

Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Mikołaja Kopernika



LITTERARIA COPERNICANA

3–4 (52)/2025

Dramat antyczny

pod redakcją / edited by
**Marii Jolanty Olszewskiej, Karola Samsela
i Tomasza Barszcza**



UNIwersytet
MIKOŁAJA KOPERNIKA
W TORUNIU

Rada Naukowa:

Egidijus Aleksandravičius (Vytauto Didžiojo universitetas)
Andrzej Baranow (Vytauto Didžiojo universiteto Švietimo akademija)
Adam Bezwiński (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego)
Zbigniew Białas (Uniwersytet Śląski)
Bogdan Burdziej (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Matthias Freise (Universität Göttingen)
George Gömöri (Cambridge/Londyn)
Joanna Jabłkowska (Uniwersytet Łódzki)
Maria Kalinowska (Uniwersytet Warszawski)
Elżbieta Kiślak (Instytut Badań Literackich PAN)
Arent van Nieukerken (Universiteit van Amsterdam)
Piotr Salwa (Uniwersytet Warszawski)
Daniel Schümann (Otto-Friedrich-Universität Bamberg)
Włodzimierz Szturc (Uniwersytet Jagielloński)
Jerzy Speina (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Elżbieta Wesołowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Redakcja „Litteraria Copernicana”

Redaktor Naczelny: Hanna Ratuszna

Zastępca Redaktora Naczelnego: Adam Bednarczyk

Sekretarze Redakcji: Magdalena Kowalska, Emilia Wajs

Konsultanci merytoryczni:

Bartosz Awianowicz (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Piotr Biłos (INALCO, Paryż/Francja)
Cezary Bronowski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Mirosława Buchholtz (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Marina Ciccariini (University of Rome Tor Vergata, Rzym/Włochy)
Artur Duda (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Olga Fedunina (Rosyjska Akademia Nauk, Moskwa/Rosja)
Anna Kościółek (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Jelena Kozmina (Ural Federal University, Jekatierynburg/Rosja)
Yinhui Mao (Guangdong University of Foreign Studies, Guangdong/Chiny)
Piotr Sadkowski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Kalina Stefanova (National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia/Bulgaria)
Leszek Żyliński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

Redakcja językowa i techniczna: Przemysław Szafej

Redakcja j. angielskiego: Katarzyna Więckowska

Adres Redakcji:

Instytut Literaturoznawstwa. Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń
<https://www.human.umk.pl/litteraria-copernicana/>
<https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/index>
e-mail: lc@umk.pl; litteraria.copernicana@gmail.com

Projekt okładki: Dariusz Żulewski

Na okładce: Reprodukacja rysunku Stanisława Wyspiańskiego Iliada: *Achilles, którego Pallas za włosy wstrzymała*. Pocztówka 10x14 cm. Warszawa: Wyd. Kurat. Obyw. Opiek. nad Rodzin. Rezerw., [1914]. Ze zbiorów Biblioteki Narodowej. Źródło: Polona.

Ilustracje w tomie: O ile nie wskazano inaczej, źródłem materiałów ilustracyjnych jest Polona.

Skład: Dariusz Żulewski

Czasopismo jest wydawane na zasadach licencji niewyłącznej Creative Commons i dystrybuowane w wersji elektronicznej Open Access poprzez Platformę Czasopism UMK
Wersja papierowa jest dostępna w druku na żądanie na stronie internetowej Wydawnictwa www.wydawnictwoumk.pl



© Copyright by Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Toruń 2025

ISSN print 1899-315X

ISSN online 2392-1617

Wydawca:

Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ul. Gagarina 11, 87-100 Toruń

Druk:

Wydawnictwo Naukowe UMK
ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń



Spis treści

WSTĘP

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA, KAROL SAMSEL, TOMASZ BARSZCZ	
<i>Dramat antyczny – od redaktorów</i>	7

STUDIA I ROZPRAWY

MAREK DYBIZBAŃSKI	
<i>Starożytny „książę niezłomny” w teatrze przełomów epok</i>	11
KATARZYNA WESTERMARK	
<i>W poszukiwaniu ustrojowej utopii. Sparta Likurga w „Agezylaszu” Juliusza Słowackiego</i>	27
KAROL SAMSEL	
<i>Dramaturgia antyczna Felicjana Faleńskiego i kontekst inspiracyjny Cypriana Norwida. Wybrane reprezentacje („Juniusz Brutus”, „Sofonisbe”, „Ataulf”)</i>	45
ALEKSANDRA RAJKOWSKA	
<i>Rewizje heroizmu. „Tyrtej” Cypriana Norwida i „Achilleis” Stanisława Wyspiańskiego</i>	53
AGNIESZKA SKÓRZEWSKA-SKOWRON	
<i>„Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego jako kreacja dramatu nowego: dramat antyczny – dramat liturgiczny – dramat narodowy</i>	65
TOMASZ BARSZCZ	
<i>„Eros i Psyche” Ludomira Różyckiego – od dramatu do opery</i>	81
MARIA JOLANTA OLSZEWSKA	
<i>Feliksa Płażka recepcja antyku. „Napięty łuk”</i>	91

ANNA PODSTAWKA	
<i>Ludwik Hieronim Morstin’s ancient tetralogy</i>	111

MISTRZOWIE

KAROL HRYNIEWICZ	
<i>Pragnienie autentyku. Wspomnienie o Andrzeju Zieniewicz</i>	129
PAULINA ABRISZEWSKA	
<i>Romantyzm – Norwid – komparatystyka. Na marginesie rozpraw Edwarda Kasperskiego</i>	139

VARIA

MAGDA NABIAŁEK-PRZYTUŁA	
<i>Dramat antyczny – do (prze)myślenia</i>	149
DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ	
<i>Polskojęzyczni literaci naddźwięńscy okresu międzypowstaniowego w syntezach historycznoliterackich</i>	157
WŁODZIMIERZ APPEL	
<i>„Hadrianeum” Urszuli Koziół</i>	167
BARTŁOMIEJ BOREK	
<i>Gra z konwencją. Antyczne powinowactwa gatunkowe w piśmarstwie Wincentego Korab-Brzozowskiego</i>	171

RECENZJE

EDWARD JAKIEL	
<i>„Biblia pisarzy” ks. Marka Starowieyskiego</i>	181
FILIP BUKOWSKI	
<i>„Kłątwa” Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Aenny Augustynowicz</i>	183



Table of Contents

FOREWORD

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA, KAROL SAMSEL, TOMASZ BARSZCZ <i>Ancient Drama – From the Editors</i>	7
---	----------

ARTICLES

MAREK DYBIZBAŃSKI <i>The ancient “constant prince” in the turn-of-the-century theatre</i>	11
KATARZYNA WESTERMARK <i>In Search of a Constitutional Utopia. Lycurgus’ Sparta in Juliusz Słowacki’s “Agesilaus”</i>	27
KAROL SAMSEL <i>Felician Faleński’s Ancient Dramas in the Context of Cyprian Norwid’s Inspiration. Selected Representations (“Iunius Brutus”, “Sophonisbe”, “Ataulf”)</i>	45
ALEKSANDRA RAJKOWSKA <i>Revisions of Heroism. Cyprian Norwid’s “Tyrtej” and Stanisław Wyspiański’s “Achilleis”</i>	53
AGNIESZKA SKÓRZEWSKA-SKOWRON <i>Stanisław Wyspiański’s “Akropolis” as a Creation of the New Drama: Ancient Drama – Liturgical Drama – National Drama</i>	65
TOMASZ BARSZCZ <i>“Eros and Psyche” by Ludomir Różycki – From Drama to Opera</i>	81
MARIA JOLANTA OLSZEWSKA <i>Felix Plązek’s Reception of Antiquity. “Napięty luk” (The Tense Bow)</i>	91

ANNA PODSTAWKA <i>Ludwik Hieronim Morstin’s Ancient Tetralogy</i>	111
---	------------

