chłopi z terytorium Republiki. W tej sytuacji, zgodnie z całą swoją dotychczasową orientacją, miasto 26 maja 1806 roku otwiera bramy przed Francuzami, bo choć to jakobini i plebejusze – zawsze jednak Europejczycy. Tym bardziej, że generał Marmont, późniejszy marszałek i „duc de Raguse", obiecuje zachowanie neutralności miasta i przyrzeka, że wojska francuskie opuszczą je, gdy tylko Rosjaninie zostaną zmuszeni do wycofania się z sąsiednich terenów. Francuzi wkraczają przy dźwiękach Marsylianki, witani z ulgą i zadowoleniem przez mieszkańców miasta. Zachowany został dotychczasowy status Republiki i wszystkie jej organy, lecz nikt nie ma złudzeń, iż jest to jedynie okres przejściowy, toteż Senat wydaje jedno z ostatnich rozrządzeń, skierowane do wszystkich konsulów dubrownickich [...] 30 czerwca 1808 roku przedstawiciel francuski zawiadamia zebrany Senat dubrownicki, że państwo dubrownickie zostaje zlikwidowane, a jej

[20] H. d'Abancourt de Franqueville, *ibidem*, s. 2.
[21] I. Vuletić Domazet, *op. cit.*
[22] K. Nemec, *Rodna politika u Vojnovićevoj Dubrovačkoj trilogiji*, „Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost" 2009, 20 (4), s. 226-236.

> arystokratyczny ustrój – zniesiony. O likwidacji Republiki Dubrownickiej Napoleon informuje wszystkie europejskie rządy, które przyjmują to do wiadomości. W 1809 r. Dubrownik wchodzi w skład stworzonych przez Napoleona Prowincji Iliryjskich. Koniec dubrownickiej wolności przyniósł wszystkim obywatelom równość wobec prawa i wyzwolił dubrownickich chłopów. Był tragedią patrycjatu, który tracąc swe państwo, tracił tym samym wszelki sens egzystencji[23].

Upadek Republiki wiązał się *de facto* z naporem nowoczesności i modernizowania się stosunków społecznych, i jednocześnie z klęską jednej konkretnej grupy społecznej – patrycjatu. To jakby swoisty koniec starożytności... Vojnović był apologetą wielkiej, świetnej przeszłości Dubrownika i słynnej dubrownickiej wolności – to jej bronił, dlatego przejęcie miasta przez Francuzów przedstawiał niewątpliwie jako tragedię miasta, upadek szlachetności, honoru itp. Niezgoda pisarza na obrót spraw, rozpad dawnego świata podszyta jest melancholią, co znajduje odzwierciedlenie w języku tekstu, który zdradza gorącą umysłowość tworzącego (emocjonalność dialogów, np. tyrada Orsata Wielkiego i jego wzburzenie) oraz sprawia, że dramat nie mieści się w obrębie jednej formy czy gatunku (niezwykle rozbudowane didaskalia, liryczność opisu, epizodyczne postaci, wątki).

Allons Enfants

Akcja tej części toczy się 27 maja 1806 roku w domu Orsata Wielkiego, w momencie, gdy pod bramami Dubrownika stoi armia francuska. Atmosfera jest napięta, entuzjazm miesza się z lękiem, tym bardziej, że mieszkańcy są podzieleni na zwolenników i przeciwników wpuszczenia armii do miasta. W Senacie również nie ma jednogłośności. Wszyscy oczekują na to, jak dalej potoczą się wypadki. Głównym bohaterem jest Orsat, który „reprezentuje dawny ustrój dubrownicki, konserwatyzm szlachecki, dawny feudalistyczny Dubrownik”[24]. Jest ostatnim ze szlachetnych i jako taki pozostaje „rzecznikiem republikańskiej wolności Dubrownika”[25] – nie godzi się na jej utratę, wbrew głosom większości:

> MAREK: Wszyscy wołają, że Napoleon – Bóg.
> MIKOŁAJ: A ty – żeś szaleniec![26].

[23] J. Rapacka, *Rzeczpospolita Dubrownicka*, Wrocław 1977, s. 255-258.
[24] J. Gołąbek, *Ivo Vojnović, dramaturg jugosłowiański*, Lwów–Warszawa 1932, s. 378.
[25] *Ibidem*, s. 14.
[26] I. Vojnović, *op. cit.*, s. 21.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 368 22.09.2021 20:44

Orsat w akcie rozpaczy rzuca się przed drzwi komnaty, błagając zebranych, aby nie poddali miasta najeźdźcom. Wygłasza płomienną tyradę, odwołując się do honoru i dumy patrycjatu:

> Jeszcze jesteśmy szlachtą... ja! ...ty ...my – króle, my władcy! Gdzie się zjawimy, cezarom kroku nie ustępujemy!... Nasze jest morze i nasze twierdze, i nasze są kościoły... i pałace – tu jeszcze wszystko żywe-żywe! A gdy tego wszystkiego nie stanie! Gdy dzieci zatracą pamięć o nas i znamię swobody i pójdą tułacze szukać po świece imienia, prawdy, władzy – i zapomną, że tu ich panowanie i państwo!... a wszystko, co zostanie, to poddaństwo, przeklęta poddańcza rzesza!...[27].

Zostaje jednak wyśmiany i zlekceważony: „Egzaltowany, jak i nieboszczka matka jego!"[28]. Dla zebranych jego przemowa jest piękną, pustą formą: „Veramente! ...Pięknie mówi!... Nieco teatralnie. Ale co za scena! Drugi Corneille i Racine!... Nie zbywa mu na piękności!..."[29]. Ostatecznie Orsat zostaje sam: „blady, załamany, ze ściśniętym gardłem i najeżonymi włosami dowlókł się do otwartych drzwi, wodząc dookoła błędnym, bez wyrazu wzrokiem"[30].

Deszę, a więc ukochaną Orsata, którą zagrała Solska, poznajemy w momencie klęski tego bohatera. Jest ona symbolem śmierci, ale i rekwizytem jego wyobraźni, postacią z bardzo prywatnego dramatu:

> *[...] stanęła ciemna, tajemnicza, jakby na progu śmierci i krokiem nie nastąpiła naprzód. Czarna długa szata opada w ciężkich prostych fałdach wzdłuż jej smukłego ciała, okrywając je jakby płaszczem żałoby. Na krótkim staniczku krzyżuje się przejrzysta chusteczka à la Marie Antoinette, która odsłania jej jak w marmurze wykutą szyję. Z krótkich czarnych rękawów opuszczają się białe ręce. Jaśniejące, blond włosy, nieco przypudrowane, okalają jej głowę tragicznym odblaskiem. A twarz jej o podłużnych posągowych rysach, dumna linia wokoło zaciśniętych ust, duże, głębokie, błękitne oczy i ta biała przepaska – wszystko to przypomina nam postać Maryi Antoniny Delaroche'a, a zwłaszcza teraz, gdy stoi bezwzględna, jak przeznaczenie. Blada, spokojna, chłodna o tajemniczym spojrzeniu – przystanęła i patrzy... patrzy na koniec człowieka – Orsata Wielkiego*[31].

> O! Nie ruszaj się!... wstajesz z głębiny moich pragnień... i bólów moich. [...] Piękna jesteś jak śmierć! ...i dumna – te same niedostępne usta, których się nie całuje i te

[27] *Ibidem*, s. 45.
[28] *Ibidem*, s. 47.
[29] *Ibidem*, s. 48.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ibidem*, s. 49.

> same białe jak śnieg, marmurowe ręce, które targają kwiat żywota. [...]. Ty – ty teraz jedyna – winnaś tu być – aby patrzeć na mnie – i przyzywać ku sobie[32].

Pojawia się, mówiąc po prostu: „Jestem!", a po chwili dramatycznie woła: „Widziałam śmierć"[33]. Trudno wyobrazić sobie piękniejsze wejście na scenę dla aktorki modernistycznej, która właściwie nie tyle wchodzi na scenę, co pojawia się niczym blada, piękna i tajemnicza zjawa. Kto inny jak nie Solska mógł zagrać postać „całą w słowach jak szept"[34]? Była ona nie tylko mistrzynią interpretacji symboliczno-psychologicznej tekstów, ale i symbolem sztuki modernistycznej jako takiej, ucieleśnieniem dziwnego, modernistycznego i nieoczywistego piękna spod znaku Meduzy.

Desza nie przychodzi, aby pocieszyć Orsata jako czuła kochanka, ale po to, aby wspólnie mogli pożegnać „zgasłe słońce dubrownickiej swobody" oraz ich przyszłości, aby razem mogli zrezygnować ze szczęścia. Ich rozmowa, pełna niedomówień i emocji, kończy się słowami, które wieńczą zarazem całą tę bodaj najciekawszą scenę dramatu: „Nie zamyka się drzwi, gdzie są umarli"[35]. Orsat nie mógł być szczęśliwy, bo jego miasto upadło, odrzuca więc szczęście osobiste, a właściwie oboje wraz z Deszą rezygnują z siebie, z małżeństwa, nie chcą wychowywać dzieci na niewolników. Walka ani zemsta nie są już możliwe, bo na kim i jak, skoro nawet mieszkańcy Dubrownika witali Francuzów entuzjastycznie, skoro sama arystokracja jest podzielona? Przypomina to wybór i przemianę bohatera romantycznego, który podążając za ideałem, rezygnuje ze spełnienia osobistego, staje się wojownikiem czy też buntownikiem, ale jako taki – musi ponieść klęskę, gdyż jego sprawa jest przegrana.

Zmierzch

Część druga to już rok 1832. Akcja toczy się prawie trzydzieści lat później, w tym samym środowisku arystokracji, ale pojawiają się nowi bohaterowie. Zarówno wygląd wnętrz, jak i charakterystyka postaci wskazują na mizerię patrycjatu, jego powiększającą się nędzę, którą ten stara się ukryć pod pozorami:

> Całość robi wrażenie źle ukrywanego ubóstwa – na ścianach wiszą zaprószone stare portrety przodków. [...] Na głowie czarny koronkowy czepiec ze spływającymi na

[32] *Ibidem*, s. 50-51.
[33] *Ibidem*, s. 50.
[34] *Ibidem*, s. 54.
[35] *Ibidem*.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 370 22.09.2021 20:44

> piersi szarfami obramia hebanową linią tę symfonię bladości, ożywionej tylko blaskami czarnych zapadłych oczu. Na ramionach zielony szal, jak go nosiły panie w 1820. Wszystko na niej harmonijne i wytworne, ale bardzo stare[36].

To obraz świata, który odchodzi, ponieważ jego przedstawicie nie byli w stanie odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Weszli w strefę cienia i zostali skazani „na wymarcie", gdyż umarła idea dawnej Republiki. Żyją w nędzy, wspominają przeszłość rodową i dawne życie w blichtrze. W tej części centralną postacią kobiecą jest Paula – młoda arystokratka, również grana przez Solską w krakowskim przedstawieniu. Woła ona: „Ach! umrzeć, ale milczeć! Tak?! To nam nasi przodkowie przekazywali!..."[37]. W dramatycznym i szalonym geście obcina sobie nożycami długie włosy. Wybierając życie w klasztorze, podobnie jak Desza, rezygnowała z miłości. Należy już do młodego pokolenia, a zgromadzone grono arystokratów, mówiąc cichnącym głosem i patrząc na nie prawie z litością, nazywa cieniami[38]. Mimo że kocha Ludwika (przedsiębiorczego kapitana marynarki, syna chłopa, człowieka nowych czasów), wybiera ideały przodków i odtrąca tamtego, aby nie doprowadzić do mezaliansu i pogwałcenia odwiecznych zwyczajów arystokratycznych swojej rodziny, według których ślub książęcej córki i syna kmiecia był nie do pomyślenia. Na nic zdają się jego przemowy i wyznania: „Paulo! Paulo! Pójdź ze mną ku życiu!". Dziewczyna jest nieugięta w swoim postanowieniu i, jak mówi, nie chce opuścić okrętu, który tonie[39]. Paula poszła w ślady ciotki swojego ojca, Marii Orsoli Bobali, która wstąpiła do zakonu, ponieważ pokochała mieszczanina. Dziewczyna również zabiła miłość, stłumiła młodość i ocaliła pustą dumę matki[40]. Jej słowa po odejściu Ludwika świadczą o tym, że miotała się między rozpaczą a poczuciem bezsensu. Motywacja bohaterki jest w związku z tym trudna do zrozumienia.

Na terasie

Akcja ostatniej części toczy się w pałacu hrabiego Łukasza Mančeticia w wyjątkowo pięknych okolicznościach przyrody:

> [...] kamienna terasa willi Mančetici'ów rozświetlona słońcem, zdobna w plamy, mimozy i rozkwitłe oleandry wychylające się z ogrodu, obszerna jak plac dei Signori

[36] *Ibidem*, s. 59.
[37] *Ibidem*, s. 83.
[38] *Ibidem*, s. 78.
[39] *Ibidem*, s. 79.
[40] *Ibidem*, s. 82.

> jakiejś klasycznej włoskiej stolicy, zapłonęła naraz cała i wszystka rozpostarła się wzdłuż całej sceny – spokojna, wielka i pańska w złocie pierwszych jesiennych zachodów. Przez smukłe gotyckie kolumny ostatniego parapetu przeziera z dołu zatoka Grawozy zalana całą migotliwą barwą złota i miedzi. Taka wielka przestrzeń białej terasy byłaby nadto chłodna i pusta, gdyby w głębi nie wznosiła się łagodnym stokiem Petka, która zakrzepła w samym środku widnokręgu, zielona, ciemna, zamyślona jak sfinks egipskich pustyń[41].