MASTERS

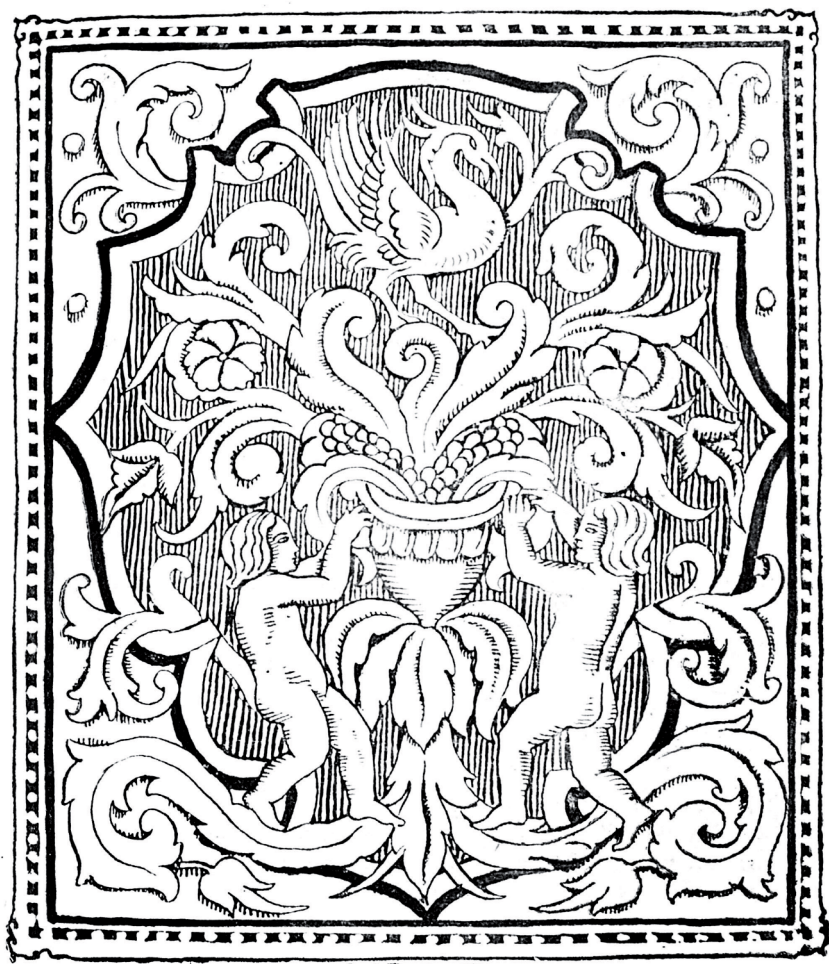
KAROL HRYNIEWICZ <i>The Desire for Authenticity. In Memory of Andrzej Zieniewicz</i>	129
PAULINA ABRISZEWSKA <i>Romanticism – Norwid – Comparative Studies. On the Margins of Edward Kasperski’s Treatises</i>	139

VARIA

MAGDA NABIALEK-PRZYTUŁA <i>Ancient Drama – For (Re)Thinking</i>	149
DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ <i>Polish-language Writers from the Daugava Region in the Inter-Uprising Period within Literary-Historical Syntheses</i>	157
WŁODZIMIERZ APPEL <i>„Hadrianeum” by Urszula Koziół</i>	167
BARTŁOMIEJ BOREK <i>A Play with Convention. Classical Genre Affiliations in the Works of Wincenty Korab-Brzozowski</i>	171

REVIEWS

EDWARD JAKIEL <i>“The Writers’ Bible” by Rev. Marek Starowieyski</i>	181
FILIP BUKOWSKI <i>Stanisław Wyspiański’s “The Curse” Directed by Anna Augustynowicz</i>	183



W. Borowski.

WSTĘP / FOREWORD



Ateny, widok ogólny Akropolu w drugiej poł. XIX w.

Fot. w zbiorach Biblioteki Narodowej

Autor: Félix Bonfils

Dramat antyczny – od redaktorów

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.021>

Pod sformulowaniem zagadnienia rozumiemy dramaty cechujące się tzw. kostiumem antycznym, odnoszące się do mitologicznej lub historycznej tradycji kulturowej starożytności. Chodzi o utwory napisane czy opublikowane w umownych ramach czasowych 1814–1939 (przykładowo zatem: *Agezylausz* Juliusza Słowackiego, *Tyrtej* Cypriana Norwida, *Sędziowie ateńscy* Teofila Lenartowicza, *Althea* Felicjana Faleńskiego, *Elektra* Feliksa Płażka, a także *Alcesta* Emila Zegadłowicza). Chcielibyśmy na przykładach konkretnych reprezentacji *case studies* zbadać, jak oba porządki – mityczny i historyczny – funkcjonują w poszczególnych realizacjach. W historii nowoczesnej literatury polskiej zmieniał się bowiem stosunek zarówno do historii, jak i mitu, a wielość perspektyw aktualizacyjnych znajdowała odzwierciedlenie w estetyce, formie i treści antycznej dramaturgii, wynikała albo z poszukiwań nowego języka wypowiedzi dramatycznej, albo z nawrotów do wcześniejszego – sprawdzonego myślenia o teatrze.

Temat polskich dramatów antycznych romantyzmu i modernizmu, genologia, teoria, wizja oraz koncepcja dramatu antycznego: problemy te nie zostały dotąd opracowane ani w sposób wyczerpujący, ani – monograficzny... Owszem – powstało wiele prac traktujących o recepcji antyku w literaturze polskiej. Naszym celem byłoby jednakże przekrojowe zbadanie różnorodnych podejść polskich dramaturgów XIX-wiecznych oraz modernistycznych do (na nowo) odczytanej przez nich tradycji antycznej. W ten sposób zostałby ukazany fascynujący (wierzymy) wielogłos, w którym kostium antyczny w dramacie staje się czymś więcej niżeli tylko on sam, bowiem stanowi narzędzie przetwarzania znaczeń, oręż kulturowej, a przede wszystkim literackiej wymiany, pełnić może funkcję ezopową, autoterapeutyczną, konsolacyjną i autotematyczną... Interesuje nas przede wszystkim namysł z zakresu teorii i historii dramatu polskiego, wykorzystanie nowoczesnych metodologii porównawczych i komparatystycznych, a także badania z dziedziny antropologii teatru.

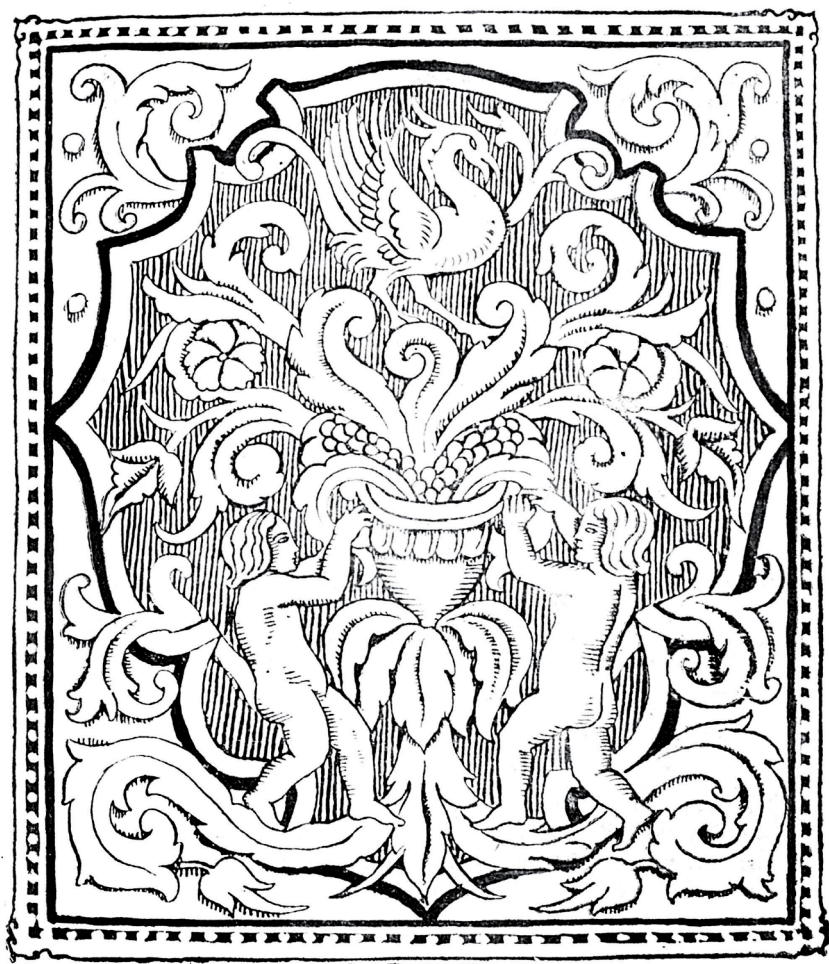
Zakres problematyki nie jest zamknięty. Badawcze niedomknięcie wynika przede wszystkim z rewizyjnej potrzeby sformułowania nowego języka analizy tekstu dramatycznego. Jesteśmy otwarci na odczytania zarówno pojedynczych dzieł, jak i na próby o szerszym, syntetycznym horyzoncie. Chcemy umożliwić, wspierać i promować wszelkie dociekania dotyczące ewolucji polskiego XIX-wiecznego i modernistycznego dramatu antycznego.

Maria Jolanta Olszewska, Karol Samsel, Tomasz Barszcz



Ateny, Akropol, ruiny Partenonu, 1901 r.

Fot. w zbiorach Biblioteki Narodowej
Strumper i Co., Hamburg



W. Borowski.

Starożytny „książę niezłomny” w teatrze przełomu epok

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.022>

Streszczenie: Teatr polski pierwszych lat XIX wieku znał dwa dramatyczne opracowania historii Marka Atyliusza Regulusa – rzymskiego wodza i bohatera pierwszej wojny punickiej, który ofiarą z własnego życia zapobiegł zawarciu niekorzystnego dla Rzymian rozejmu z Kartaginą. *Regulusa* „francuskiego” – tragedię Claude’a Dorata – wystawiał w Polsce teatr kierowany przez klasycystę Ludwika Osińskiego, zaś romantycznie zorientowany teatr Jana Nepomucena Kamińskiego lansował dramat austriacki – *Regulusa* Heinricha von Collina. W dramacie Collina aura romantycznej wizyjności oplata szekspirowsko zakrojony układ fabuł analogicznych, lecz ujętych w dwa różne kody: tragiczny (powiązany z heroicznym czynem Regulusa) i ironiczny (osadzony na jarmarcznym popisie zorganizowanym przez konsula Metellusa). Na styku obu fabuł dochodzi do zderzenia postaw w kwestii praw i obowiązków powiązanych z pojęciami człowieczeństwa i obywatelstwa – kwestii aktualnej nie w starożytnym Rzymie, lecz w porewolucyjnej Europie przełomu XVIII i XIX wieku.