Ten poetycki, pełen symboli opis terasy ciągnie się przez ponad trzy strony. Jest to obraz pięknej, żywej przyrody, ale również skamieniałego życia. Nade wszystko zaś ten stary teras stanowi pejzaż duszy właściciela całego pałacu, czyli magnata Łukasza. Jest wrzesień roku 189*. Historia upadku arystokratycznego miasta datuje się więc już prawie na sto lat. W trzeciej części ukazana została grupa ludzi, którzy nie mogę dłużej normalnie funkcjonować w Dubrowniku, w atmosferze, która wytworzyła się w mieście. W pierwszej scenie hrabia Łukasz rozmawia z księdzem Marianem, kpiąc z nowo panujących porządków:

> „A więc zostaliśmy bez woli, bez pragnień i...". [...] I „bez pracy". [...] Ha, ha, ha!... Słyszałeś kiedykolwiek te nowe brednie, jeszcze ich pełne są usta, gdy rozprawiają: „Konstytucja", „parlament", „prawo"... Teraz wymyślili i „ramy" (z wielkim głośnym śmiechem). Ha! Ba! A to wszystko za starych czasów nazywało się u nas łańcuchami! [...] I możesz jeszcze powiedzieć księże Marianie, że szlachta umarła-gdyż niewola stoczyła im tę odrobinę serca, którą jeszcze mieli...[42].

Mieszkańcy willi żyją „na terasie" z widokiem na miasto, które już do nich nie należy, w odizolowaniu i oderwaniu od teraźniejszości, zamknięci też w pięknych, gotyckich, ale muzealnych wnętrzach. Przywiązani do starych tradycji, nie potrafili „zakasać rękawów" i „przypaść do ziemi", czy przystosować się do nowych okoliczności, dlatego nie ma dla nich zmartwychwstania z pięknego i smutnego grobowca Raguzy. Ostatni z panów egzystują, upajając się słodyczą żywota w zgubie[43].

Hrabia Łukasz gorzko wypowiada się o zaprzepaszczonej szansie, którą miała kiedyś przed sobą arystokracja:

[41] *Ibidem*, s. 88.
[42] *Ibidem*, s. 93.
[43] *Ibidem*, s. 117.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 372 22.09.2021 20:44

> Gdyśmy czasu swobody córki nasze zamykali w pustych klasztorach, aby więdły i dziewictwo swoje przeklinały – mogliśmy je dawać bogatym mieszczanom i krew ich oczyścić – mieliśmy moc, aby z niewoli wprowadzić w swoje próżne i niepłodne pałace te zdrowe, nieprawe latorośle, któreśmy po skałach Konawlja rozsiali[44].

Jednocześnie nie chce zezwolić na ślub swojej służącej Heleny z innym sługą Wuką (*de facto*, swoim nieślubnym synem, owocem zbliżenia z chłopką Niką, która umarła przy porodzie). Ten zakaz daje mu poczucie pewnej władzy: „A cóż to! nie mogę już rozkazywać swojej służbie?”[45] i świadczy o tym, że arystokracja, owszem, nie miała instynktu samozachowawczego, ale pozostał jej instynkt władzy.

W tej części pojawia się postać Idy Luccari-Volzo (znów kreacja Solskiej), młodej nauczycieli, „hrabianki austriackiej bez grosza przy duszy”, która zarabia sama na siebie, pragmatycznej i wesołej, planującej wyjazd i być może ślub z Amerykaninem. Kobieta znika, żegnając się niedostojnym: „Addio – i w nogi”. Jest to postać epizodyczna, ale ważna, gdyż symbolizuje nową postawę i mówi o zadaniach arystokracji w nowej rzeczywistości, ponieważ docenia wartość pracy i zarabiania pieniędzy:

> O! piękne zdrowe słowa: „Pracować”. Nie zdaje ci się ciociu, że pogoda wchodzi w duszę, gdy je słyszysz? Nie, ty nie wiesz, jak to wesoło powiedzieć sobie: „Nie jestem bogata, ale jestem sama i pracuję, zarabiam na siebie i koniec końców jestem swobodna!”[...]. I odłożyć każdego miesiąca parę reńskich... pomału, pomału... jak to mrówka przed zimą. A jak wiatr zadmie, wtedy matce coś kupić, aby się ograła, coś posłać bratu uczącemu się w Wiedniu, aby biedak odetchnął!?[46].

Ale i ona nie bez żalu godzi się na swoją sytuację bytową. Choć wykrzykuje optymistyczne slogany, dotyczące jej przyszłych zadań – uczenie dzieci z ludu, aby ktoś obcy nie wyrwał im duszy, „duszy, którąśmy zasadzili”[47] – to łzy ściskają jej gardło.

Ta część dramatu kończy się widokiem opustoszałego tarasu. Hrabia Łukasz, po nieudanej rozmowie z Wuką, podczas której chciał wyjawić, że jest jego ojcem i przepisać mu w spadku pałac i wszystkie włości, zezwala w końcu na ślub z Heleną, co chłopak przyjmuje z wdzięcznością i ulgą. Hrabia drze stare dokumenty, nie wyjawiając prawdy, gdyż Wuko stwierdza,

[44] *Ibidem*, s. 96.
[45] *Ibidem*, s. 100.
[46] *Ibidem*, s. 106.
[47] *Ibidem*, s. 108.

że gdyby ktoś ofiarował mu pałac, sprzedałby go, wyjechał na wieś i kupił winnicę. Rusza przez taras ze świecą w ręku, wodzi wzrokiem po jego pustej przestrzeni, sam wyglądając jak ktoś stojący „nad kamieniem jakiegoś starego grobu" i „jakby odganiał jakieś niewidzialne zjawy". Na koniec zaś mówi: „A teraz! pójdźmy spać!"[48].

Dramat ujęty jest w klamrę kompozycyjną, w wierszowane, tajemnicze *Preludium* (swoistą inwokację?) na początku i *Epilog*. *Na cmentarzu św. Michała*[49]. W tekście wielką rolę odgrywają nastój i symbol, nawet jeżeli odbywa się to kosztem klarownej, klasycznej kompozycji (błędy kompozycyjne zarzucał Vojnoviciovi np. Józef Gołąbek, który nie umiał docenić paralelnych montaży Vojnovicia czy otwartej, nowatorskiej struktury dramatu). Ciekawe są jego: synkretyzm gatunkowy, malarskość opisów, rozbudowane, eklektyczne didaskalia z instrukcjami reżyserskimi[50] i, w ogóle, barwność języka pełnego poetyckich fraz, metafor, porównań („po słońca promieniach toczy się świergot jaskółek"). Te wszystkie elementy, jak pisze Antun Barac, „w okresie moderny wywoływały zachwyt. Ze sceptycyzmem natomiast odnosiło się do nich następne pokolenie, które umiało odróżnić patos od prawdziwych wartości artystycznych"[51]. To surowa ocena, jednak faktycznie utwór w wielu momentach wpada w patetyczny ton. Na pewno jego zaletą jest otwarta kompozycja i tajemniczość, dające wiele możliwości interpretacyjnych oraz to, jak czytamy w popularnym ale ciekawym opracowaniu, że: „nie jest to typowy dramat historyczny, ale dramat historii, gdzie głównym bohaterem jest miasto, które wyszło z mitu ku światu zewnętrznemu, co stało się przyczyną jego tragedii. [...] Ivo Vojnović stworzył tu swoiste epitafium/pieśń lamentacyjną dla znikającego starego Dubrownika"[52].

Jednak, o ile można nazwać autora apologetą Dubrownika, to nie można uznać go za bezkrytycznego apologetę patrycjatu. Skazał on bowiem swojego bohatera – Orsata Wielkiego na śmieszność i odtrącenie przez własne środowisko. Być może jednak każdy upadek ma w sobie jednocześnie coś z patosu, wzniosłości i śmieszności, gdyż umiera tylko to, co nie może już obronić

[48] *Ibidem*, s. 133.
[49] *Preludium* i *Epilog. Na cmentarzu św. Michała* (*Prélude* i *Na Mihajlu*) pochodzą ze zbioru poetyckiego Vojnovicia, *Lapadski soneti* gromadzącego wiersze z lat 1892-1901.
[50] Na temat didaskaliów Vojnovicia pisała wnikliwie Zvjezdana Šarić, *Didaskalije u Vojnovićevim dramama*, [w:] *Radovi međunarodnog simpozija. O dijelu Iva Vojnovića*, *op. cit.*, s. 347-350.
[51] A. Barac, *op. cit.*, s. 303.
[52] *Dubrovačka trilogija*, „Lektire.hr", www.lektire.hr/dubrovacka-trilogija/ [dostęp: 18.06.2021].

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 374 22.09.2021 20:44

swojej powagi i wielkości. W scenie wieńczącej część pierwszą dramatu bohater rezygnuje z życia rodzinnego, aby jego potomkowie nie byli niczyimi niewolnikami. Jednak w części trzeciej okazuje się, że Ida jest wnuczką Orsata: „PANI MARYA (*cofa się i dysząc chwyta się za fotel i opada jakby zapadła się w otchłań*) Nauczycielką!... ty wnuczka Orsata Wielkiego!”[53]. Dramat jest nieco enigmatyczny i nie możemy być pewni, czy chodzi o powinowactwo dosłowne – genetyczne, czy tylko symboliczne (w tym sensie, że Ida jako arystokratka z pochodzenia jest wnuczką Orsata). Jednak niepewność ta podważa niejako autentyczność gestu Orsata a przynajmniej budzi pytania o nią – Orsata, który ostatecznie mógł mieć jakichś potomków, wbrew wcześniejszym dramatycznym deklaracjom.

W części trzeciej rozbudowane didaskalia kończą się prowokacyjnymi słowami, za pośrednictwem których autor angażuje czytelników i widzów do czynnego udziału oraz oceny przedstawianych wydarzeń: „Ale p-s-s-st!... dosyć szeptu. Przedstawienie się rozpoczyna. Słuchajcie i sądźcie”[54]. Nie narzuca gotowych werdyktów. A osądzić trzeba ruiny, powidoki świetności, które są scenerią dla teatru cieni-arystokratów. Ich upadek objął tu wszystkie płaszczyzny: społeczną, materialną i moralną. Ponadto syn (Wuko) odrzuca spadek po ojcu (hrabim Łukaszu), co można odczytać symbolicznie: lud odrzuca świat dawnych panów, nie chce ich pałaców, splendorów, ideałów, stylu życia i wybiera np. malownicze winnice gdzieś na wsi. Arystokracja nikomu już nie jest potrzebna, jej czas definitywnie minął, dlatego Vojnović wpisał obraz dubrownickiego patrycjatu w pejzaż dubrownickiego cmentarza (*Prolog*). Z drugiej strony, ważna jest w *Trylogii dubrownickiej* idea wolności, którą kiedyś gwarantował patrycjat i jej Vojnović, arystokrata ducha, jeden z pierwszych chorwackich modernistów, broni z całą pewnością.

W Polsce widziano w *Trylogii dubrownickiej* analogię z *Weselem* i *Warszawianką* Stanisława Wyspiańskiego, postać Orsata Wielkiego porównywano zaś do Konrada, Beniowskiego czy Rejtana. Jak podkreśla Rapacka, bazując na materiałach, które opublikował W. Kot w *Dramat serbski i chorwacki na scenach polskich do roku 1914*, ówcześni recenzenci zauważyli, że te porównania często czyniono na wyrost, bo jak na przykład połączyć upadek jednej grupy społecznej – patrycjatu dubrownickiego – z upadkiem całego narodu? Jednak warto pamiętać, że próbę popularyzacji twórczości Vojnovicia

[53] I. Vojnović, *op. cit.*, s. 107.
[54] *Ibidem,* s. 90.

zawdzięczamy głównie grupie entuzjastów starających się budować kulturowe pomosty między słowiańską Północą a Południem, jednocześnie tworzących pewne mity (na użytek być może bardziej lokalny niż dla budowania międzysłowiańskiego porozumienia), choćby i mityczne przekonania o wielkiej i specjalnej sympatii Vojnovicia dla Polaków[55].

Przypomnijmy, że dramat Vojnovicia wystawiono w Krakowie w roku 1910, w maju tego samego roku zaś, w ramach współpracy między teatrami, Irenę Solską i Wandę Siemaszkową zaproszono na gościnne występy do Zagrzebia w związku z obchodami rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego[56]. Aktorki zostały dobrze przyjęte przez krytykę i środowisko teatralne, ale dużo chłodnej przez widzów, którzy nie pojawili się tłumnie na ich występach. Wymiana teatralna odbyła się też nie bez uprzedzeń, wszak Ludwik Solski, ówczesny dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, miał obawy, aby wysłać żonę do Zagrzebia i prezentować zupełnie tam nieznanego Wyspiańskiego:

> Dyrekcja teatru w Zagrzebiu sprowadziła mnie na *Lillę Wenedę*. Grać miałam poza tym *Norę* Ibsena oraz *Śmierć Ofelii* Wyspiańskiego. Solski bał się, bo to „południowi barbarzyńcy", „nie będzie dobrze". Było świetnie[57].

Ale również w Zagrzebiu zastanawiano się nad sensem zapraszania artystek znanych i sławnych tylko w Polsce[58]. Okoliczności krakowskiej premiery *Trylogii dubrownickiej* Vojnovicia i zagrzebskiej premiery *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego czy *Śmierci Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego rzucają jednakże ciekawe światło na ten etap kontaktów kulturalnych pomiędzy dwoma teatrami, dwoma narodami wchodzącymi niegdyś w skład wielkiego, eklektycznego tworu, jakim była monarchia austriacko-węgierska. Dążyły one do wzajemnego lepszego poznania się i zawiązania trwalszych więzi. Te tradycje, mimo odmiennej sytuacji politycznej, są pielęgnowane do dziś.

[55] J. Rapacka, *Ivo Vojnović i poljska književna publika, op. cit.*, s. 287-289, oraz por. 291.

[56] Piszę o tym więcej w artykule: M. Vrazić, *Wizyta Pani Ireny Solskiej w Zagrzebiu – tłumaczenie recenzji teatralnej Julija Benešicia*, „Witkacy!" 2021, nr 10, s. 80-91.

[57] I. Solska, *Pamiętnik*, Warszawa 1978, s. 102.

[58] O występach polskich artystek: Ireny Solskiej i Wandy Siemaszkowej w Zagrzebiu pisała N. Jakubova, *„Sezon polski" w Zagrzebiu. Wanda Siemaszkowa i Irena Solska w oczach krytyki chorwackiej*, [w:] *Wanda Siemaszkowa i jej teatr*, red. J. Puzyna-Chojka, A. Jamrozek-Sowa, Rzeszów 2015, 80-94.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 376 22.09.2021 20:44

SUMMARY

Slavic drama. An attempt of an approach, cross-sections, (re)constructions and (re)readings

Slavic drama is a genre created and formed in the first half of the 19th century. In the second half of the century and at the turn of the 20th century its interesting continuations and variants emerged. Papers collected in this book constitute an attempt of a synthesis of the genre. However they should not be treated as an exhaustive study of the interpretationally complex subject. Slavic drama, through its either idyllic or anti-idyllic character and manipulating of the founding myth, in the perspective shown by the authors, becomes a search for the national identity in the new historic reality of the country that is at first absent from the map and then in need of rebuilding its identity.

The study begins with the analysis of Adam Mickiewicz's *Wykłady o literaturze słowiańskiej (Lectures on Slavic Literature)* with *Lecture XVI* being the key to the subject. The first part of the book is dedicated to the beginnings of the Slavic drama, with Krasiński's *Nie-Boska Komedia (The Un-divine Comedy)*, Słowacki's *Lilla Weneda* and *[Beniowski]*, Roman Zmorski's *Lesław*, Norwid's *Wanda*, *Krakus* and his poem *Słowianin (The Slav)*. The fuller context is given with the 19th century Czech drama analysis.

The second part of the book concerns dramatic works from the second part of the 19th century. It contains articles on Kashubian language dramas, Russian dramas on the theatrical stage in Stanisławów (in former Galicia), an article analyzing difficult Slavic-Germanic relations in Polish historical dramas from the 1870s, and an article about interpretations of the myth of the beginnings of the Polish state in *Popiel i Piast (Popiel and Piast)* by Mieczysław Romanowski and *Kniaź Popiel (Prince Popiel)* by Tymon Niesiołowski.

In the third part, focusing on the turn of the century and the beginning of the 20th century, the articles about Lange's *Wenedzi* (*The Weneds*) and about forgotten dramatic works of Feliks Płażek are to be found. Important parallels between Przerwa-Tetmajer's *Rewolucja (The Revolution)* and Krasiński's *Nie-Boska komedia* (*Un-divine Comedy*) are shown. Furthermore the analysis of the Slavic dramas of Maryla Wolska (*Swanta. Baśń o prawdzie – Swanta. The Fairytale about the Truth*) and Jadwiga Marcinowska (*Wyśniony dramat – The Dreamt Drama*) as the parable dramas has been made. The origin myth

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 377 22.09.2021 20:44

is present in Natalia Dzierżkówna's *Kniaź Popiel* (*Prince Popiel*) and *Witeź Iwo* (*Knight Iwo*). Indicators of dramaturgical Slavicness are being searched for in Kruczkowski's *Golgota (Golgotha)*. This work wouldn't be complete without the dramas by Przybyszewski, based on Slavic motives, such as: *Odwieczna baśń (The Eternal Fairytale)* and *Miasto (The Town)*. The book ends with the article on Lucjan Rydel's *Jeńcy* (*The Captives*) and its theatrical career at the beginning of the 20th century, and the analysis of the reception of the *Dubrovnik Trilogy* by the Croatian writer Ivo Vojnović during the Young Poland period.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 378 22.09.2021 20:44

BIBLIOGRAFIA (wybór)

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 379 22.09.2021 20:44

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 380 22.09.2021 20:44

19. století v nás. Modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly, M. Řepa (oprac.), Praha 2008.
1905 w literaturze polskiej, oprac. i wstępem opatrzył S. Klonowski, Warszawa 1955.
Adamczewski Zygmunt, *Tragiczny protest*, przekł. Z. Kubiak, Warszawa 1969.
Akademická encyklopedie českých dějin, J. Pánek (red.), tomy A–H, Praha 2009.
Antologia lëteracczich dokôzów. Antón i Aleks Peplińsce, red. J. Tréder, Sierakowice 2009.
Backvis Claude, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przekł. J. Prokop, [w:] *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i opracowanie: A. Biernacki, Warszawa 1975.
Bagłajewski Arkadiusz, *Mickiewiczowska interpretacja „Legendy" Krasińskiego w prelekcjach paryskich*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011, s. 163-179.
Barac Antun, *Literatura narodów Jugosławii*, przekł. M. Krukowska, Wrocław 1969.
Bartoszewski Konrad, *Mieczysław Romanowski: poeta powstaniec*, Warszawa 1968.
Benešić Julije, *Współczesna literatura chorwacka*, „Czas" 1904, R. 57, nr 83.
Bieszk Stefan, *Pòlnô mësz*, [w:] *Pro memoria Stefan Bieszk (1895-1964)*, red. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2013, s. 305-347.
Bieszk Stefan, *Kòwôl Czarownik*, [w:] *Pro memoria Stefan Bieszk (1895-1964)*, red. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2013, s. 357-399.
Biriulow Jurij, *Secesja we Lwowie*, przekł. J. Derwojed, Warszawa 1996.
Bizior-Dombrowska Magdalena, *Dzieje tekstu*, [w:] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia. Wydanie krytyczne pierwodruku z 1835 roku*, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2015.
Bobrownicka Maria, *Antyteza słowiańsko-europejska. Z problemów stereotypu*, [w:] *Kategoria Europy w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1997.
Bobrownicka Maria, *Komparatystyczne badania nad dramaturgią słowiańską w XX w.*, [w:] *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku. Prace ośrodka krakowskiego poświęcone VIII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Zagrzebiu*, red. M. Bobrownicka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
Bolesławita Bogdan [Kraszewski Józef Ignacy], *Rachunki. Z roku 1867. Rok drugi*, cz. 2, Poznań 1868.

Boy-Żeleński Tadeusz, *Kazimierz Tetmajer*, [w:] *Miałem kiedyś przyjaciół… Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972.
Breza Edward, *Ksiądz doktor Bernard Sychta jako literat i naukowiec*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Językoznawcze" 1979, nr 6, s. 7-12.
Brückner Aleksander, *„Pierwiastek ludowy w poezyi polskiej XIX. wieku. Studia porównawczo-literackie", Stanisław Zdziarski, Warszawa 1901: [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki" 1902, t. 1, nr 1.
Campbell Joseph, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Flowers, przekł. I. Kania, Kraków 2007.
Ceynowa Florian, *Wileja Noweho Roku; Szczodraki*. „Jutrzenka. Przegląd Słowiański" 1843, nr 3, s. 51-60.
Ceynowa Florian, *Канунъ новаго года, Wilia Nowego Roku, Wiléjá Noweho Roku; Щедровки, Szczodrówki, Szczōdráki*, Gdańsk 2006.
Ceynowa Florian, *Ścinanie kani*, „Nadwiślanin" 1851, nr 19, s. 149-151.
Ceynowa Józef, *Jak we wse rolną założele*, zbiory Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.
Ceynowa Józef, *Nôpartô Truda ë ji ożenk*, zbiory Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.
Chodźko Aleksander, *Wstęp*, [w:] *Pisma Adama Mickiewicza na nowo przejrzane, dopełnione i za zezwoleniem jego w tem siódmem z kolei wydaniu do druku podane*, Paryż 1844, t. 1, s. I-VII.
Chołojczyk Magdalena, *Twórczość literacka Mieczysława Romanowskiego – próba monografii. „Biblioteka Cyfrowa UMSC"*, https://fbc.pionier.net.pl/details/nhfX0vZ [dostęp: 18.04.2021].
Ciechowicz Jan, *Dom Opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992.
Ciechowicz Jan, *O różnych sposobach czytania „Lekcji teatralnej" Mickiewicza*, „Pamiętnik Teatralny" 1990, z. 2, s. 21-34.
Ciechowicz Jan, *Światopogląd teatralny Karola Wojtyły*, „Dialog" 1981, nr 10, s. 116-122.
Ciołek Tadeusz Maciej, *Wyrzeczysko. O świętowaniu w Polsce*, Warszawa 1976.
Ciwkacz Olga, *Dzieje polskiego amatorskiego i zawodowego teatru w Stanisławowie (1745-1939)*, Iwano-Frankiwsk 2017.
Czabanowska-Wróbel Anna, *Baśń w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1975.
D'Abancourt de Franqueville Helena, *Dubrownik-Raguza. Wczoraj i dziś*, „Przegląd Polski" 1904, nr 39, t. 1, z. 1.

D'Abancourt de Franqueville Helena, *„Trylogia dubrownicka" Iwona hr. Vojnovicia*, „Nowa Reforma" 1910, nr 104 (numer popołudniowy), s. 1.
Dąbrowski Stanisław, *Sztuki Ostrowskiego w polskim teatrze* [w:] Państwowy Teatr Narodowy imienia Wojska Polskiego. Program, Aleksandr Ostrowski, *Las*, premiera 31 III 1952.
Derc Klemens, *Teatry ludowe na Kaszubach*, „Teatr Ludowy" 1929, nr 6, s. 109-111.
Dłuska Maria, *Prozodia języka polskiego*, Warszawa 1976.
Dramat w historii, historia w dramacie, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009.
Dybizbański Marek, *Mityczny teatr „Lekcji XVI"*, [w]: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, red. M. Kalinowska, J. Ławski i M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011.
Dybizbański Marek, *Tragedia polska w drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009.
Fabianowski Andrzej, *Kwestia żydowska w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Żydzi w literaturze*, red. A. Szawerna-Dyrszka i M. Tramer, Katowice 2003.
Fiećko Jerzy, *Co zrobić z „Niedokończonym poematem"?*, „Sztuka Edycji" 2014, z. 1-2.
Fiećko Jerzy, *Krasiński o gnozie. Nota o notatkach poety*, [w:] *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski i A. Jocz, Kraków 2012, s. 61-71.
Fiećko Jerzy, *Spór o miejsce Żydów wśród Polaków*, [w:] *idem*, *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011.
Fijałkowski Michał, *Rusałki – słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica" 2014, nr 45.
Fikus Stefan, *A śmierć nie przëchôdô*, [w:] *Domôcô bina. Dziewiãc dramów do jigrë. Wëbiór z nônowszi kaszëbsczi lëteraturë*, red. J. Lipski, Wejrowò––Gduńsk 2006, s. 88-138.
Fikus Stefan, *Gwiôzdka z Lëzëna. Sztëka teatralnô w krótczim wëkònanim*, [w:] *Antologiô kaszëbsczi dramë. Spòd strzechë na binã*, red. B. Ugowska, Gdańsk 2011, s. 488-518.
Fikus Stefan, *Strach. Teatralnô sztëka w dwuch aktach*, [w:] *Antologiô kaszëbsczi dramë. Spòd strzechë na binã*, red. B. Ugowska, Gdańsk 2011, s. 357-485.
Flis-Czerniak Elżbieta, *Błędni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej lat 1864-1918*, Lublin 2015.

Floryńska Halina, *Horyzont mityczny literatury Młodej Polski*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1980, t. 26, s. 117-160.
Folkierski Władysław, *Eschatologiczna wizja rewolucji w „Nieboskiej komedii"*, [w:] *idem*, *Od „Boskiej" do „Nieboskiej komedii". Szkice z zakresu europejskiej psychologii religijnej*, Londyn 1962.
Folkierski Władysław, *The History of Two Titles: the „Undivine Comedy" and the „Comedie Humaine"*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Romantic Univerlist. An International Tribute*, ed. W. Lednicki, New York 1964, s. 177-184.
Gabryś-Sławińska Monika, *Z „prehistorii Słowian" – „Mściwój i Swanhilda" Bronisława Grabowskiego* [w: *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat. Problemy lektury*, red. M.J. Olszewska, D.M. Osiński, Warszawa 2016.
Gajda Agnieszka, *Pogańska słowiańszczyzna w literaturze polskiej*, „Państwo i Społeczeństwo" 2008, nr 4.
Gieysztor Aleksander, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1980.
Gieysztor Aleksander, *Półtrzecia wieku badań starożytności słowiańskich*, [w:] *Słowianie w Europie wcześniejszego średniowiecza*, red. M. Miśkiewicz, Warszawa 1998.
Gołąbek Józef, *Ivo Vojnović, dramaturg jugosłowiański*, Lwów–Warszawa 1932.
Gosik-Kapelińska Iwona, *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*, Kraków 2011.
Grabowski Bronisław Teodor, *Listy słowiańskie*, „Przegląd Literacki" (dodatek do „Kraju"), Petersburg 1888, nr 12.
Grabowski Bronisław Teodor, *Mściwój i Swanhilda. Tragedia w 5 aktach*, Lwów 1876.
Grabowski Bronisław Teodor, *Syn Margrafa. Tragedia z X-go wieku w pięciu aktach*, Warszawa 1880.
Gracla Jadwiga, *Dramat czy wskazówka jak żyć? Kilka słów o dramacie Nikołaja Jewreinowa „To co najważniejsze"*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze", t. 20: *Przemiana gatunków w literaturze rosyjskiej XX i XXI wieku*, red. J. Gracla, H. Mazurek, Katowice 2008, s. 23- 31.
Grajek Marek, *Pisarz i rewolucje. Przypadek Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Czasy rewolucji?*, red. D.M. Osiński, D.P. Sech, Warszawa 2016.
Grajewska Anna, *Od „piękności walki" do „odnowy duszy wspólnej". (Literatura w poszukiwaniu sensu rewolucji)*, [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1971.
Greń Zygmunt, *Rok 1900: Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969.