Słowa kluczowe: starożytność, Rzym, dramat, romantyzm, człowiek-obywatel

* Historyk literatury i teatru, profesor Uniwersytetu Opolskiego. Główne zainteresowania badawcze: literatura romantyzmu, dramat, teatr; genetyka tekstów dramatycznych; krytyka teatralna XIX wieku.

E-mail: marek.dybizbanski@uni.opole.pl | ORCID: 0000-0003-4629-6890.

The Ancient “Constant Prince” in the Turn-of-the-Century Theatre

Abstract: The Polish theatre of the early years of the 19th century was familiar with two dramatic elaborations of the story of Marcus Atilius Regulus, the Roman general and hero of the First Punic War, who, sacrificing his own life, prevented the conclusion of a truce with Carthage that was disadvantageous to the Romans. The “French” *Regulus* – a tragedy by Claude Dorat – was staged in Poland by the theatre directed by the classicist Ludwik Osiński, while the romantically oriented theatre of Jan Nepomucen Kamiński promoted the Austrian drama *Regulus* by Heinrich von Collin. In Collin’s drama, an aura of Romantic visionariness surrounds a Shakespearean arrangement of analogous plots, framed by two different codes: a tragic one (linked to Regulus’s heroic deed) and an ironic one (set at a fairground show organised by the Consul Metellus). At the intersection of the two storylines, there is a clash of attitudes on the question of rights and duties linked to notions of humanity and citizenship – an issue that was topical not so much in ancient Rome, as in post-revolutionary Europe at the turn of the 18th and 19th centuries.

Keywords: antiquity, Rome, drama, romanticism, man-citizen

Marek Atyliusz Regulus – wódz rzymski z III wieku p.n.e., który w pierwszej wojnie punickiej zdołał odeprzeć wojsko kartagińskie od wybrzeży Sycylii, by na terenach Afryki północnej odnosić kolejne zwycięstwa do czasu rozbicia jego armii przez Ksantipposą w bitwie pod Tunesem (255 r. p.n.e.), i który po uwięzieniu, wysłany z kartagińskim poselstwem do Rzymu pod przysięgą powrotu do niewoli w razie fiaska rokowań pokojowych, przemówił w senacie przeciwko złożonej przez nieprzyjaciela propozycji wymiany jeńców, po czym, dochowując wierności danemu słowu, wrócił do Kartaginy, skazując się tym samym na męczeńską śmierć – staje w jednym rzędzie bohaterów z biblijnym Hiobem, mitologicznym Heraklesem apoteozowanym w tragedii Seneki (*Herkules etejski*) oraz historycznym portugalskim infantem don Fernandem¹, w dramacie Calderona (*Księżę niezłomny*) powtarzającym zbawczą ofiarę Chrystusa (zob. Szturc 2001).

Tragedie o Regulusie na scenach polskich

Teatr pierwszych lat XIX wieku znał trzy dramaturgiczne opracowania historii rzymskiego wodza. W roku 1807, gdy w Warszawie wystawiono opartą na jego biografii tragedię austriackiego autora, Heinricha Josepha von Collina, anonimowy recenzent przypomniał, że „młodszy Rasyn, a później Dorat wystawili to poświęcenie się bohatera rzymskiego na scenie francuskiej” (Gazeta Warszawska 1807: 353). Informacja była nieścisła, w rzeczywistości

¹ W szeregu tych bohaterów umieszcza Regulusa Beata Baczyńska (2002: 44).

owym francuskim pionierem, który przed Collinem (Wiedeń, 1801) i przed Claude’em Josephem Doratem (Paryż, 1773) wprowadził na scenę postać Regulusa (Paryż, 1688), był nie Louis Racine (1692–1763, z dwóch synów Jeana Racine’a tylko on parał się poezją), lecz Jacques Pradon (znany też pod imieniem Nicolas, 1632–1698).

Wszystko wskazuje na to, że tragedia Pradona nie była w Polsce wystawiana – nie odnotowuje jej tłumaczenia ani *Bibliografia polska* Karola Estreichera, ani najnowszy katalog przekładów – *Dramat obcy w Polsce 1765–1905*. Ciekawie natomiast rozkłada się teatralna recepcja w Polsce dwóch pozostałych dramatycznych *Regulusów*. Kiedy 15 marca 1807 roku po raz pierwszy wystawiano w Warszawie tragedię Collina w przekładzie Augustyna Feliksa Glińskiego, dyрекcję Teatru Narodowego sprawował Wojciech Bogusławski. Jego wybór mógł wpłynąć na decyzję Jana Nepomucena Kamińskiego, który siedem lat później, 1 kwietnia 1814 roku, wystawił utwór Collina we własnym tłumaczeniu na scenie lwowskiej. W Warszawie zaś pokazano niebawem *Regulusa* „francuskiego”, czyli tragedię Dorata w przekładzie Wojciecha Pękalskiego – miało to miejsce 25 sierpnia 1816 roku, czyli już w czasie antreprzyży Ludwika Osińskiego². W świetle znanych z historii teatru faktów i procesów związanych z przywołanymi nazwiskami rozkład wydaje się klarowny. Bogusławski, w pierwszych latach XIX wieku mający już za sobą doświadczenie teatru społeczno-politycznego, wspierającego program reform Stanisława Augusta, podczas swojej trzeciej warszawskiej antreprzyży (1799–1814), w zmienionych warunkach funkcjonowania sceny narodowej, obficie korzystał z komercyjnych walorów gatunków mieszanych – dram, melodramatów, oper, wodewili. Kamiński, pomny na legendę lwowskiej antreprzyży Bogusławskiego (1795–1799), w pierwszych latach prowadzenia teatru we Lwowie (w sumie od 1809 do 1842) sięgał po sztuki z jego repertuaru, prezentując je wszakże we własnym scenicznym opracowaniu (zob. Lasocka 1967: 52), a przy tym, wystawiając Schillera tłumaczonego z oryginału, a Szekspira za pośrednictwem adaptacji i przekładów niemieckich, fundował polskiej scenie stopniową transformację romantyczną. Tymczasem warszawski Teatr Narodowy pod dyрекcją Ludwika Osińskiego (1814–1827 i przez kolejnych kilka lat sprawowaną wspólnie z Ludwikiem Adamem Dmuszewskim) przeżywał ofensywę klasycyzmu, wspomaganą (do roku 1819) recenzencką kampanią krytycznoteatralnego Towarzystwa Iksów. Widać więc jasno, który *Regulus* jakim odpowiadał gustom.

Wygląda to nawet trochę tak, jakby wokół dramatycznych i scenicznych opracowań motywu przebiegał w polskim teatrze jakiś dodatkowy, boczny nurt przełomu romantycznego z typowymi dla jego teatralnej wersji zwrotami akcji: społeczno-komercyjną ekspozycją w teatrze Bogusławskiego, romantyzującą kulminacją w wykonaniu Kamińskiego i klasycystycznym zwrotem zakończonym u Osińskiego katastrofą (może nie tak efektowną jak odnotowana pod jego zarządem klęska francuskiej przeróbki *Makbeta* w 1829, ale zawsze). *Regulus* francuski bowiem, czyli dramat Dorata, w 1816 roku nie został przyjęty dobrze nawet przez życzliwie wobec teatralnej dyрекacji usposobione Towarzystwo Iksów – bo znając tryb pracy tego zespołu należy sądzić, że recenzent podpisany używanym przez wszystkich

² Daty dzienne podaje za bibliografią przekładów (Hałabuda 2001: 160). Nazwiska tłumaczy znajdują potwierdzenie w materiale źródłowym, który jednak zaprzecza podanej w cytowanym opracowaniu wiadomości, jakoby wszystkie trzy przekłady były tłumaczeniami tragedii Collina – świadectwa epoki mówią o wystawieniu w 1816 roku w Warszawie tragedii Dorata, której odpowiadają też przywołane w recenzji szczegóły treści.

członków kryptonimem „X” wyrażał ich wspólne stanowisko³. W recenzji odnotowano wcześniejsze odkrycie krytyków francuskich, „że *Regulus* nie jest oryginalnym dziełem, ale prawie dosłownym w miernych wierszach tłumaczeniem opery *Metastazjusza*”, a „Dorat zamiast dodać akcji, osłabić ją może umiał” i w rezultacie stworzył „martwą sztukę, która prawie żadnej nie ma akcji” i „to tylko w sobie zamyka, że raz żona, drugi raz Licyni, trzeci raz lud zatrzymują Regulusa, aby pozostał w Rzymie i nie dotrzymywał danego nieprzyjaciółom słowa, na co im *Regulus* zawsze i wszystkim tę samą daje odpowiedź” (Lipiński 1956: 172–173). Największą innowację Dorata uznano za najbardziej wadliwą:

Cała odmiana, którą uczynił, jest wprowadzenie żony *Regulusa* w miejsce jego córki. Mniemana ta poprawa na zupełnie fałszywej polega zasadzie. Czyliż córka tego bohatera nie zajmowałaby mocniej widzów aniżeli żona, tak różniąca się od niego wiekiem, którą tylko szacunek i chwała *Regulusa* zniewolić mogły do tego związku? Przez żonę przemawia tylko zimny obowiązek, przez córkę zaś przemawiałaby najgorętsza miłość dla ojca [...] (Lipiński 1956: 173).