Gulak Piotr, *Odradzanie się kultury słowiańskiej w Polsce*, e-bookowo 2014.
Halkiewicz-Sojak Grażyna, *Pogańska słowiańszczyzna a chrześcijaństwo – warianty romantycznych odczytań*, [w:] *eadem*, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010.
Halkiewicz-Sojak Grażyna, *Słowiańszczyzna* [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1874-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 2, Toruń–Warszawa 2016.
Hebel Adam, *Smãtkòwô spiéwa*, „Zymk" 2011, nr 9, s. 18-36.
Hebel Adam, *Òsmë grzéchów* oraz *Jidzemë z kanią,* „Zymk" 2017, nr 10, s. 27-55 oraz s. 56-60.
Herbich Tomasz, *Bóg i człowiek. Wokół filozofii Zygmunta Krasińskiego*, „Kronos" 2019, nr 2, s. 274-277.
Heyke Leon, *Agust Szloga*, „Gryf", 1931/1932, nr 2.
Heyke Leon, *Szôłôbùłki*, Gdańsk 2002.
Heyke Leon, *Katilina*, Kartuzy 1937.
Hlavačka Milan, *České země v 19. století. Proměny společnosti v moderní době*, Praha 2016.
Hoffmann-Piotrowska Ewa, *Czemu Mickiewicz dał wiarę Vintrasowi, albo czego szukał i co chciał znaleźć autor „Dziadów"?*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019.
Inglot Mieczysław, *Drogami pielgrzyma. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszcza"*, Lublin 2007.
Inglot Mieczysław, *Wanda z gór. (Postać Wandy w dramacie pierwszej połowy XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem dramatu Słowackiego „Beniowski")*, „Acta Universitatis Wratislaviensis", „Prace Literackie" nr 39, red. M. Ursel, Wrocław 2001.
Iwanicka-Przybysz Dorota, *„Muzeum motywów i cytatów". Antoni Lange, „Wenedzi"*, „Roczniki Humanistyczne" 2010, z. 1, t. 58.
Jabłońska Krystyna, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, Kraków 1969.
Jakóbczyk Jan, *„Rewolucja": przed i po cenzurze*, [w:] *idem*, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001.
Janicka Anna, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"*, Białystok 2015.
Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2017.
Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2005.

Jedlicki Jerzy, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988.
Język kaszubski. Poradnik encyklopedyczny, red. J. Treder, Gdańsk 2002.
Józef z Mazowsza [J. Wojciechowski], *Gero Margraf. Tragedia z czasów pogaństwa Słowian w pięciu aktach wierszem*, Warszawa 1873.
Jungmann Josef, *Slovesnost aneb Nauka o výmluvnosti básnické i řečnické se sbírkou příkladů nevázané i vázané řečí*, Praha 1846.
Kaczmarek Wojciech, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracja biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.
Kalabiński Stanisław, Tych Feliks, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja? Lata 1905-1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1976.
Kale Slaven, *„Poljaci, naša braća na sjeveru". Hrvatska javnost o Poljacima 1860-1903*, Zagreb 2019.
Kalinowski Daniel, *Bernard Sychta teatralny, czyli (syn)teza Kaszub na scenie*, [w:] *Język, literatura, kultura i edukacja kaszubska*, red. D. Stanulewicz, E. Komorowska, B. Afeltowicz, Szczecin 2016, s. 283-298.
Kalinowski Daniel, *Materiały etnograficzne Floriana Ceynowy jako formy dramaturgiczne*, [w:] *Życie i dzieła Floriana Ceynowy (1817-1881)*, red. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2012.
Kalinowski Daniel, *Obrzęd, obyczaj, historia. Ku antropologii teatru kaszubskiego*, [w:] *idem*, Kuik-Kalinowska A., *Od Smętka do Stolema. Wokół literatury Kaszub*, Słupsk–Gdańsk 2009, s. 195-214.
Kalinowski Daniel, *Przeszłość dla przyszłości. O dramaturgii Franciszka Gruczy i Aleksandra Labudy*, „Acta Cassubiana" 2014, t. 16, s. 207-223.
Kalinowski Daniel, *Literatura kaszubsko-pomorska. Termin i twórcy*, [w:] *Gdańsk literacki 1945-2015. Archeologie miejsca, palimpsesty historii*, red. J. Mosakowski, B. Dąbrowski, R. Młynarczyk, A. Nowaczewski, Gdańsk 2018, s. 13-22.
Kalinowski Daniel, *Wzorce osobowe w teatrze. O sztukach scenicznych Józefa Ceynowy*, „Acta Cassubiana" 2020, t. 22, s. 56-74.
Kalinowski Daniel, Kuik-Kalinowska Adela, *Literatura kaszubska. Rekonesans*, Gdańsk 2017.
Kałużyński Zygmunt, *Problemy powojennego teatru w Polsce*, „Twórczość" 1947, nr 10.
Karnowski Jan, *Libusza*, [w:] *idem*, *Dramaty*, oprac. i przyp. M. Cybulski, wstęp C. Obracht-Prondzyński, D. Kalinowski, M. Cybulski, Gdańsk 2011, s. 199-208.
Karnowski Jan, *Òtrôk Swiãtowida*, [w:] *idem*, *Dramaty*, oprac. i przyp. M. Cybulski, wstęp C. Obracht-Prondzyński, D. Kalinowski, M. Cybulski, Gdańsk 2011, s. 377-400.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 386 22.09.2021 20:44

Karnowski Jan, *Zôpis Mestwina*, [w:] *idem*, *Dramaty*, oprac. i przyp. M. Cybulski, wstęp C. Obracht-Prondzyński, D. Kalinowski, M. Cybulski, Gdańsk 2011, s. 177-198.
Karoń-Ostrowska Anna, *Dramat spotkania. „Promieniowanie ojcostwa" jako pryzmat filozofii Karola Wojtyły*, Warszawa 2010.
Kącka Eliza, *Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1874-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 2, Toruń–Warszawa 2016.
Kleiner Juliusz, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. 1, Warszawa 1927.
Kleiner Juliusz, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795-1822*, oprac. J. Starnowski, Kraków 1975.
Kołakowski Leszek, *Obecność mitu*, Warszawa 2005.
Kołodziejska Anna, *Karol Wojtyła – dramaturg. Twórczość dramatyczna oraz związki Karola Wojtyły z Teatrem Rapsodycznym*, Lublin 2015.
Komorowski Bronisław, *Krok, ostatni Arkony książę, tragedia na tle dziejów Słowiańszczyzny Północnej w 5. aktach, oryginalnie, wierszem napisana*, Lwów 1874.
Kosiński Dariusz, *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2015.
Kosiński Dariusz, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
Kot Włodzimierz, *Bronisław Grabowski a Słowiańszczyzna zachodnia*, Kraków 1959.
Kot Włodzimierz, *Dramat polski na scenach chorwackich i serbskich do roku 1914*, Kraków 1962.
Kotlarczyk Mieczysław, Wojtyła Karol, *O Teatrze Rapsodycznym*, wstęp i oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak i J. Popiel, Kraków 2001.
Kowalczykowa Alina, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.
Kowalczykowa Alina, *Mickiewicz – słowo i czyn*, Warszawa 1975.
Kowalska Agnieszka, *Lucjan Rydel i teatr*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2019, t. 19, s. 25-30.
Krasiński Zygmunt, *Nie-Boska komedia. Wydanie krytyczne pierwodruku z 1835 roku*, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2015.
Krasiński Zygmunt, *Pierwsza część Nie-Boskiej Komedii (Niedokończony poemat)*, [w:] *idem*, *Dzieła literackie*, wybrał, notatkami i uwagami opatrzył P. Hertz, t. 1, Warszawa 1973.
Kruczkowski Franciszek, *Golgota. Dramat w 3 aktach z Prologiem*, muz. Michał Markowski, il. Janusz Stanisław Chudzikowski, Lwów 1912.

Krukowska Halina, *„Lesław. Szkic fantastyczny" Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci*, [w:] R. Zmorski, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu: H. Krukowska, red. tomu i oprac. aneksu: J. Ławski, Białystok 2014.
Krzyżanowski Julian, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980.
Kuik-Kalinowska Adela, *Tatczëzna. Literackie przestrzenie Kaszub*, Słupsk––Gdańsk 2011, s. 7-40.
Kuligowska-Korzeniewska Anna, *Wojna narodowa. Dramaty o rewolucji z lat 1905-1907 zakazane przez Warszawski Komitet Cenzury*, „Teatr" 2020, nr 10, s. 36-40.
Kuziak Michał, *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 1998, t. 5 (25), s. 281-300.
Kuźma Erazm, *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 4.
Labuda Aleksander, *Z czasów Swiãtopôłka Bëlnégò. Òbrôzk w trzech aktach*, Bolszewo 2012.
Lange Antoni, *Motyw Juliuszowy. Szkic projektu*, „Życie. Dwutygodnik poświęcony literaturze i sztuce" 1899, nr 1, rok III.
Lange Antoni, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych. Dodatek Miesięczny" 1887 (pierwsze półrocze), s. 280.
Lange Antoni, *Wenedzi*, Paryż 1909.
LeCaine Agnew Hugh, *Češí a země Koruny české*, przekł. M. Ouzká, Praha 2008.
Lednicki Wacław, *„Nieboska komedia" (w poszukiwaniu syntezy)*, przekł. A. Zgorzelski, [w:] *Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968.
Libelt Karol, *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej. O miłości ojczyzny. System umnictwa, O panteizmie w filozofii*, oprac. A. Walicki, Warszawa 1967.
Linkner Tadeusz, *Mitologia słowiańska w „Królu Duchu" Juliusza Słowackiego*, [w:] *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.
Linkner Tadeusz, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991.
Linkner Tadeusz, *O Słowińcach w naszej literaturze* (*1880-1938*), [w:] *Wielkie Pomorze. Mit i literatura*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2009, s. 91-107.

Lis-Wielgos Izabela *„Zbiór ten nie zostanie bezużytecznym w księgarstwie ciężarem", czyli narodowe pieśni serbskie wybrane i przełożone przez Romana Zmorskiego*, „Przekłady Literatur Słowiańskich" 2016, t. 7, cz. 1.
Łajming Anna, *Parzyn*, Gdańsk 2014.
Łajming Anna, *Szczesce. Obrazek sceniczny*, Gdańsk 1959.
Łajming Anna, *Szczescé*, *Spotkanié na Półmackù*, *Gdze je Balbina*, Gdańsk 2005.
Łajming Anna, *Gdzie jest Balbina?*, Gdańsk 1974.
Łajming Anna, *Pustkowie*, „Pomerania" 1984, nr 7, s. 1-4.
Ławski Jarosław, *Odkrywca „słowiańskiego kontynentu". O wykładzie inauguracyjnym Mickiewicza w Collège de France*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, red. M. Kalinowska, J. Ławski i M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011.
Łubieniewska Ewa, *Mistyczny chrzest i ofiara „z rozumu i śmiechu"*, [w:] *eadem*, *„Fantazy" Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław 1985.
Maciejewski Janusz, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.
Maciejewski Janusz, *Miejsce pozytywizmu w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, [w:] *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001.
Macura Vladimír, *Znamení zrodu a české sny*, Praha 2015.
Majewska Renata, *Arkadia Północy: mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie" i „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, Białystok 2013.
Makowski Stanisław, *Dramat o Beniowskim*, [w:] *idem*, *Tęcze i świerzopy. Słowacki, Beniowski, Mickiewicz*, Wrocław 1984.
Maksymowicz Krystyna, *Kaszubska twórczość sceniczna po roku 1945*, [w:] *Literatura gdańska i ziemi gdańskiej w latach 1945-1975*, red. A. Bukowski, Gdańsk 1979, s. 310-323.
Makuch Damian Włodzimierz, *Wokół pojęcia fantazji. Południe XIX wieku i przemiany idealizmu*, Warszawa 2018.
Makurat Hanna, *Gramatika kaszëbsczégò jãzëka*, Gdańsk 2016.
Marcinowska Jadwiga, *Wartości twórcze religijnej myśli polskiej*, Warszawa 1922.
Marcinowska Jadwiga, *Wyśniony dramat*, Kraków 1907.
Masłowski Michał, *Symbol „Nie-Boskiej komedii"*, [w:] *idem*, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.
Maślanka Julian, *„Krakus" Norwida – misterium narodowe,* „Ruch Literacki" 1983, nr 6, s. 453-468.