W konkluzji recenzent zachęcał „do lepszego dzieł wyboru i do omijania tych utworów, których blask przemijający nie zdołał uratować od zupełnego upadku i które już dawno zapomnianymi zostały w ojczyźnie *Rasyna* i *Kornela*”. Kierował te słowa do tłumacza, którego pracę ocenił wysoko, mimo że – jak wyznał – nie miał „pod ręką” francuskiego oryginału, więc pozostawiając na boku kwestię wierności przekładu, odnotował w nim „niemalo pięknych wierszy” (Lipiński 1956: 173). Dzisiejszy badacz zagadnienia znajduje się w sytuacji odwrotnej: sceniczny przekład tragedii Dorata nie zachował się, zaś jej tekst francuski dzięki digitalizacji dostępny jest powszechnie, podobnie zresztą jak oryginał sztuki *Collina*. Spośród przekładów *Collinowskiego Regulusa* ocalał jedynie datowany na rok 1820 odpis teatralny tłumaczenia *Kamińskiego*. Dokument należący do kolekcji rękopisów teatru lwowskiego, oznaczony sygnaturą BTLw914, znajduje się obecnie w Bibliotece Śląskiej, a jego cyfrowa kopia jest dostępna w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej (*Collin* [1820]a) – obok ujętego w osobny dokument zestawienia poszczególnych ról, czyli odpisów aktorskich (*Collin* [1820]b). Przekład jest pośpieszny, niestaranny, stylistycznie sfałszowany (tragedię w oryginale napisaną wierszem oddaje prozą), ale językowo dość wierny, a przy tym ma tę zaletę, że przechowuje tekst w takim kształcie, w jakim wybrzmiewał ze sceny.

Regulus Collina-Kamińskiego

Jeśli rzeczywiście – jak twierdził autor warszawskiego anonisu z 1807 roku – „poeta niemiecki naśladował szczególnie *Dorata*”, to trzeba przyznać, że tych najbardziej z punktu widzenia krytyki „iksowskiej” rażących błędów poprzednika zdołał uniknąć. Przynajmniej żona *Regulusa*, która w tragedii *Collina* nosi imię *Atilia*, jest tutaj kobietą w stosownym wieku, matką dorosłego syna, *Publiusza*, piastującego urząd ludowego trybuna, oraz dwóch synów młodszych, siedemnastoletniego *Serrana* i pięcioletniego *Mucjusza*. Konstrukcyjny

³ Na podstawie protokołów Towarzystwa stwierdził *Zbigniew Przychodniak*, że „Iksowie stosowali zespołową metodę pracy: wyznaczano jedną osobę (lub kilka) do napisania recenzji, następnie omawiano i korygowano tekst, wreszcie wspólnie podejmowano decyzję o druku” (Przychodniak 1991: 35).

szkielet dramatu francuskiego został jednak zachowany w tym sensie, że niezłomność i zmienność głównego bohatera nadal zmusza do aktywności jego dramatycznych partnerów. Tyle że rodzaje tej aktywności różnią się między sobą, a główne postacie ewoluują pod wpływem konfliktowych starć, przy czym Regulus uczestniczy w nich tylko w akcie drugim, trzecim i piątym.

Akt pierwszy, ekspozycyjny, zorganizowany jest wokół akcji Atilii, która przed podniesieniem kurtyny sprowadziła młodszych synów przed dom konsula Metellusa w nadziei, że „widok tych biednych dzieci i <może> ich błagania, jeżeli nie konsula, to przynajmniej ludu serce zmiękcza” (k. 4r)⁴. Podobna rola – melodramatycznego „rekwizytu”, który ma oddziaływać na emocje – przypadła Regulusowemu potomkowi w tragedii Dorata. U Collina obaj chłopcy świadomie przyjmują swoje role, Mucjusz przypomina, że nigdy nie widział ojca, Serran śni o spotkaniu z Regulusem.

Serr[an].

Sen mój był okropny. Widziałem oycę, ach, tak wybladły, zmieniony!

Atilia.

Takim on i jest zapewne!

Serr[an].

Szumiąca i bystra przedzielała nas rzeka. Oyciec wyciągnął ku nam z utęsknieniem ręce. Wołał głosem donośnym <wołał> i wołał, lecz <nadaremnie!> dziki wiatr unosił głos jego. Wtem krzyknęłaś <ty> matko, i ty Mucjusz; takeście głośno krzyczeli, że aż mi boleść serce przeszywa<wa>ła.

Atilia.

Tak też to jest! tak niestety!!

Serr[an].

Wtem ogień zmysły moje ogarnął, rzucam się w odmęt, i spieszę – ach spieszę naprzeciwko niemu. Tak jest, wisiałem na <rzucam się na> jego szyi<ę> i duszę moją w jego wyzionąłem duszę <rękach>.

(k. 6v)

Sen Serrana, mimo że dla rozwoju akcji nie ma żadnego znaczenia, nie jest tu jedynie strywalizowanym romantycznym ozdobnikiem. W dalszych partiach dramatu zostanie on sfunkcjonalizowany w ramach charakterystyki świata przedstawionego i dostępnych w nim rodzajów doznań z pogranicza dwóch światów.

Dwoista preakcja

Dwie inne relacje formują w akcie pierwszym szekspirowsko zakrojony układ fabuł analogicznych, lecz ujętych w dwa różne kody: tragiczny i ironiczny. Przez ponad trzy strofy zachowanego teatralnego rękopisu (a w niemieckim oryginale przez siedemdziesiąt wersów) ciągnie się opowieść Atilii – przerywana tylko fatycznymi wtrąceniami słuchaczy – o przebiegu przegranej przez Regulusa bitwy. Zawiera ona podstawowe motywy

⁴ Cytaty z *Regulusa* w przekładzie J. N. Kamińskiego – zapisane w formie transliteracji linearnej – pochodzą z Collin [1820]a, cyfra w nawiasie oznacza numer karty ze wskazaniem strony: r – recto, v – verso.

znane z przekazów historycznych: imię spartańskiego najemnika dowodzącego wojskiem kartagińskim i rozstrzygające o wyniku użycie słoni. Może trochę dziwnie wygląda fakt, że szczegółowe dane o ruchach wojsk przekazuje osoba nieobecna przecież na polu bitwy, i w dodatku kobieta, ale dzięki temu spiętrzenie emocji – zrozumiałe u żony pokonanego dowódcy – narzuca tendencyjną interpretację taktyki wroga jako walki niehonorowej:

Atilia.

Ten, który się na koniec <po wielkich klęskach> ważył stawić naprzeciw lwa Regulusa, był <to> chytry Grek Xantyp. Wiedział on dobrze, że nad Rzymianami odnieść nie można zwycięstwa <orężem, więc je>; zdradą trzeba go było osiągnąć. Zdradą też je dokazał. Tr<am> nie siła, lecz chytryść i podstęp zwyciężyły<!> [...] Gdy Regulus zwyciężkie <niezlomne hufce> swoje wojsko do zwycięstwa[!] prowadził, i już tuba wojenna zabrzmiała: aliści za jednym razem cofnął się nieprzyjaciel szukając za swojemi słoniami obrony <szukając cofnął się nieprzyjaciel.>. – Ze zwierzętami walczą tylko Niewolnicy, ale nie Obywatele. Wojsko zostaje w oczekiwaniu. <Hufce wszystkie [. . . .]> Tę zwłokę bierze nieprzyjaciel za bojaźń [...] i woła – jednak z daleka – na wojsko <rzymskie> z szyderstwem, i wyzywa je do boju – Tego żaden znieść nie może Rzymianin! [...] Żąda on natarczywie prędko toczyć walkę. [...] Regulus przezornie szykuje w klin wojsko, zuchwałego drażnić nie każe zwierzęcia, i oręż na nieprzyjaciela zachować napomina. Na próżno! Bo zaledwie co do lekkiego boju wystąpionego zoczyli procarza, a już niepomni rozkazów <Regulusa>, wzniesli swoje oszczepy. Pociski ciemną powietrze, już ugadzaia – Lecz biada! zwierz rażony, od bólu wściekać poczyną, tłucze nogą, aż się ziemia wstrząsa, i w swoiey rozjadłości rozbija falangę – [...]

(k. 11r–12r)

Dla bitewnej klęski Regulusa istnieje w dramacie groteskowy kontrapunkt w postaci zasługi konsula Metellusza. Wiąże oba wątki motyw słoni i wojenna narracja – w pierwszym przypadku heroiczna, w drugim ironiczna:

Tulliusz.