Maślanka Julian, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990.
Michałowska Danuta, *Komentarz*, [w:] *„...trzeba dać świadectwo". 50-lecie powstania Teatru Rapsodycznego w Krakowie*, oprac. D. Michałowska, Kraków 1991.
Mickiewicz Adam, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 10: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przekł. L. Płoszewski, Warszawa 1955.
Mickiewicz Adam, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798-1998*, redakcja naczelna: Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, t. 1-17, Warszawa 1993-2005.
Mickiewicz Adam, *Dzieła wszystkie. Wydanie Sejmowe*, t. 16: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*), red. S. Pigoń, Warszawa 1920.
Mickiewicz Adam, *Wykład XVI*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 11: *Literatura słowiańska kurs III i IV*, w przekładzie i opracowaniu L. Płoszewskiego, Warszawa 1953.
Mickiewicz Władysław, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. 3, Poznań 1890-1895.
Mikovec Ferdinand Břetislav, *Záhuba rodu přemyslovského*, Praha 1851.
Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
Mosbach August, *Wiadomość o Kaszubach*, Gdynia 2006.
Moszyński Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2: *Kultura duchowa*, Warszawa 1968.
Mrozek Zdzisław, *Kaszubsko-pomorska dramaturgia w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *W kręgu Adama Grzymały-Siedleckiego i dramaturgii polskiej*, red. J. Konieczny, Bydgoszcz 1970, s. 125-144.
Müller Wolfgang G., *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, [w:] *Intertextuality*, ed. by H.F. Plett, Berlin–New York 1997.
Národní obrození a rok 1848 v evropském kontextu. Sborník příspěvků z mezioborového vědeckého sympozia v Litomyšli ve dnech 29. –30. května 1998, Litomyšl, Město Litomyšl, 1998.
Niesiołowski Tymon, *Kniaź Popiel*, „Museion" 1912, nr 6, 7 i 8.
Nowakowski Jan, *Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 1, s. 99-138.
Norwid Cyprian Kamil, *Rzecz o wolności słowa*, [w:] *idem*, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971.
Oczkowa Barbara, *Etnogeneza Słowian. Historia badań*, „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian" 2019, t. 15, s. 65-84.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 390 22.09.2021 20:44

Okoń Waldemar, *„Sztuka u Słowian szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej" Józefa Ignacego Kraszewskiego, czyli o archeologii romantycznej*, „Quart" 2007, nr 1 (3).
Olszewska Maria Jolanta, *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876-1939 wobec kryzysu kultury. Wybór*, Warszawa 2009.
Olszewska Maria Jolanta, *Historia Serbów w dramat przekuta („Królewicz Marko. Dramat z podań południowo-słowiańskich w pięciu aktach" Bronisława Grabowskiego)*, [w:] *Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*, red. M.J. Olszewska, D.M. Osiński, Warszawa 2016.
Olszewska Maria Jolanta, *„Jeńcy" – poetycka wizja historii według Lucjana Rydla*, [w:] *Wokół dramatu poetyckiego XIX wieku*, red. M. Gabryś-Sławińska, G. Głąb, Lublin 2017.
Opacki Ireneusz, *Ballada*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1992, s. 72–75.
Ortwin Ostap, *„Lilla Weneda" J. Słowackiego*, [w:] *idem*, *O Wyspiańskim i dramacie*, Warszawa 1969.
Ortwin Ostap, *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. i szkicem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969.
Orwicz Jerzy [Natalia Dzierżkówna], *Witeź Iwo – fantazja sceniczna w III aktach, 6-iu odsłonach, na tle prasłowiańskiem osnuta*, Warszawa 1907.
Osiński Dawid Maria, *Kilka spojrzeń na sprawy bałkańskie, czyli jak i po co w drugiej połowie XIX wieku czyta się Bałkany* [w:] *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej. Coraz szersze marginesy*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, Warszawa 2020.
Osiński Dawid Maria, *W stronę Chorwacji*, [w:] *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867-1918)*, t. 1: *Teksty doświadczenia*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, Warszawa 2017.
Orska Krystyna, *Ludowy teatr kaszubski – geneza i droga rozwoju*, „Pomerania" 1970, nr 5-6, s. 9-26.
Palacký František, *Františka Palackého korespondence a zápisky*, t. 3: *Korespondence z let 1816–1826*, Praha 1911.
Paweł Szefka w historii i kulturze Kaszub. Antologia utworów, wybór i wstęp B. Breza, Wejherowo 2000.
Pawiński Adolf, *Kilka słów o Buckle'u*, Warszawa 1869.
Pawiński Adolf, *Polabskie slavâne. Istoričeskoe izsledovaníe*, Saint-Peterburg 1871.
Pawiński Adolf, *Historia Polski*, Warszawa 1880.
Pánek Jaroslav, Tůma Oldřich (et. al), *Dějiny českých zemí*, Praha 2018.

Pełka Leonard J., *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987.
Pepliński Aleksy, *Kaszëbsczié jasełka. Widowisko gwiôzdkowé w sztërech aktach*, Gdańsk 1986.
Pepliński Aleksy, *Bëtowsczé strôszczi. Òbrazë na binã*, Gdiniô 2006.
Piepka Jan, *Choróbsko*, „Dodatek do Biuletynu Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego" 1968, nr 1.
Piepka Jan, *Chòróbskò*, [w:] *Antologiô kaszëbsczi dramë. Spòd strzechë na binã*, red. B. Ugowska, Gdańsk 2012, s. 109-193.
Piepka Jan, *Rebaczi trzôsk*, [w:] *Pro memoria Jan Piepka (1929-2001)*, zebr. i oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2013, s. 489-502.
Piepka Jan, *Domôcy wión*, [w:] *Pro memoria Jan Piepka (1929-2001)*, zebr. i oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2013, s. 503-560.
Pieścikowski Edward, *Poeta-tułacz. Biografia literacka Romana Zmorskiego*, Poznań 1964.
Pietrzak-Thébault Joanna, *Francuskojęzyczna twórczość Krasińskiego – czy, komu, po co potrzebna? Rozpoznanie*, [w:] *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Kraków 2012.
Pigoń Stanisław, *Feliks Płażek*, „Tygodnik Powszechny" 1950, nr 41.
Pithart Petr, Příhoda Petr, Otáhal Milan, *Češi v dějinách nové doby. 1848-1939*, Praha 2003.
Piwińska Marta, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
Piwińska Marta, *Polski posag do Europy*, [w:] *Mit jedności słowiańsko-romańskiej w życiu i twórczości Adama Mickiewicza. Konfrontacje polsko-włoskie w 150. rocznicę śmierci poety*, red. M. Sokołowski, Warszawa 2005.
Počátky českého národního obrození. Společnost a kultura v 70. až 90. letech 18. století, Praha 1990.
Płachecki Marian, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Warszawa 2009.
Płażek Feliks, *Święta wiosna. Dwa dramaty*, Warszawa 1904.
Płażek Feliks, *Pogrom*, Lwów 1907.
Płażek Feliks, *Rozmowa o teatrze*, „Marchołt" 1937, nr 4, s. 499-506.
Płażek Feliks, *Topór. Ballada*, słowo wstępne S. Pigoń, Kraków 1938.
Polanowski Edward, Szymańska Kazimiera Zdzisława, *Bronisław Grabowski (1841-1900). Rys biograficzny*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Seria: Filologia polska. Historia i teoria literatury" 1989, z. 2, s. 5-30.
Popowska-Taborska Hanna, *Wczesne dzieje Słowian w świetle ich języka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 392 22.09.2021 20:44

Poprzęcka Maria, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
Prussak Maria, *Przygody „Lekcji XVI", czyli o pożytkach z tekstologii*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, red. L. Kuchtówna i J. Ciechowicz, Warszawa 2000.
Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Dramaty*, t. 1, wydanie krytyczne, red. nauk. M.J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2019.
Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Prolog z dramatu „Rewolucja"*, „Świat" 1906, nr 12, s. 9-10.
Przybyszewski Stanisław, *Hymn do tęsknoty* [w:] *idem*, *Wigilie*, Kraków 2003.
Przybyszewski Stanisław, *Listy*, t. 2, red. S. Helsztyński, Warszawa 1938.
Przybyszewski Stanisław, *Listy*, t. 3, red. S. Helsztyński, Warszawa 1954.
Przybyszewski Stanisław, *Miasto*, Kijów–Warszawa 1914.
Przybyszewski Stanisław, *Odwieczna baśń*, Lwów 1906.
Pyda Jakub, *Filozofia Boga Zygmunta Krasińskiego? Wokół traktatu „O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów"*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Literatura czy życie?*, red. A. Markuszewska, Toruń 2019.
Rapacka Joanna, *Rzeczpospolita Dubrownicka*, Wrocław 1977.
Raszewski Zbigniew, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego. Dwa epizody*, „Pamiętnik Teatralny" 1959, z. 1-3.
Ratajczakowa Dobrochna, *Po co dramatowi historia – po co historii dramat*, [w:] *Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*, red. M.J. Olszewska, D.M. Osiński, Warszawa 2016.
Ratajczakowa Dobrochna, *W kryształe i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2005.
Romanowski Mieczysław, *Popiel i Piast. Tragedia w pięciu aktach, z podań i legend historycznych*, Lwów 1862.
Rompski Jan, *Vzenjik Arkonë*. „Zrzesz Kaszëbskô" 1938, nr 4-11; 1939, nr 5.
Rompski Jan, *Dramaty kaszubskie*, oprac. wstęp i przyp. A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, J. Treder, Wejherowo–Gdańsk 2009.
Rosyjska szkoła stylistyki, wybór tekstów i oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
Rudaś-Grodzka Monika, *Nurt neopogański w romantyzmie polskim i legenda o Wandzie – narodziny romantycznego imaginarium słowiańskiego*, [w:] *Prawda i ekonomika*. *Aktualne problemy palnistyki*, Mińsk 2007, s. 119-129.
Rudaś-Grodzka Monika, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013.

Rudaś-Grodzka Monika, *Wanda*, [w:] *Polka. Medium. Cień. Wyobrażenie*, red. M. Gabryś, M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, Warszawa 2006.
Rusek Iwona E., *Juliusz Słowacki w świetle Eddy*, „Wiek XIX" 2015, R. VIII, 2015, z. 8.
Rusek Iwona E., *Miejsce w słowo zaklęte. Obraz Lwowa w poezji Maryli Wolskiej*, [w:] *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2009, s. 352-362.
Ruszczyńska Marta, *Słowiańszczyzna, czyli zapomniana historia w dramatach Słowackiego*, [w:] *Słowacki i wiek XIX. W kręgu badań postmodernistycznych*, red. M. Ruszczyńska, J. Rawski, t. 2, Zielona Góra 2016.
Ruszczyńska Marta, *Słowiańszczyzna w „Królu-Duchu" Słowackiego, czyli udręczenie i śmierć ciała*, [w:] *Słowacki i wiek XIX*, red. M. Ruszczyńska, t. 1, Zielona Góra 2012.
Rutkowski Krzysztof, *Teoria poezji mesjanistycznej w prelekcjach paryskich (zarys problematyki),* „Przegląd Humanistyczny" 1980, nr 6.
Rybicki Hieronim, *Nazywano ich Słowińcami*, Słupsk 1995 [cz. 1], Gdańsk 2003 [cz. 2].
Rzońca Wiesław, *Norwid wobec romantycznej Słowiańszczyzny*, [w:] *idem*, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.
Shibata Yasuko, *Fantazmat „niewinnej ofiary" w „Lilli Wenedzie" Juliusza Słowackiego w świetle koncepcji Deleuze'a*, „Pamiętnik Literacki" 2012, nr 3.
Skórzewska Agnieszka, *Czasy wczesnopiastowskie w powieściach historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego jako wyraz poszukiwania tożsamości w kontekście niektórych wcześniejszych prób romantycznych*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz, B. Faron, Kraków 2007.
Skórzewska Agnieszka, *Słowiańska tragedia? – dramat Prawdy słowiańskiej. „Swanta. Baśń o prawdzie"*, [w:] *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2009, s. 340-350.
Skuczyński Janusz Antoni, *„Lilla Weneda" z „ariostycznym uśmiechem"*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 3.
Skwarczyńska Stefania, *Swoisty status recenzji teatralnej,* [w:] *eadem*, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Warszawa 1985.
Sławińska Irena, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.
Sławińska Irena, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948.

Słowacki Juliusz, *Beniowski. Poema*, [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, wybrali i przedmową opatrzyli M. Bizan i P. Hertz, t. 1: *Wiersze i poematy*, Warszawa 2009.
Słowacki Juliusz, *[Krak]. [Początek dramatu]*, [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, wybrali i przedmową opatrzyli M. Bizan i P. Hertz, t. 2, Warszawa 2009.
Słowacki Juliusz, *Król-Duch*, [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, wybrali i przedmową opatrzyli M. Bizan i P. Hertz, t. 1: *Wiersze i poematy*, Warszawa 2009.
Słowacki Juliusz, *Lilla Weneda. Tragedia w 5 aktach* (*Do autora „Irydiona". List II*), [w:] *idem*, *Dzieła wybrane*, wybrali i przedmową opatrzyli M. Bizan i P. Hertz, t. 2, Warszawa 2009.
Słowacki Juliusz, *Samuel Zborowski*, [w:] *idem*, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 10: *Dramaty*, oprac. Z. Libera, Wrocław 1959.
Sobieraj Sławomir, *Słowianofilstwo Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Panslawizm – wczoraj, dziś, jutro*, red. Z. Chyra-Rolicz, T. Rokosz, Siedlce 2016.
Sobieraj Tomasz, *W pochodzie ku szczęściu i doskonałości. O myśleniu historiozoficznym pozytywistów polskich*, [w:] *O historyczności*, red. K. Meller, K. Trybuś, Poznań 2006.
Sokołowski Mikołaj, *„Król-Duch" Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, Warszawa 2004.
Stachura-Lupa Renata, *Jeszcze o „Popielu i Piaście" Mieczysława Romanowskiego*, [w:] *Zapomniany dramat*, t. 1, red. M.J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2010.
Stalmach Paweł, *Księgi Rodu Słowiańskiego*, Cieszyn 1889.
Stawarz Natalia, *Koncepcje słowiańskich zaświatów*, [w:] *Świat Słowian – Na pograniczu chrześcijaństwa i pogaństwa*, red. P. Banasiak, E. Freygant, Toruń 2018.
Stefanowska Zofia, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] *eadem*, *Strona romantyków*, Lublin 1993, s. 5-55.
Stępnik Krzysztof, *Metafory rewolucji w literaturze polskiej lat 1905-1914*, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 2.
Strzelczyk Jerzy, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 1998.
Suchecki Hubert, *Wrëje*, zbiory Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.
Suchecki Hubert, *Rebockie wesele*, zbiory Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.
Suchecki Hubert, *Ukriti kapr*, zbiory Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.

Suchecki Hubert, *Jedzeme na łów*, zbiory Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.
Suchecki Hubert, *W rebockiej checzy na półwyspie helszczim*, zbiory Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.
Svěrák Eduard Ladislav, *Klášter swatého Tomáše. Tragedie*, Praha 1849.
Sychta Bernard, *Budzta spiącëch*, „Arkona" 1946, nr 12.
Sychta Bernard, *Dramaty,* t. 1: *Dramaty obyczajowe*, oprac. J. Treder, J. Walkusz, Instytut Kaszubski B., Gdańsk 2008.
Sychta Bernard, *Ostatnô gwiôzdka Mestwina czyli Słonecznicié pomorscié. Dramat w 2 obrazach*, Gdańsk 1985.
Sychta Bernard, *Przebudzenié. Dramat kaszubski*, „Arkona" 1946, nr 8.
Sychta Bernard, *Spiącé uejskue*, Wejherowo 1937.
Szafarzyk Paweł Józef, *Słowiańskie starożytności*, przekł. H.N. Bońkowski, posłowie T. Lewaszkiewicz i J. Strzelczyk, Poznań 2003.
Szajnocha Karol, *Obyczaje Słowian*, Lwów 1858.
Szargot Maciej, *Układanie dramatu. Rzecz o „Nie-Boskiej komedii"*, Toruń 2017.
Szczeglacka Ewa, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003.
Szczygielska Irena, *Przybyszewski jako dramaturg*, Poznań 1936.
Szefka Paweł, *Gwiżdże. Widowisko obyczajowe, obrazujące obyczaje i zabawy noworoczne Kaszubów*, Gdańsk 1957.
Szefka Paweł, *Dëgusë. Obyczajowy obrazek sceniczny z kaszubskich stron*, Gdańsk 1961.
Szefka Paweł, *Sobótka. Widowisko ludowe oparte na zwyczajach i obyczajach kaszubskich*, Gdańsk 1958.
Szefka Paweł, *Wrejôrze jidą. Widowisko plenerowe z kaszubskich obrzędów dyngusowych*, Gdańsk 1981.
Szefka Paweł, *Wyzwoliny kosiarza. Widowisko plenerowe z Kaszub*, Gdańsk 1979.
Szmydtowa Zofia, *O misteriach Cypriana Norwida*, Warszawa 1932.
Szturc Włodzimierz, *Adam Mickiewicz i koncepcja dramatu słowiańskiego w „Lekcji XVI"*, [w:] *idem*, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999.
Szturc Włodzimierz, *Pojęcie mitu i starożytna mitografia*, „Próby" 2014, nr 2.
Szturc Włodzimierz, *Tragedia i jej zanikanie w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku. Kilka pytań i kilka odpowiedzi*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 396 22.09.2021 20:44

Szujski Józef, *Dzieje Polski podług ostatnich badań*, t. 1: *Piastowie*, z. 1, Lwów 1862.
Szyfman Arnold, *Labirynt teatru*, Warszawa 1964.
Szyjewski Andrzej, *Religia Słowian*, Poznań 2010.
Świętosławska Iwona H., *Chceta wa lëdzë gwiôzdkã widzec? Opowieść o kaszubskich kolędnikach godowych*, Gdańsk 2016.
Šarić Zvjezdana, *Didaskalije u Vojnovićevim dramama*, [w:] *Radovi međunarodnog simpozija. O dijelu Iva Vojnovića*, prired. F. Čale, Zagreb 1981.
Šmahelová Hana, *V sítí dějin literatury národního obrození*, Praha 2011.
Šormová Eva et al., *Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti*, I díl A–M, II díl N–Ž, Praha 2015.
Taborski Roman, *Wstęp*, [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław 1966.
Terlecki Tymon, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej" Mickiewicza*, [w:] *idem*, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984.
Tomaszewska Grażyna, *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2000.
Treder Jerzy, *Zwyczaj i widowisko „Ścinania kani" w etnologii i literaturze*, Wejherowo 2012.
Trojanowiczowa Zofia, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.
Troszyński Marek, *Zapomniane ogniwo. „Niedokończony poemat" Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość*, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak, E. Szczeglacka, Warszawa 2005.
Tyl Josef Kajetán, *Jan Hus. Dramatická báseň v 5 odděleních*, Litoměřice 1849.
Vuletić Domazet Ivana, *Slika Dubrovnika u Vojnovićevom „Ekvinociju"*, *„Dubrovačkoj Trilogiji" i „Maškaratama Ispod Kuplja"*, https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffst%3A2394/datastream/PDF/view [dostęp: 5.05.2021].
Wagner Richard, *Sztuka i rewolucja*, przekł. J. Mesnil, Lwów 1904.
Waligóra Jerzy, *Szekspir Antoniego Langego – dramatopisarza*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubieniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Kraków 2012.
Walkusz Jan, *Piastun słowa. Ks. Bernard Sychta*, Pelpin 1997.
Waśko Andrzej, *Metahistoria i historiozofia Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *idem*, *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej (1764-1848)*, Kraków 2015.

Weintraub Wiktor, *„Balladyna", czyli zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki" 1970, nr 4.
White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przekł. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak i M. Wilczyński, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2010.
White Hayden, *Przeszłość praktyczna*, przekł. J. Burzyński i in., red. E. Domańska, Kraków 2014.
Wierzbicki Andrzej, *Spory o polską duszę. Z zagadnień charakterologii narodowej w historiografii polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1993.
Witkowska Alina, *W mitycznej krainie Popiela i Piasta*, [w:] *eadem*, *„Ja, głupi Słowianin". Antologia*, red. M. Janion, Kraków 1980.
Witkowska Alina, *Słowiański mit początku*, „Pamiętnik Literacki" 1969, t. 60, z. 2.
Wojciechowski Paweł, *Człowiek „nirwidialny". Świat kultury scalonej. „Miranda"*, [w:] *idem*, *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2020.
Wojtyła Karol, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1 (*Juwenilia*), red. J. Popiel, Kraków 2019.
Wolff Larry, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, przekł. T. Bieroń, Kraków 2020.
Wolny Helena, *Twórczość dramatyczna Mieczysława Romanowskiego, poety powstańca (1833–1863)*, Kielce 1977.
Wolska Maryla, *Swanta. Baśń o prawdzie*, Warszawa 1907.
Wolska Maryla, Obertyńska Beata, *Wspomnienia. Quodlibet*, Warszawa 1974.
Wydrycka Anna, *Czesława Endelmanowa-Rosenblattowa i jej portret żydowskich kobiet*, [w:] *Żydzi Wschodniej Polski. Seria III: Kobieta Żydowska*, red. naukowa A. Janicka, J. Ławski, B. Olech, Białystok 2015.
Zabielski Łukasz, *Tragizm*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1874–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 2, Toruń–Warszawa 2016.
Zabierowski Stanisław, *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, Katowice 1981.
Ziejka Franciszek, *Motywy prasłowiańskie*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
Ziołowicz Agnieszka, *„Misteria polskie". Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996.

Ziołowicz Agnieszka, *Norwidowe miary i oglądy heroizmu,* „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU" 2018, t. 14, s. 113-133.
Zmorski Roman, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu: H. Krukowska, red. tomu i oprac. aneksu: J. Ławski, Białystok 2014.
Żebrowska Danuta, *Realia obyczajowe i historyczne w dramaturgii kaszubskiej w latach 1920-1939*, „Rocznik Gdański" 1986, z. 2, s. 295-309.

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 400 22.09.2021 20:44

INDEKS OSOBOWY

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 401 22.09.2021 20:44

Dramat_slowianski_srodek_druk.indd 402 22.09.2021 20:44

A

Adwentowicz Karol 186, 190
Afeltowicz Beata 134
Anczyc Władysław Lucjan 178
Antoniewski Władysław 177, 180, 182
Arendt Hanna 113
Ariosto Ludovico 48, 50, 54, 213, 217, 218, 222, 234, 237
Asnyk Adam 197
Atwood Margaret 258
Axentowicz Teodor 204

B

Bachórz Józef 147, 196, 250
Backvis Claude 217, 218
Bagłajewski Arkadiusz 102, 115, 197
Balthasar Hans Urs von 284
Balzac Honoré, de 101, 104
Bałucki Michał 178, 197, 355
Banasiak Patryk 69
Barac Antun 360, 361, 374
Baranowski Bohdan
Barącz Stanisław 223
Baron Henryk 253
Barszcz Tomasz 16
Barthes Roland 301
Bartnik Czesław 114
Bartoszewski Konrad 197
Baumfeld Gustaw Bolesław 197
Begović Milan 365
Bełcikowski Adam 155
Benda Józef 177
Benešić Julije 362
Berkan Władysław 338
Berwiński Ryszard 11, 65, 227
Biegeleisen Henryk 224
Bielik-Robson Agata 120
Biernacki Andrzej 217
Bieroń Tomasz 110
Bieszk Stefan 137, 138
Biriulow Jurij 250
Bilwin Andrzej 177
Bismarck Otto, von 153, 160
Bizan Marian 46, 219
Bizior-Dombrowska Magdalena 101, 103, 115, 117,120, 122
Bloom Harold 120, 122
Błońska Wanda 301
Błoński Jan 278, 279
Bobrownicka Maria 150, 163
Bogusławski Wojciech 355
Bokszczanin Maria 101
Bokwa Ignacy 284
Bolesław Chrobry, król 161, 164, 298
Bolesławita Bogdan, zob. Kraszewski Józef Ignacy 148, 150
Bończa-Stępiński Leonard 187
Bońkowski Hieronim Napoleon 162
Borchmann Janina 136
Borkowska Grażyna 147, 197
Borkowski Teofil 177
Borowy Wacław 217
Boryś Wiesław 295
Borzyszkowski Józef 133, 137, 138, 140
Bosak Pius Czesław OP 317
Boy-Żeleński Tadeusz, zob. Żeleński Tadeusz Boy
Böhme Jakub 330
Böcklin Arnold 271
Bremeński Adam 307
Breza Bogusław 135
Breza Edward 132, 134

Brik Osip Maksimowicz 248
Brodziński Kazimierz 44, 49, 53
Brodzka Alina 204, 248
Brückner Aleksander 63, 283, 293, 349
Brzozowski Stanisław 252
Buckle Henry Thomas 159, 160
Budziszewska Nina 62
Budrewicz Tadeusz 150
Bukowski Andrzej 131
Burzyński Jan 170
Bühler Charlotte 332, 333
Byron George 23, 26, 40, 53, 71

C

Calderón de la Barca Pedro 41, 198, 215
Campbell Joseph 228
Caspari Emil 257
Ceynowa Florian 133, 134
Ceynowa Józef 139
Chateaubriand, de, François-René 104, 113
Chełmikowski Jan 179
Chmielewski Adrian R. 279
Chmielowski Piotr 200
Chmurski Mateusz 155
Chodźko Aleksander 30
Chołoniecki Antoni 273, 274
Chrzanowski Ignacy 259
Chudzikowski Janusz Stanisław 319
Chwistek Leon 204
Chyra-Rolicz Zofia 10
Cichy Edward 333
Cicon Julian 178
Ciechowicz Jan 21, 35, 38-41, 103, 105
Cieszkowski August 42, 120, 121, 125, 160
Cieśla-Korytkowska Maria 27
Cieślikowa Aleksandra 341
Ciołek Tadeusz Maciej 233
Ciwkacz Olga 17, 176, 178, 354
Comte Auguste 160
Coppée Francois 178
Corneille Pierre 369
Couthon Georges 102
Cybulski Marek 142
Cymerman Jarosław 17
Czirikow Jewgienij 184-188, 195
Czabanowska-Wróbel Anna 330
Czachowska Jadwiga 237
Czubała Henryk 32
Čale Frano 362

D

D'Abancourt de Franqueville Helena 362-367
D'Ennery Adolf 178
Danielewicz Konstanty 100, 101
Dante Alighieri 54, 228
Danton Georges Jacques 104
Darwin Karol 304
Dawid Jan Władysław 259
Dąbek-Wirgowa Teresa 163
Dąbrowski Bartosz 145
Dąbrowski Stanisław 182
Dembińska Bożena 341
Deotyma, zob. Łuszczewska Jadwiga
Derc Klemens 131
Derwojed Janusz 250
Desvallières Maurice 178
Djalski Ksavery Šandor 365
Dłuska Maria 248
Dobkowski Mariusz 112
Dobrawa Przemyślidka 46, 172

Dobrovský Josef 88
Dołęga-Chodakowski Zorian, (właśc. Czarnowski Adam) 10, 17, 44, 45, 55, 56, 227, 312
Domańska Ewa 170
Dopart Bogusław 42
Dorwski Karol 191
Dostojewski Fiodor 189, 190
Droszewski Piotr 283
Drzeżdżon Jan 144
Drzeżdżon Roman 146
Dudek Jarosław 300
Dulin Aleksander 359
Dumanowski Józafat 45
Dybizbański Marek 106, 151, 155, 157, 166-168, 253, 277
Dygasiński Adolf 197
Dytmar, zob. Thietmar z Merseburga
Dzieduszycki Maurycy Ignacy Aleksander, hrabia 169
Dzieduszycki Wojciech 12, 229, 231
Dziedzic Stanisław 32
Dzierżkówna Natalia, (pseud. Jerzy Orwicz) 16, 17, 300-312

E

Emerson Ralph Waldo 114
Estreicher Karol 177
Eudoksja, (właśc. Eupraksja) 243
Eurypides 226
Eustachiewicz Lesław 252
Eysymont Franciszek (Ejsmont Franciszek, pseud. Lumier) 12, 229

F

Fabianowski Andrzej 113
Faron Bolesław 150
Feldman Wilhelm 253, 270, 271, 277
Faleński Felicjan 149
Feliński Alojzy 333
Feydeau Georges 178
Fiećko Jerzy 112, 113, 117, 122-124, 127
Fijałkowski Michał 70
Fikus Stefan 140, 141
Fita Stanisław 149
Fiszer Gustaw 192
Flaubert Gustave 361
Flis-Czerniak Elżbieta 168
Floryńska Halina 300, 301
Flowers Betty Sue 228
Folkierski Władysław 101, 116
Frankowski Janusz, ks. 320
Fredro Aleksander 50, 177, 178, 180-184, 191, 192, 355
Frenkiel Mieczysław 192
Freygant Monika 69
Friedlein Daniel Edward 253, 266
Frybes Stanisław 101

G

Gabryś-Sławińska Monika 171, 277, 353
Gajda Agnieszka 56, 223, 295, 303, 305, 312
Gajda Kazimierz 150
Gall Anonim 10, 158, 227, 243
Gall Joseph 103
Gall Marcin 307
Gardner Monika Mary 108
Garewicz Jan 81
Gasset Ortega y 301
Gaszyński Konstanty 100, 101
Gerson Wojciech 147-149, 158, 175
Gervinus Georg Gottfried 167
Gieysztor Aleksander 55, 294