[...] Słuchaycie obywatele: powitaycież konsula, bo na Herkulesa! mąż taki zasługuie na to. Bitwa była zacięta, <w której odniósł zwycięstwo!> Przyprowadził on sto słoniów z Sycylii. A wiecie, to niemal kosztowało pracy. Kazał on budować tratwy podobne do stajen tych zwierząt. Takim sposobem powchodziły tam słonie niewiedząc, co się z nimi dzieje.

(k. 10r)

Aby już rozwiązać wszelkie wątpliwości co do funkcji przypisanej tej równoległej akcji konsula, pod koniec aktu Atilia samemu Metelluszowi rzuca w twarz ironiczne porównanie:

Atilia.

Ciebie on nie przyćmi Metelluszu – Tyś wielkie zdziałał czyny, i do tego przyprowadziłeś nam słonie. Słoń jest straszne zwierze, a jest ich sto – piękna liczba! Jak takie zwierzę przechodzić będzie po ulicy, natenczas zaraz powie wielki Regulus, a za nim lud cały: „Oto patrzcie, słoń! Przypatrzcie mu się pilnie – zwierze to przyprowadził bohater Metellusz razem z dziewięciordziesiąt dziewięcioma innemi. – Metellusz jestto mąż wielki!” Tak radośnie wykrzykiwać lud będzie – samotnie tylko na ustroniu zostanie Regulus.

(k. 16r–16v)

Z punktu widzenia politycznego pragmatyzmu ruch Atilii trzeba uznać za nieracjonalny, lecz w porządku konstrukcyjnym dramatu i postaci wygląda on na wiarygodny i konsekwentny. Już wcześniej hołdujący klasowym przesądom senator Appiusz, komentując odezwę Publiusza do Rzymian, przypominał, że „Atiliusze są Plebejuszami” i powinni „udać się do ojców”, lecz „ich duma nie pozwalała na to”, więc, w jego interpretacji, „chcą przyniewolić Senat” i „tam się stawiają hardo, gdzieby błagać powinni” (k. 9r). W geście Atilii przebija i rozpacz, i duma, i widoczne już początki obłędu, który narastać będzie w kolejnych aktach.

Dla tych aktów kolejnych warto wypróbować lekturę przebiegającą przez pryzmat owej zarysowanej w ekspozycji dwoistości. W tej perspektywie układają się one w schemat lustrzanego odbicia: po zbiorowym akcie drugim, przedstawiającym zgromadzenie senatu w świątyni Bellony, następuje kameralnie rozgrywany w kwaterze posła kartagińskiego akt trzeci z dominującą pozycją Regulusa, oddaną Metelluszowi w równie skromnie inscenizowanym w jego mieszkaniu akcie czwartym, po którym powraca w piątym akcie widowiskowość scen zbiorowych na Polu Marsowym.

Regulus: obowiązki

Akt drugi skupiony jest wokół historycznego faktu wystąpienia Regulusa w senacie przeciwko propozycji wymiany jeńców i przedstawia podwójny publiczny triumf pokonanego militarnie wodza. Orężem retoryki Regulus zwycięża z jednej strony prymitywne okrucieństwo posła kartagińskiego, Bodostora, który grozi pojmanemu śmiercią, z drugiej zaś strony polityczną przebiegłość rzymskiego senatora, Waleriusza, który proponuje najpierw złamać przysięgę wymuszoną przemocą, a gdy to nie skutkuje – zatrzymać odzyskanego bohatera siłą.

Regulus wpisuje groźby Bodostora w kontekst barbarzyńskiej taktyki zniewalania poddanych przykładnymi wyrokami śmierci przez ukrzyżowanie, kontrastowanej przez zeń z obywatelską cnotą Rzymian; pomysłem Waleriusza natomiast przeciwstawia dumę własną („Tego<n> tylko <ulega przemocy> [...], kto umierać nie umie”, k. 29r) i honor Rzymu („wielki Rzym [...] nie byłby <natenczas> lepszym, iak teraz Kartagina”, k. 29v).

Brzmi to efektownie i przekonująco. Możliwe, że krytyk dziewiętnastowieczny – gdyby zajął się, jak wówczas mówiono, „rozbiorem” tej tragedii – napisałby z całą bezwzględnością, iż w tym miejscu należałoby ją zakończyć, tylko autor, chcąc osiągnąć rozmiar sztuki pełnospektaklowej, zaczął szukać sposobu na wypełnienie trzech kolejnych aktów, a skoro katastrofę miało wyznaczać odbicie od brzegu okrętu z bohaterem płynącym po męczeńską śmierć w Kartaginie, to przedłużenie akcji wymagało zatrzymania Regulusa w Rzymie. Zgłoszony pod koniec drugiego aktu wniosek Publiusza o zwołanie komicjów dla poznania stanowiska zgromadzenia ludowego temu istotnie służy, jednak przedłużenie wyda się sztuczne tylko przy uznaniu potrzeby zachowania kryształowego wizerunku niezłomnego rycerza. W akcie trzecim bowiem na tym kryształcie pojawiają się rysy. Ewoluuje nie sama postać, lecz jej wizerunek.

Porywczy i okrutny wcześniej Bodostor, w zaciszu swojej kwatery zmienia taktykę i podejmuje z Regulusem grę, którą zrazu próbuje prowadzić w sferze pojęć abstrakcyjnych:

Bodostor

Czyliż [...] śmierć <**dobrowolna**> jest także powinnością?

Regulus.

<**Jest nią**> Skoro tylko [...] Oczywiście użyteczna. [...]

Bodostor.

Zasługą świat ją nazwać może; lecz aby powinnością była, nikt tego nie dowiódł.

Regulus.

Tem gorzej dla was, jeżeli dowodów szukacie. Rzymianin czuje tę powinność <**swoją**> i aby ją <**zaś**> widział, waszego nie potrzebuje światła.

(k. 38v)

W drugiej odpowiedzi Regulus przenosi abstrakcyjny spór na płaszczyznę konfrontacji kultur. Czyni to zresztą dość brutalnie, jakby chciał odwrócić uwagę od pocucia, że riposta Bodostora w jego pierwszej odpowiedzi odsłoniła nieprzyjemny ślad fanatyzmu. Regulus nie sili się więc na argumenty, tylko prostacko obraża przeciwnika. W nieporównywalnie mniejszej skali przypomina to zachowanie Derwida wobec Gwinony w *Lilli Wenedzie*. Wybuch pokonanego króla Wenedów tłumaczy się jednak – przynajmniej w porządku realistycznym – surowym prymitywizmem zwyczajów barbarzyńskich⁵, podczas gdy Regulus zgłasza pretensje do cywilizacyjnej wyższości nad swym adwersarzem, który zresztą prowokuje kontynuację tego wątku:

Bodostor.

Powiedz sam Regulusie: cóż ma za pierwszeństwo Rzymianin, dla tego, że jest Rzymianinem? [...]

Regulus.

Takie pierwszeństwo, iakie każdego kraju <**prawy**> obywatel ma przed <**każdym**> niewolnikiem! [...] Biada temu ludowi, który się pod obcym ugina jarzmem <**orężem**>! Nie jest to już naród **więćcy**, lecz lichych niewolników zgraia. (k. 39v–40r)

W końcu wypadało przypomnieć Regulusowi, że to Rzymianie są dla wielu ludów na jeźdźcami – i to okazało się daremne:

Bodostor.

A gdyby <**też**> pokonany <**przez was**> Werejczyk, gdyby Hetruczyk tak iak ty myślał?

Regulus.

Myśląc podobnie nie byłby pokonanym.

(k. 40v)

Rzymska pycha i pogarda dla innych narodów – stojąca na antypodach dumnej chrześcijańskiej pokory don Fernanda, Calderonowego „księcia niezłomnego” – przechodzi w jakiś nacjonalistycznie zabarwiony upór w lekceważącej reakcji na następującą dalej

⁵ Według Juliusza Kleinera Derwid „drażni i wyzywa okrucieństwo Gwinony, raniąc ją słowami, co przystało wojownikowi epoki barbarzyńskiej, w której przeciwnicy, jak w *Iliadzie* i jak w *Eneidzie*, lżyli się wzajemnie, w której jeniec, niemogący się bronić, przynajmniej słowami wyrażał swą nieprzyjaźń, jak to czynili jeszcze Indianie przy palach męczarni” (Kleiner 1999: 297–298). Zdaniem Iwony Rusek, „rzucając w stronę Gwinony okrutną klątwę [...] Derwid prowokuje ją, by wydała rozkaz nakazujący »wydrzeć mu oczy« i tak wypełnia się los jego duszy, która wybrała przekleństwo (zob. Rusek 2013: 352), lecz ta interpretacja w duchu Platonijskiej filozofii duszy nie uchyla spostrzeżeń Kleinera, a raczej je dopełnia.

moję Bodostora, w której Kartagińczyk rozwija ideę braterstwa narodów, obdarzoną boską sankcją przez naturalny porządek ludzkiego życia⁶. Ten anachroniczny skądinąd wywód pointuje oskarżeniem całkiem już w historycznej rzeczywistości przedstawionej niepojętym:

Bodostor.