Gliński Kazimierz 42, 229
Głąb Grzegorz, ks. 353
Goethe Johann Wolfgang, von 47, 58, 59, 71, 74
Gogol Mikołaj 17, 179-181, 194
Golde-Stróżecka Estera 257
Goldscheider Edward 279
Gołąbek Józef 361, 368, 374
Gołębiowski Łukasz 11, 227
Gołubiew Antoni 196
Gomulicki Juliusz Wiktor 72
Gorczyński Bolesław 353
Gorki Maksym 183, 188, 189, 194, 267, 273
Gosik-Kapelińska Iwona 150, 155, 166
Górnicki Łukasz 10
Grabowska Maria 101
Grabowska Wanda 167
Grabowski Bronisław Teodor 149, 150, 152, 155, 157-159, 162, 171, 174, 362
Grabowski Tadeusz Stanisław 12, 361, 362
Gracla Jadwiga 192
Grajek Marek 17, 332
Grajewska Anna 278
Granat Wincenty, ks. 114
Grela Agnieszka 166
Greń Zygmunt 337, 350
Grotowski Jerzy 21, 31
Grudziński Stanisław 169
Grzymała-Siedlecki Adam 131, 253, 268, 269, 278
Gulak Piotr 228
Gundulić Ivan 361
Gutenberg Johannes 36
Gutowski Wojciech 325, 327
Gutzkow Karl 178

H

Habsburgowie (dynastia) 84, 85, 88, 94, 99
Halkiewicz-Sojak Grażyna 44, 151, 159
Hanuszewicz Zuzanna 15
Hartman 270
Hauptmann Gerhart 184, 330
Hebel Adam 146
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 113, 156, 160
Heidegger Martin 300, 301
Helmold 158, 159, 162, 307
Helsztyński Stanisław 338, 350
Herbich Tomasz 125
Herder Johann Gottfried 10, 15, 28, 47, 55, 56, 70, 73-75, 82, 227, 305, 311
Hertz Paweł 46, 219, 228, 254
Heyke Leon 136, 137
Hoene-Wroński Józef 42
Hoesick Ferdynand 253
Hoffman Ernst Theodor Amadeus 77, 104
Hoffmann-Piotrowska Ewa 15, 27, 42, 45
Hofmannsthal Hugo von 226
Homer 30, 36, 47, 228
Hugo Victor 76, 79, 82, 198
Hus Jan 86, 97, 90-94, 96, 97
Hutnikiewicz Artur 204, 252, 278

I

Ibsen Henrik 184, 376
Inglot Mieczysław 48, 49
Iwanicka-Przybysz Dorota 215, 216

J

Jabłońska Krystyna 253, 268
Jagodzińska Joanna 108
Jakiel Edward 17, 327
Jakóbczyk Jan 253

Jakubova Natalia 376
Jamrozek-Sowa Anna 376
Jan XXIII, papież 320
Jandołowicz Marek, ks. 26, 27
Janicka Anna 167, 168, 185
Janin Jules 104
Janion Maria 51, 101, 103, 108, 110, 113, 114, 173, 229, 300, 312
Janke Stanisław 146
Jankowski Edmund 116
Jankowski Placyd 224
Jarosz Józef 333
Jaroszyński Edward 121
Jaworski Stanisław 204
Jaworski Władysław 177
Jedlicki Jerzy 170
Jedlicz Józef 270
Jednowski Marian (właśc. Jednoróg) 187
Jelinek Elfriede 89
Jerzmanowska Wanda 193
Jewreinow Nikołaj 191-193, 195, 328
Jocz Artur 112
Jordan Johann Christian 55
Jordanes 304
Józef z Mazowsza, zob. Wojciechowski Józef
Juel Dagny 331, 333
Jungmann Josef 84
Jurčič Josip 12, 149
Juzoń Ewa 198

K

Kacprzak Marta M. 159
Kaczmarczyk Marta 328
Kaczmarek Wojciech 314, 327
Kadłubek Wincenty 10, 227, 296, 307
Kajsiewicz Hieronim 29, 30
Kalabiński Stanisław 255, 272
Kale Slaven 361
Kalinowska Maria 22
Kalinowski Daniel 16, 132-136, 138-143, 145
Kalinowski Witold 110
Kałużyński Zygmunt 355-357
Kamieński Henryk 124
Kamiński Ignacy 176
Kamiński Jan Nepomucen 178
Kamiński Kazimierz 182
Kania Ireneusz 228
Kantecki Klemens 168, 169
Karatnicka Lidia 193
Karnowski Jan 142-143
Karolak Tomasz 13
Karoń-Ostrowska Anna 36
Kasperski Edward 155
Kasprowicz Jan 183, 204, 224, 304, 313, 314, 327, 331
Kasprowiczowa Jadwiga 330-333, 350, 351
Kasprzak Marcin 255
Kaźmierczak Jan 272
Kącka Eliza 157
Kelera Józef 205, 278, 279
Kelly John Norman Davidson 103
Kęsikowa Urszula 60
Kisielewski Jan August 365
Kisielewski Zygmunt 243
Kita Beata 335
Klaczko Julian 78, 112
Klejer Józef 354-356
Klonowski Stefan 359
Kłosiński Krzysztof 32
Kochanowski Jan 10, 33, 54

Kolinow Miša 363
Kollár Jan 10
Kołakowski Leszek 228
Kołodziejska Anna 35
Komarnicki Zygmunt 158, 161
Komornicka Maria 304
Komorowska Ewa 134
Komorowski Bronisław 12, 149, 150, 157
Konczyński Tadeusz 274, 276, 277
Konopnicka Maria 116, 197
Konrad z Botenštejnu 85
Konrad z Erfurtu (Zbrasławski) 86
Końska Nina 193
Kopernik Mikołaj 40
Koppel-Ellfeld Franz 184
Korczowski Stefan 181
Kordecki Augustyn 26, 27, 40
Korzeniowski Józef 164, 178
Kosiński Dariusz 13, 21, 31
Kostkiewiczowa Teresa 147
Kościuszko Tadeusz 40
Kot Włodzimierz 152, 362, 375
Kotarbiński Józef Karol 168
Kotlarczyk Mieczysław 15, 21, 31-43
Kowalczuk Urszula 159
Kowalczykowa Alina 50, 98, 107, 196, 250
Kowalska Agnieszka 353
Kowalski Piotr 294
Kozłowska-Sabatowska Halina 150
Koźmian Stanisław 224
Krajewski Michał Dymitr 58
Krasicki Ignacy 202
Krasiński Zygmunt 12, 15, 42, 52, 64, 100-128, 159, 165, 214, 215, 218, 223, 228, 229, 232, 253, 254, 271, 273, 278
Krasnowolski Antoni 341
Kraszewski Józef Ignacy 12, 148, 150-151, 155, 175, 196, 229
Kratzer Kazimierz Julian 178
Kromer Marcin 63
Krótki Zuzanna 63
Kruczkowski Franciszek 17, 313-328
Kruk Stefan 314
Krukowska Halina 56, 64, 65, 151
Krukowska Maria 360
Krysowski Olaf 54
Krzywoszewski Stanisław 355
Krzyżanowska Zofia 51
Krzyżanowski Julian 49, 51, 60, 137, 202, 219, 235, 334
Książyk Łukasz 159
Kubacki Wacław 116
Kuchtówna Lidia 21, 272, 361
Kuczera-Chachulska Bernadetta 121
Kuczyńska Joanna 79
Kuik-Kalinowska Adela 132, 140, 141, 144
Kuligowska-Korzeniewska Anna 16, 272
Kulikowska Marcelina 270
Kuncewiczowa Maria 340
Kupis Bogdan 298, 341
Kuropatwiński Jan 358, 359
Kuziak Michał 46, 54, 104, 105, 110, 111, 117, 119, 126, 127
Kuźma Erazm 305
Kwieciński Lucjan 177, 179

L

Labuda Aleksander 145
Lange Antoni 13, 16, 214-224, 304
Lasocki Marian Henryk 177
Latawiec Krystyna 32, 155, 167, 221

Lavater Johann Caspar 103
Lazar I Hrebeljanović, książę Serbii 244
Lechowska Marta 328
Leciejewski Jan 283
Lednicki Wacław 101
Ledóchowski Mieczysław 154
Lelewel Joachim 165, 199, 307
Lenartowicz Teofil 12, 198, 229, 325
Leon XIII, papież 154
Lewaszkiewicz Tadeusz 162
Libelt Karol 291, 298
Libera Zdzisław 203, 219
Libusza, księżna 85, 92, 98, 142
Limanowski Mieczysław 31
Linkner Tadeusz 10, 13, 46, 144, 151, 228, 284, 312
Linkowska Barbara 177
Linkowski Adolf 177
Lipski Jan Józef 204
Lipski Józef 140
Lis-Wielgosz Izabela 57
Loba Mirosław 170
Lorentowicz Jan 275, 279, 334, 335
Lutosławski Wincent 42

Ł

Łada Włodzimierz 353
Ładosiówna Irena 354, 355, 356
Ładoś Czesław (Wiśniewski Czesław) 354
Łajming Anna 139, 140
Ławski Jarosław 22-24, 56-57, 102, 151, 185
Łazarz car, zob. Lazar I Hrebeljanović
Łopalewski Tadeusz 358
Łozińska Zuzanna 178, 193
Łoziński Walery 197
Łoziński Władysław 150
Łubieniewska Ewa 51, 155, 167, 216, 217, 221
Łubieńska Tekla 231, 296
Łukasiewicz Małgorzata 305
Łuskina Ewa 304
Łuszczewska Jadwiga 12, 155, 229

M

Maciej z Miechowa (Maciej Miechowita) 63
Maciejewski Janusz 167, 197
Maciejewski Jarosław 202
Macura Vladimír 84, 88, 89, 98
Maeterlinck Maurice 208, 226, 245, 330
Magnuszewski Dominik 312
Majewska Renata 56, 218
Makowiecki Andrzej Zbigniew 163
Makuszyński Kornel 185-187
Majkowski Aleksander 146
Makowski Stanisław 46, 49, 52, 111
Makowski Wacław 276
Maksymowicz Krystyna 131
Makuch Damian Włodzimierz 15, 157
Makurat Hanna 132
Malak Tadeusz 31
Malczewski Antoni 77, 81
Małachowski Stanisław 121
Małecki Antoni 198, 217
Mańczak Witold 303
Marciniak Arkadiusz 170
Marcinowska Jadwiga 13, 16, 280, 291-299
Marjanović Milan 365
Marković Franjo 12, 149
Markowski Michał 319
Markuszewska Agnieszka 104, 215

Marmont Auguste, de 367
Masłowski Michał 112, 114
Maślanka Julian 10, 76, 196, 226, 227, 229, 230, 232, 234, 246
Matuszewski Ignacy 284
Mayenowa Maria Renata 248
Mazan Bogdan 154, 169
Mazzini Giuseppe 103, 116
Mehoffer Józef 204
Meller Katarzyna 159
Mencwel Andrzej 252
Mereżkowski Dymitr 190
Mesnil Jacques 265
Mędala Stanisław CM, ks. 323
Michałowska Danuta 39
Miciński Tadeusz 13, 14, 204, 266, 270, 276, 277, 304
Mickiewicz Adam 13-15, 21-50, 53, 54, 67, 70, 75, 76, 82, 100, 102, 104-128, 178, 198, 200, 215, 222, 223, 305, 307, 312, 326
Mickiewicz Władysław 24
Mielewski Andrzej (właśc. Andrzej Sydor) 184, 185, 188
Mieszko, książę Polski 46, 60, 161, 163, 164, 172, 175, 283
Mieszko Gołowąs Bolesławowic, książę 243, 244
Mikovec Ferdinand Břetislav 15, 85-87, 89, 91
Milewski Edward 270
Milutinović Sima 28
Miłaszewski Adam 177
Minkiewicz Janusz 354-356, 358
Mirabeau (właśc. Honoré Gabriel Riqueti de Mirabeau) 184
Mizera Janusz 300
Modrzejewska Helena 177, 217
Morska-Popławska Gabriela 184, 185, 188
Mosbach August 133
Moser Gustaw 178
Mosakowski Janusz 145, 327
Moyers Bill 228
Mrozek Zdzisław 131, 144
Mueller Antoni Stanisław 225
Musil Robert 89
Müller Adam 182, 184
Müller H. 178
Müller Max 304
Müller Wolfgang G. 48
Myszkowski Julian 177

N

Napoleon III 160
Napoleon Bonaparte 367, 368
Naruszewicz Adam 307
Narzymski Józef 197
Nemec Krešimir 367
Nestroy Johann 178
Niedźwiedzki Władysław 341
Niemojewski Andrzej 268, 273
Niesiołowski Tymon 13, 16, 196, 197, 203-209
Nietzsche Friedrich 227, 228, 300, 305, 311
Niewiarowicz Alojzy Ligenza 22
Niklewicz Piotr 300
Nikorowicz Ignacy 178
Nochowicz Maria 356
Nofer-Ładyka Alina 197, 198
Norwid Cyprian Kamil 12, 15, 16, 33, 36, 38, 51, 71-82, 226, 229, 231
Nowaczyński Adolf 205
Nowak Zbigniew Jerzy 22
Nowakowski Jan 13, 229

Nowicki Franciszek 268
Nowina-Smagłowski Wincenty 177
Nozière Fernand 192
Nycz Ryszard 197

O

Obertyńska Beata 281, 282, 288
Obracht-Prondzyński Cezary 142
Oczkowa Barbara 303, 304
Odyniec Antoni Edward 308
Ohnet Georges 178
Okoń Waldemar 148
Okrzeja Stefan 255
Olech Barbara 185
Olszewska Maria Jolanta 16, 150, 151, 155, 166, 178, 199, 253, 352, 353, 359
Opacki Ireneusz 250
Orkan Władysław 12, 178, 204, 229
Orłowski Hubert 308
Orska Krystyna 131
Ortwin Ostap 13, 217, 225, 237
Orwicz Jerzy, zob. Dzierżkówna Natalia
Orzeszkowa Eliza 116, 197
Osiński Dawid Maria 151, 154, 281, 332
Osterwa Juliusz 31, 41
Ostrowski Aleksander 182, 183, 194
Otto Rudolf 298