O szydź tylko! – z szyderstwem i dumą spoglądacie na obce narody – a ma²le³mi jesteście sami.¹
[...] Obcego nienawidzicie brata, nie umiecie w nim praw człowieka cenić – Niegodni!
(k. 41r)

Dziewiętnastowieczny Regulus jednak wie, o czym mowa, a wiedzę zawdzięcza obcowaniu z filozofią Kartaginy, którą wcześniej, w sytuacji publicznej, przedstawiał jako kwintesencję barbarzyńskiej przemocy. Trudno powiedzieć, czy to perfidna gra postaci, czy przeoczenie autora, gdyż w innych warstwach dzieła też daje się zauważyć brak konsekwencji. Faktem jest, że na moję Bodostora Regulus reaguje tak:

Regulus.

O, mógłbyś być sobie oszczędzić twoi²ej mowy. Patrz, wszystkich tych słów, których używasz, powierzył mi w Kartaginie pewien ważny, z długą brodą człowiek, których wy, jeżeli się nie myślę, mędrkami zowiecie.
(k. 41r–41v) R

Wizerunku rzymskiego bohatera dopełnia jego stosunek do świata nauki – okazany wprawdzie wobec mędrca kartagińskiego, ale podparty zasadą uniwersalną:

Regulus.

[...] Ja go przykre²mi ukarałem słowy: „Szkolną ramotą mężów się nie mami; ty dla tego tylko iesteś miłośnikiem świata, abyś pod dobrym pozorem nie służył oyczyźnie. Nikczemnym iesteś obłudnikiem, niczym więć.”
(k. 43r)

Co ciekawe, przebieg opowiedzianego starcia nie rozeźlił bynajmniej Bodostora, a raczej obudził w nim rycerza, który w głębi duszy dzieli ze swym adwersarzem pogardę dla innych stanów i zawodów, i któremu w ustanowionej tym porozumieniem wspólnotie rębajłów wystarczy otrzymany od Regulusa gest uszanowania („Z tamtym rozstałem się oziębło, tobie podaię moją rękę”, k. 43r), by zakończyć rozmowę uwagą na stronie: „<Oto> Że i nieprzyjaciela kochać i szanować muszę!” (k. 43r).

Zaniechany przez żołnierzy problem filozoficzny podejmuje w swej dyskusji politycy.

⁶ „Jestże Rzym światem? a człowiek obcego Państwa nie takim jak wy człowiekiem? Czyż dobro *wasze* <Rzymian> – te garstki <ludu> [...] samo tylko *ma* Bogów <*ma*> obchodzić? Po hojnych darach poznaemy dobrotliwych bogów obecność i miłość. Tam gdzie promień słoneczny ogrzewa człowieka, gdzie mu ziemia żyzny plon przynosi, [...] gdzie człowiek z radością mówi: jestem<!> tu! Tam tworzy i działa bóstwo opiekuńcze. [...] A jednakże ograniczone <*ciasne*> serce moje tylko dla najbliższego <*tylko*> brata czule bić powinno<?> dla tego zaś nie, którego traf ślepy tak daleko od mojego oyczystego osadził domu. <*Ten zaś*> Ten tylko dla tego <*zaś*> bratem moim być nie może <*dla tego*>, że go obcy obyczaj, obcy sposób życia, obcy język znamionują. O jeżeli mi tylko ten obyczaj, ten sposób życia, ten język za ludzkie ręką serce, za serce, iakie we mnie bije – na ten czas uściskam go iako brata [...]” (Collin [1820]a: 40v–41r).

Metellusz: prawa

Ponieważ sposobu na ocalenie Regulusa szukają wszyscy niemal bohaterowie tragedii, łącznie z posłem kartagińskim, a z wyjątkiem senatora Appiusza, więc to właśnie z tym ostatnim przychodzi stoczyć bój Metelluszowi w akcie czwartym. Autor dołożył starań, by Appiusza w oczach czytelnika skompromitować. Od pierwszego aktu przy każdej okazji przypomina on o swojej patrycjuszowskiej wyższości; pogardę dla plebejuszy stara się przeszczerzyć innym senatorom, wzbudzając w nich wrogość wobec poczynań Publiusza; dostarcza konsulowi sposobności do oskarżenia całej swej klasy społecznej o prywatę; wreszcie sam siebie demaskuje jako politycznego manipulatora, wspominając Metelluszowi o nieudanej próbie posłużenia się w senacie dawnym protegowanym. I ta nędzna kreatura podziela pogląd Regulusa w kwestii obywatelskich powinności! Ma się rozumieć, Appiusz jedynie używa wzniosłych haseł do ubicia własnego politycznego interesu, co tylko jeszcze dobitniej uświadamia możliwy zasięg nadużyć, tym skuteczniejszych, że o ile z emocjonalnymi wywodami Regulusa (który w rozmowie z Bodostorem przywoływał pamiątki przeszłości, chwałę Rzymu, cześć przodków) można było dyskutować, o tyle argumenty Appiusza uderzają nieuchronnością wyroków cywilizacyjnego postępu.

Metel.

[...] Co Senat dziś ze mną uchwalił, utrzyma <ć> się <musi>. Ale jednak ięczy ludzkość <jęczy przeciw> pod ciężarem obywatelskiej powinności.

App.

Obywatelom tylko być należy; kto nim być nie chce, niechaj idzie w bory <w dzikie puszcze>. Obywatel <prawy Rzymu> przestał <ie> być człowiekiem.

(k. 58v)

W niemieckim oryginale pierwsze zdanie riposty Appiusza (w przekładzie zamienione na pierwszy człon zdania złożonego) – *Man soll nur Bürger sein* (dosłownie: ‘obywateli jedynie widzieć należy’) nie jest abstrakcyjnym rozważaniem nad stopniem identyfikacji jednostki z państwem, lecz strofującym pouczeniem pod adresem wysokiego urzędnika. Tłumaczenie zdania ostatniego – przed korektą zawężającą podmiotową synekdochę do członka społeczności rzymskiej, czyli w brzmieniu: *Obywatel przestał być człowiekiem* – podaje złagodzoną formę treści oryginalnej: *Der Bürger hat den Menschen abgelegt*, ściśle: ‘obywatel zdjął z siebie człowieka’. Wolno w tym stwierdzeniu rozpoznać problematykę aktualną nie w starożytnym Rzymie, lecz w porewolucyjnej Europie przełomu XVIII i XIX wieku.

26 sierpnia 1789 roku francuska rewolucyjna Konstytuanta przyjęła *Deklarację Praw Człowieka i Obywatela*. Dokument nie określał wzajemnych relacji pojęć człowieczeństwa i obywatelstwa, co w nauce o dziejach myśli politycznej interpretowano jako milczące założenie ich niekonfliktowej współzależności, wedle której „dopiero jednostka występująca w roli obywatela stawiała się świadoma praw, jakie posiada będąc istotą ludzką” (Trzciński 2005: 71)⁷. Próby rozgraniczenia w tekście *Deklaracji* praw człowieka i praw obywatela – podejmowane na przykład w analizach Edmunda Kleina⁸ – przeprowadzane były *ex post*.

⁷ Cytowany badacz takim wnioskiem podsumowuje interpretacje Jana Baszkiewicza (1995) i Hannah Arendt (1993).

⁸ Zob. Klein 1998; a także: Trzciński 2005.

W dyskusji natomiast oderwanej już od historycznego źródła pojawiły się opinie kwestionujące ten pojęciowy mariaż w imię uznania praw obywatela (które w tym ujęciu „są barierą prawną postawioną despotyzmowi państwa i wszechwładzy jego funkcjonariuszy” [Wolniewicz 2010: 96]) przy jednoczesnej negacji praw człowieka (których z tego stanowiska „nie da się racjonalnie uzasadnić w tym sensie, by w efekcie okazało się, że są one jakoś nam »przyrodzone«: nadane nie przez ludzi, lecz przez instancję ponadludzką – przez Boga albo przyrodę” [Wolniewicz 2010: 91]), gdyż „człowiek nie ma żadnych przyrodzonych »praw«; ma tylko przyrodzone obowiązki” [Wolniewicz 2010: 91]).

Przywołany pogląd współczesny, sformułowany w innej epoce, z perspektywy kolejnych dwustu lat historycznych doświadczeń cywilizacji zachodniej, okazuje się jednak przydatny, ponieważ przy nim w całej ostrości objawia się publicystyczny wymiar tragedii Collina z tezą, jak się wydaje, odwrotną: tutaj z pojęciem człowieczeństwa wiążą się prawa, z pojęciem zaś obywatelstwa – obowiązki. Taki wniosek wynika bezpośrednio z cytowanej wymiany zdań między Metelluszem i Appiuszem, którą konsul pointuje stwierdzeniem: „Za takową cenę za <ia~~k~~ze> drogie jest obywatelstwo” (k. 58v) – w korekcie przekładu znów osłabionym w stosunku do oryginału, gdzie wyraźnie mowa jest o cenie z b y t wysokiej⁹. W tych okolicznościach nawet innej wymowy nabiera parada Metelluszowych słoni – jarmarczny popis, przeciwstawiany w pierwszych scenach tragedii heroicznemu czynowi, zaczyna niebezpiecznie połykiwać urokiem symbolu ludzkiego prawa – do zabawy, do prywatności, do własnego modelu życia. Ten zespół znaczeń jest w tragedii tłumiony w sposób nawet sztuczny, co z pewnym niepokojem odnotowywali teatralni recenzenci.

Finałowy zwrot, a raczej powrót

Odbiór premiery warszawskiej wskazuje na interpretację zmierzającą do jednoznacznej apoteozy postaci tytułowej, dla której akt czwarty stawał się niepotrzebnym zakłóceniem:

Dzieło to pełne myśli szlachetnych, wystawiające wzór największego bohaterstwa i ożywiające w słuchaczach zapal przywiązania do kraju ojczystego, odebrało na teatrze naszym pochodzące z serca oklaski, a mianowicie w pięknych aktach 2-gim i 3-cim, bo w 4-tym, zbyt czynnym prawie, poeta upada i wznosi się dopiero w 5-tym, lubo i ten powtórzeniem jest prawie aktu drugiego. (Gazeta Warszawska 1807: 353)

Akty drugi, trzeci i piąty należą właśnie do Regulusa. Z jednej strony opinia recenzenta zdradza klasycystyczny nawyk czytania utworu dramatycznego przez punkt kulminacyjny, którego dopatrzono się w akcie trzecim, odebrany lub może odegrany w stylu wielkiego i chyba zwycięskiego starcia protagonisty z antagonistą – mimo że nie dochodzi w nim do żadnego rozpoznania i nie następuje żaden zwrot akcji. Z drugiej zaś strony dwuznaczna ocena aktu piątego odsłania jego funkcję zacierającą pamięć argumentów Bodostora i dylematów Metellusza z poprzedniego aktu poprzez prezentację ofiarnego gestu Regulusa, przeprowadzoną tym razem w aurze romantycznej wizyjności, wspieranej klasyczną retoryką.

⁹ W tekście Collina Metellusz mówi: „Für diesen Preis ist Bürgerrecht zu theuer” (Collin 1802: 117).

Wizje są dwie i układają się w dwustopniowe zamknięcie obramowania, dla którego otwarciem był opowiedziany w akcie pierwszym sen Serana.

Drugi, obok tej wizji sennej, rodzaj mistycznego doświadczenia stanowi w dramacie wizja w stanie oblędu. Zapowiedź przynosiły już nieracjonalne zachowania Alitii w akcie pierwszym. W kolejnych aktach jej postępujące oblężanie objawiało się albo w bezpośredniej prezentacji scenicznej (jak w melodramatycznej scenie spotkania z Regulusem w akcie trzecim, z typowymi gestami rozpacz, błagania, groźby samobójstwa uwiarygodnionej wyjęciem z szaty pugi, wreszcie wołania o zemstę podczas odejścia „w szaleństwie”), albo w relacji (jak w zamknięciu aktu czwartego, gdzie Publiusz opowiada Metelluszowi o przekleństwach rzucanych nań przez matkę „w zupełnym zmysłowym pomieszeniu”, k. 66r). Do Atilii też należy pierwsza połowa piątego aktu z centralną dla niej sceną widzenia na Polu Marsowym, w otoczeniu zebranych rzymskich obywateli (w skreślonych partiach tekstu wywołanego widokiem miejsca pokazywanego synowi):

Atilia. (krzycząc)

Ach <O!> w sercu mojem pali = w w sercu mojem, w sercu <gore!>! gore<!!!>

Serr.

<Ach> Mnie także, wy wiecie <wy widziecie> Bogowie!

Atilia.

Ciebie także? wierzę ci biedny sieroto! Lecz patrzaj tam! tylko! – <tam> bo masz o tym wiedzieć, że na tym miejscu Rzym obiera konsula! Jakto nadobnie stoją tu <am> wszyscy rzymscy Bohatyrów! Jak się ich szaty świecą! Ledwie oddychać mogą oczekując lęklwie – i ia – toż samo, ledwo mogę oddychać. Obawiają się i sprawiedliwie, i jeszcze im zbywa jednego, zbywa im Regulusa! Otóż <i> idzie on! <patrzcie iak wspaniały! wszyscy go witają z okrzykiem!> (k. 69v)

Oblężająca wizja Atilii jest w istocie projekcją wspomnienia (Regulus dwukrotnie pełnił urząd konsula, za drugim razem w roku poprzedzającym przegraną bitwę pod Tunensem), przy której kontakt z rzeczywistością nie ulega nawet pełnemu zerwaniu. W chwilach powrotu świadomości to przejście w inny wymiar czasu zostaje przez samą bohaterkę zdefiniowane jako próba ocalenia przez ucieczkę do świata przeszłości:

Serran.

O matko! to już dawno <to> upłynęło, o czym teraz mówisz <wspominasz!> day pokóy przeszłości!

Atilia.

<Cóż to za> <okrutny!> Złe słowo moje dziecię z ust ci się wy[...]<mknęło> zwało. Jeżeli w <się> przeszłości<a> <nie zasile> dla siebie nie znajdziesz pokrzepienia, iakże natenczas obecność nie zdołasz <znieść zdołasz!!!> <Oh! co za> Bo patrzaj, ach! to ogromny <kamień ciśnie> <serce moje! a przecie cieszy> uciska mnie ciężar, cieszy mnie jednak jeszcze <mocno> wybór małżonka mojego na Konsula! Ciesz<a> ją się! serdecznie<!> się cieszę, cieszcie się i wy razem!<!> cieszcie!<!!!> Ach<!> nad czym się tu <się> cieszyć?<!! – o czymże to mówiłam?>

Seran.

Mówiłaś o wyborze oycy naszego na konsula.

(k. 69v–70r)

Reakcja Serana bardziej niż o akceptacji świadczy o rezygnacji.

Stosunki między rodzajami widzeń nie zostały tu precyzyjnie określone, trudno zatem stwierdzić, czy są hierarchiczne, czy na przykład antagonistyczne. Nie wiadomo też dokładnie, z jakiego rodzaju pozaracjonalną sferą komunikują one doznający podmiot – czy jest to boska transcendencja, czy jakieś fantastyczne zagięcie czasoprzestrzeni. To jedno wszakże wydaje się pewne, że najwyższą lub właściwą (zależnie od rodzaju relacji) formą widzenia jest wizja w stanie pełnej jawy i trzeźwości umysłu. Tej doświadcza Regulus – w zwieńczeniu swojej mowy, zamykającej serię mów piątego aktu:

Regulus. <(w zachwyceniu radości)>

Kwirici! jesteście to <**przecucie**> sen? czyli też Bóg jaki <**alboli iakiś Bóg**> dobrotliwy, <**objawia się mnie**> nad krawędziem grobu <**em**> <**stoiącemu?**> ducha mego wznosi? Na Jowisza <**u**>! <**O!**> Krew <**Bogowie!**> <**Krew moja, nie będzie płynąć nadaremnie! Widzę! widzę, iak się wspaniale rzymu wznosi potęgą! Wrogi jego upokorzone pełzają! Wy walczycie wy zwyciężacie! Kartagina upada!!! świat cały podda poddanym!!! Rzym wielki! panuie!**> moja nie na próżno przelewać się będzie. Oto Rzym wspaniale się wznosi! upor nieprzyjacielski zawstydzony znika! Wy walcząc zwyciężacie! Kartago upanie! Świ[at] zostanie poddanym! Rzym panować będz[ie!]. O co za wielki tryumf! Tryumf okazały

(k. 82r–82v)

Ostatnie słowo w dramacie należy jednak do Atilii – w tym sensie, że jej wołanie o zemstę za odpływającym okrętem Regulusa podejmują wszyscy obecni na scenie Rzymianie – synowie, lud i konsul Metellusz.

Nie jest przypadkiem, że w teatrze pod dyktando Kamińskiego tragedię tę wystawiono – jak podkreślał ówczesny recenzent – „na benefis aktorki, której pilność i gorliwość ceni już publiczność”. Właśnie pilność i gorliwość stały się tymi cechami, które historia teatru przechowała w wizerunku Apolonii Kamińskiej, pozbawionej zarówno fizycznych warunków, jak i aktorskiego talentu, ale za to potrafiącej wywołać silne wzruszenie¹⁰. W tych okolicznościach można się domyślać przedstawienia eksponującego melodramatyczny pierwiastek sztuki. Recenzent ów zresztą pod każdym chyba względem znalazł się w sytuacji kłopotliwej, gdyż chcąc najwyraźniej wesprzeć borykającą się z ciągłymi kłopotami finansowymi i koncesyjnymi scenę polską we Lwowie, chwalił wykonawców już za samą „chęć dobrą i pilność w nauczaniu się roli”. Dwuznacznie zabrzmiała w jego sprawozdaniu ocena scenicznej interpretacji roli Metellusza (w wykonaniu nieznanym, gdyż nazwiska aktora nie odnotowano) – recenzent zauważył wprawdzie, że konsul „zachował zawsze w senacie właściwą sobie czułość i wielkość”, aczkolwiek niekoniecznie widział w tej jednostajności zaletę, skoro nadmienił, iż „rola Metella w akcie 4-tym i 5-tym podaje ćwiczonemu aktorowi piękne i obszerne do gry pole”. A więc w tej krótkiej, niewprawnie i z błędami napisanej recenzji – którą redakcja „Gazety Lwowskiej” poprzedziła asekuracyjnym wprowadzeniem informującym o druku nadesłanego, niezamawianego materiału – dyskretnie zwrócono uwagę,

¹⁰ Barbara Lasocka tak podsumowała podejmowane przez Kamińskiego próby uczynienia swej żony pierwszą gwiazdą teatru: „Zdawałoby się, że nie miała ona do tego żadnych warunków. Była niska, pulchna, bez żadnego powabu, o cieniutkim piskliwym głosie. Talent nie był to spontaniczny. Wszystkie braki nadrabiała pilnością i pracą. Największą jednak zasługę w jej scenicznych sukcesach miał Kamiński. [...] Uczył ją właśnie tego, czego domagał się od innych aktorów: czucia, przeżycia roli, umiejętności rozrzewniania. Tu Kamińska okazała się uczennicą nader pojętą” (Lasocka 1967: 214).