P

Paczoska Ewa 154, 155, 281
Pajewski Janusz 152
Pajgert Adam 198
Palacký František 83, 88
Papłoński Jan 158, 159, 162, 307
Paszkowski Józef 224
Pavis Patrice 248
Paweł VI, papież 320
Pawiński Adolf 158-161, 163
Pełka Leonard J. 63, 66
Pepliński Aleksy 135, 136
Perzyński Włodzimierz 184
Piepka Jan 140
Pieścikowski Edward 57
Pietrzak-Thébault Joanna 103, 104
Pigoń Stanisław 225, 243, 244, 247
Piotrowski Zbigniew 358
Pius X, papież 259
Piwińska Marta 45, 47, 53
Platon 62, 330
Plett Heinrich F. 48
Pliniusz Starszy 303
Plińska Marta 136
Płachecki Marian 154
Płażek Feliks 13, 16, 225-251
Płoszewski Leon 49, 53, 102, 127, 312
Płoszowski Józef 225
Podraza-Kwiatkowska Maria 10, 205, 228, 330
Polak Józef 243
Polanowski Edward 149
Poniatowska Izabela 154, 155
Popiel Jacek 31, 33, 41, 42
Popowska-Taborska Hanna 304
Poprzęcka Maria 148
Porębowicz Edward 225
Poskuta-Włodek Diana 266
Potocki Jan 55
Potocki Jędrzej 176
Powidaj Ludwik 168
Prokesch Władysław 353
Prokop Jan 217

Pronaszko Zbigniew 204
Próchnicki Włodzimierz 32
Prus Bolesław 197, 259
Prussak Maria 21, 22, 25, 121, 248, 266
Przemysł Oracz 85, 92
Przemyślidzi (dynastia) 85, 86, 88, 94, 143
Przerwa-Tetmajer Kazimierz, zob. Tetmajer-Przerwa Kazimierz
Przybylski Ryszard 198, 199
Przybylski Zygmunt 178
Przybyszewski Stanisław 17, 220 ,221, 329-351
Ptolemeusz 303
Puchalska Mirosława 204, 278
Puszkin Aleksander 102, 105
Puzyna-Chojka Joanna 376
Pyda Jakub 15, 125

Q

Quispell Gilles 335

R

Rabski Władysław 273
Racine Jean Baptiste 369
Rapacka Joanna 362, 366-268, 375, 376
Rapacki Wincenty155
Raszewski Zbigniew 97
Ratajczakowa Dobrochna 151, 152, 250
Ratajska Krystyna 197
Ratuszna Hanna 16, 327
Rawski Jakub 48
Rembowski Aleksander 161
Rhode Karol 134
Rittner Tadeusz 184
Robespierre Maximilien, de 102, 104
Rogowski Ludomir Michał 361
Rokosz Tomasz 10
Romanowski Mieczysław 12, 16, 165-168, 196, 209, 220, 229
Rompski Jan 134, 141, 144, 146
Roppel Leon 146
Rosen Mathias 112
Rosnowska Janina 169
Rostworowski Karol Hubert 314
Rotter-Roński Julian 180, 191, 192
Różańska Emilia 183
Rudaś-Grodzka Monika 100, 151, 231
Rudkowska Magdalena 147
Ruffer Józef 225
Rusek Iwona E. 56, 281, 282
Rusek Marta 248
Ruszczyńska Marta 45, 48, 50, 54
Ruszkowski Janusz 124
Ruta-Rutkowska Krystyna 166, 199
Rutkowski Krzysztof 26
Rybicki Hieronim 144
Rydel Lucjan 13, 178, 205, 239, 313, 314, 352-359
Ryll Franciszek Jan 188
Rymut Kazimierz 341
Rzońca Wiesław 15, 72
Rzymowski Wincenty 355

S

Saint-Martin Louis Claude, de 43
Said Edward Wadie 110
Saloni Zygmunt 248
Samp Jerzy 134
Samsel Karol 15, 16
Sand George 26
Sarnowski Stanisław 188
Sardou Victorien 178

Savoir Alfred 192
Schiller Friedrich 75, 82, 109, 178, 198
Schopenhauer Artur 81, 282
Schönthan, von, Franz 178, 184
Schönthan, von, Paul 178
Scott Walter 27, 103
Sech Dorota Patrycja 332
Semczuk Małgorzata 204
Shakespeare William 59, 157, 166, 167, 178, 198, 200, 214, 277, 220-224, 226, 303, 310, 311, 327, 347
Shibata Yasuko 218
Sieciech, wojewoda krakowski 243
Sielicki Franciszek 183
Siemaszkowa Wanda 376
Sienkiewicz Barbara 112
Sienkiewicz Henryk 40, 178, 365
Simonides Dorota 137
Skarga Piotr 10
Skórzewska-Skowron Agnieszka 16, 150, 178, 253, 287, 299
Skuczyński Janusz Antoni 217, 218, 234, 237, 238
Skwarczyńska Stefania (pseud. Eska) 192, 194
Sławińska Irena 213, 214, 248, 251
Słowacki Juliusz 12, 14-16, 33, 37, 39, 40, 44-54, 56, 60, 65, 77, 78, 82, 96, 122, 124, 165, 167, 178, 184, 196, 198, 202, 213-223, 226, 228, 229, 231, 234-239, 242, 253, 271, 310, 362, 376
Smoczyński Wojciech 336
Smoleński Władysław 226
Sobieraj Tomasz 159
Sobieraj Sławomir 10, 13
Sobolewska Anna 204
Sofokles 41, 226
Sokalska Małgorzata 103
Sokołowski Mikołaj 44, 45, 53
Solska Irena 187, 353, 361, 366, 369-371, 373, 376
Solski Ludwik 187, 265, 266, 353, 376
Sosnowski Józef 187
Stachura-Lupa Renata 150, 155, 165, 166, 199, 200
Staff Leopold 225, 227, 239, 270
Stalmach Paweł 309
Stanisławski Stanisław 187
Stanulewicz Danuta 134
Starzeński Ludwik 178
Stawarz Natalia 69
Stawinoga Ewa 328
Stefanowska Zofia 22, 81
Stelmaszczyk-Świontek Barbara 197
Sten Jan (właśc. Bruner Ludwik) 253, 269, 270, 277
Stengel Miłosz 177
Stępnik Krzysztof 277, 278
Stradiot Feliks 188
Strug Andrzej 310
Struve Henryk 151, 152, 159, 169
Strzelczyk Jerzy 162, 283, 294
Strzemiński Władysław 204
Strzyżewski Mirosław 103, 104, 122, 147
Suchecki Hubert 138
Sudermann Hermann 178, 184
Sudolski Zbigniew 100, 121
Swoboda Tomasz 113
Svěrák Eduard Ladislav 85, 87, 91-96
Sychta Bernard 134, 143, 144
Szafarzyk Paweł Józef, zob. Šafárik Pavol Jozef
Szafrański Tadeusz 103

Szajnocha Karol 165, 198, 199, 226, 307
Szargot Maciej 101, 102, 108, 109, 114, 127
Szary-Matywiecka Ewa 204
Szawerna-Dyrszka Anna 113
Szczeglacka Ewa 120, 121
Szczygielska Irena 342, 347
Szczypta Alicja 134
Szefka Paweł 135
Szekspir William, zob. Shakespeare William
Szmydtowa Zofia 54, 172
Szobert Michał 179
Szostak Natalia 258
Szujski Józef 161, 162, 166, 178, 197, 198
Sztachelska Jolanta 167
Szturc Włodzimierz 13, 26, 27, 36, 38, 108, 151, 246
Szweykowski Zygmunt 259
Szyfman Arnold 265
Szyjewski Andrzej 61, 65, 69
Szyjkowski Marian 167
Szymanek Edward TChr 316
Szymanowski Karol 204
Szymańska Kazimiera Zdzisława 149
Szymowa Janina 341

Ś

Ślewiński Władysław 204
Świętopełk I Morawski, książę 92
Świętosławska Iwona H. 133
Świontek Sławomir 248

Š

Šafárik Pavol Jozef 10, 162
Šarić Zvjezdana 374
Šormová Eva 89

T

Taborski Roman 51, 329, 334
Tacyt 303, 307
Taine Hipolit 304
Tarnowski Stanisław 102
Tatar Stefania 12, 229
Terlecki Tymon 36
Tetmajer-Przerwa Kazimierz 16, 204, 239, 252-254, 256-261, 264-279
Thietmar z Merseburga 158, 161, 309
Tieck Ludwig 29, 36, 109
Tocqueville Alexis, de 170
Tołstoj Lew 17, 184, 185, 189-194
Tomaszewska Grażyna 110, 117
Torski A. 279
Towiański Andrzej 29, 42, 45, 125
Tramer Maciej 113
Treder Jerzy 132, 134, 135, 141
Trentowski Bronisław 17, 350
Treugutt Stefan 108
Trofimowicz Władimir Uljanowicz 266
Trojanowiczowa Zofia 78
Troszyński Marek 121, 122
Trybuś Krzysztof 159
Tych Feliks 255, 272
Tyl Josef Kajetán 85-87, 89, 92, 93
Trzywdar-Rakowski Gwidon 358, 359

U

Ubersfeld Anne 248
Ugowska Bożena 140
Ujejski Kornel 198, 326
Ulatowski Kazimierz 334
Urbańska Monika 59

Urbański Aureli 178
Ursel Marian 48
Urwancow Lew 191, 193-195

V

Valabregue Anthony 178
Vico Giambattista 160
Vojnović Ivo 360-368, 374-376
Voss Richard 178
Vražić Małgorzata 17, 376
Vuletić Domazet Ivana 361, 367

W

Wachowski Kazimierz 283
Wacław III, król z dynastii Przemyślidów 83, 85, 91, 92, 95, 143
Wacław IV, król z dynastii Luksemburgów 90, 93, 97
Wagner Richard 265, 271, 326, 328
Walicki Andrzej 391
Waligóra Jerzy 155, 167, 221, 222
Waliszewski Zygmunt 204
Walkusz Jan 134, 140, 144
Waśko Andrzej 126, 127
Waśkowski Antoni 243
Weintraub Wiktor 16, 213, 220, 237
Wernyhora 26
Węgrzyn Józef 187
Wężyk Franciszek 231
Wężyk Władysław 73
White Hayden 170
Wierzbicki Andrzej 162
Wierzbicki Józef Stanisław 12, 229
Wilczyński Marek 170
Wild Karol 196
Wilkosz Jan 102
Wiola Elżbieta cieszyńska, księżniczka piastowska 86
Wiszniewski Michał 10, 227
Wiszowaty Bartłomiej 136
Wiśniewska Jadwiga Irena 354
Wiśniowiecki Michał Korybut 199
Witkiewicz Stanisław 204
Witkiewicz Stanisław Ignacy 204
Witkowska Alina 51, 55, 163, 198, 199, 301, 302
Witwicki Stefan 326
Władysław Łokietek, król z dynastii Piastów 85, 143
Władysław Herman, książę Polski 243
Włodarczyk Jarosław 116
Wojciechowski Jan 12
Wojciechowski Józef 149, 161, 162, 164, 165, 171
Wojciechowski Paweł 220
Wojtyła Karol 31-33, 35-38, 40-43
Wolff Larry 110
Wolska Maryla 13, 16, 225, 226, 280-284, 289-291, 299
Woznienski Aleksander 331
Woźniak Anna 328
Woźniakowski Henryk 244
Woźniakowski Tadeusz 177
Wójcicka-Chylewska Zofia 364
Wójcicki Hipolit 177
Wójtowicz Ewa 362
Wóycicki Kazimierz Władysław 66, 310
Wróblewska Teresa 13
Wrszowcy (ród) 86, 95
Wujek Jakub, ks. 320, 321, 323
Wydrycka Anna 185
Wyka Kazimierz 278

Wyrypajew Iwan 328
Wysocka Stanisława 353, 366
Wyspiański Stanisław 13, 14, 16, 31, 33, 38, 40, 178, 200, 204, 205, 217, 220, 221, 223, 225, 226, 229-231, 237, 239, 243, 246, 267, 271, 276, 278, 303, 205, 314, 326, 327, 329, 355, 362, 365, 375, 376

Z

Zabielski Łukasz 147, 218
Zabierowski Stanisław 234, 237
Zach Joanna 13
Zacharska Jadwiga 277
Zakrzewski Wincenty 160
Zaleski Józef Bohdan 12, 229
Zamoyski August, hrabia 204
Zapolska Gabriela 178
Zarębianka Zofia 32
Zawadzki Bronisław 156
Zawiejska Maria 186
Zdziarski Stanisław 63
Zdziechowski Marian 116
Zegadłowicz Emil 32, 249
Zelwerowicz Aleksander 183, 187
Zenopolski Marceli 177
Zgorzelski Andrzej 101
Zgorzelski Czesław 22
Ziejka Franciszek 10, 228, 246, 301, 330
Zielińska Maria 356
Zieliński Józef 193
Zieliński Przemysław 356
Zienkowicz Leon 102
Zimna Elżbieta 15
Zimorowic Szymon 33
Ziołowicz Agnieszka 13, 72, 250
Zmorski Roman 11, 12, 15, 55-70, 227
Zofia Bawarska, królowa 97
Zola Emil 361

Ż

Żeleński Tadeusz Boy 59, 268
Żebrowska Danuta 131, 134, 144
Żeromski Stefan 12, 204, 205, 229, 278
Żmigrodzka Maria 110, 229
Żuławski Jerzy 178, 304, 365
Żytecki Edward 192, 193
Żywczyński Mieczysław 152

Ž

Žižka Jan 87, 90-93