że są w tragedii nie dwie, a trzy ważne role! I przy całym szacunku, a nawet podziwie, z jakim anonimowy ów recenzent pisał o zasługach dyrektora teatru i o poświęceniu okazanym przez wymuszone nagle przejęcie oddanej wcześniej roli mimo złego samopoczucia – także i jemu wytknął zbyt jednostronną interpretację postaci Regulusa. Zdaniem recenzenta „pan Kamiński”, jakkolwiek „zajmował uwagę widzów, podnosił ich umysł, wprawiał ich w czucie i rozrzewnienie, ponieważ sam czuł i był rozrzewniony”, to przecież „w obrazie tym nie postrzegaliśmy [...] kilku potrzebnych cieniów i gdzieś tam należytego stopniowania” (Gazeta Lwowska 1814: 248). Można i pewnie należy w tej uwadze widzieć wołanie o rozszerzenie amplitudy środków aktorskich w kreowaniu tego bohatera, lecz wolno w niej także dostrzec interpretację zachowań postaci bardziej krytyczną niż ta, która emanowała ze sceny – wszak tam, gdzie widać „cienie”, nie ma samych „blasków”.

Bibliografia

- Arendt, Hannah 1993. *Korzenie totalitaryzmu*. Tłum. Mariola Szawiel [&] Daniel Grinberg. T. I. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.
- Baczyńska, Beata 2002. „*Książę niezłomny*”. *Hiszpański pierwowzór i polski przekład*. Seria: „Acta Universitatis Wratislaviensis” (nr 2354). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Baszkiewicz, Jan 1995. „1789: Spory o prawa człowieka i obywatela”. W: Maria Szyszkowska (red.) *Człowiek jako obywatel*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk.
- Collin, Heinrich 1802. *Trauerspiele*. T. 1. *Regulus, in fünf Aufzügen; Balboa, in fünf Aufzügen*. Berlin: F.A. Herbig, früher J.F. Unger. Dokument cyfrowy: <https://archive.org/details/heinrichjvcolli01collgoog>.
- [1820]a. *A-Regulus, tragedja w pięciu aktach*. Tłum. Jan Nepomucen Kamiński. Rkps Biblioteki Śląskiej, sygn. BTLw914. Dokument cyfrowy: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/edition/34406>.
- [1820]b. *B-Regulus, tragedja w pięciu aktach*. Tłum. Jan Nepomucen Kamiński. Rkps Biblioteki Śląskiej, sygn. BTLw914. Dokument cyfrowy: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/37778/edition/34408>.
- Dorat, Claude Joseph 1773. *Régulus, tragédie, et La feinte par amour, comédie en trois actes. Représentées le même jour par les Comédiens françois, le 31 juillet*, Paris: Delalain. Dokument cyfrowy: <https://archive.org/details/rgulustragdi00dorauoft/page/n9/mode/2up>.
- Gazeta Lwowska 1814. Wyd. z 5 kwietnia: 247–248.
- Gazeta Warszawska 1807. Wyd. z 17 marca: 353.
- Hałabuda, Stanisław (red.) 2001. *Dramat obcy w Polsce 1765–1905. Premiery – druki – egzemplarze*. Informator. T. I–II. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Klein, Edmund 1998. *Historia ustroju Wielkiej Brytanii, Francji i Stanów Zjednoczonych Ameryki od XVI do końca XX wieku*. Wrocław: Kolonia.
- Kleiner, Juliusz 1999. *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. II. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lasocka, Barbara 1967. *Teatr lwowski w latach 1800–1842*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lipiński, Jacek (red.) 1956. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Przychodniak, Zbigniew 1991. *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*. Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze.

- Rusek, Iwona 2013. *O znaczeniach imienia „Derwid” w „Lilli Wenedzie”*. W: Jarosław Ławski i in. (red.). *Piękno Juliusza Słowackiego*. T. II. Białystok: Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego.
- Szturc, Włodzimierz 2001. *Archeologia wyobraźni*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Trzciński, Krzysztof 2005. „Początki nowożytnego obywatelstwa w Europie – obywatel państwa i katalog jego praw w dokumentach Rewolucji Francuskiej”. *Studia Europejskie* 2 (34): 67–94.
- Wolniewicz, Bogusław 2010. *O tzw. prawach człowieka*. W: Zbigniew Musiał [&] Bogusław Wolniewicz. *Ksenofobia i wspólnota*. Komorów: Wydawnictwo Antyk.





AKROPOLIS STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE, 29 LISTOPADA
1926

Katarzyna Westermarck*

W poszukiwaniu ustrojowej utopii Sparta Likurga w *Agezylauszu* Juliusza Słowackiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.023>

Streszczenie: Artykuł rekonstruuje sposób, w jaki dziedzictwo spartańskiego półlegendarnego prawodawcy Likurga zostało wprowadzone w treść późnego, nieukończonego dramatu Juliusza Słowackiego *Agezylausz*. W części wprowadzającej podjęto problem obecności postaci Likurga w tekstach kultury XVIII i XIX wieku. Następnie wykazano, że w dramacie Słowackiego, opartym na treści *Żywotów równoległych* Plutarcha, zwyczaje i reformy związane ze spartańskim prawodawcą okazują się nie tylko manifestacyjnie obecne w wypowiedziach króla-reformatora Agisa, ale także rozsiane w obecnych w całym tekście drobnych aluzjach. Pozornie jednoznacznie aprobatywne, okazują się w perspektywie całego utworu dyskusyjne, podatne na indywidualne interpretacje bohaterów i uwikłane we wzajemne oddziaływania. Wreszcie obecność Likurga pozwala także zwrócić uwagę na ponadhistoryczny, genezyjski sens utworu, wskazując, że sama sytuacja szukania inspiracji ustrojowych w zamierzchłej przeszłości może przywoływać skojarzenia ze stosunkiem poety do organizacji państwowej pierwszej Rzeczypospolitej przed reformami Sejmu Wielkiego.

Słowa kluczowe: Sparta, Likurg, Juliusz Słowacki, literatura romantyczna, prawo i literatura

27

3–4(52) 2025

LITTERARIA COPERNICANA

ISSNp 1899-315X

ss. 27–43

* Dr, adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują: literaturę romantyczną, twórczość Juliusza Słowackiego, prawo i literaturę, komparatystykę literacką.
E-mail: katarzyna.pieta@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0001-6781-0276.



In Search of a Constitutional Utopia

Lycurgus' Sparta in Juliusz Słowacki's *Agesilaus*

Abstract: The article discusses how the legacy of the semi-legendary Spartan legislator Lycurgus was introduced to Juliusz Słowacki's late, unfinished drama *Agezylausz* [*Agesilaos*]. The first part focuses on the presence of Lycurgus in 18th- and 19th-century texts. The analysis of Słowacki's drama, which was based on one of Plutarch's *Parallel Lives*, proves that the customs and reforms associated with the figure of the old Spartan legislator are not only manifestly present in the statements made by king-reformer Agis, but also scattered throughout the text as minor allusions. Seemingly presented approvingly, they turn out to be controversial, sometimes discriminatory and susceptible to interpretation of individual characters. At the same time, the presence of Lycurgus underpins the supra-historical sense of Słowacki's late works, as the situation of seeking a political inspiration in the ancient past evokes associations with the poet's opinions on the Polish Commonwealth's state system before the reforms of the Great Sejm.

Keywords: Sparta, Lycurgus, Juliusz Słowacki, romanticism, law and literature

Obok tematów religijnych i mistycznych w późnej twórczości Juliusza Słowackiego wielokrotnie powracały zagadnienia związane z organizacją państwa – jego formą ustrojową oraz postulowanymi kierunkami przyszłego, politycznego, a jednocześnie duchowego rozwoju. Refleksjom tym, skupionym otwarcie lub aluzyjnie na tzw. „sprawie polskiej”, towarzyszyły niekiedy motywy i tematy historyczne prowadzące do greckiej starożytności, w tym zarówno do demokratycznej tradycji Aten (np. w *Genezis z Ducha*) jak i łączonej ze szczególnie pojmowanym rygoryzmem Sparty. Uzewnętrzyły się one w tworzonych w tym czasie pismach politycznych oraz interesującym mnie dziś szczególnie dramacie *Agezylausz*.

Nieukończony tekst dramatyczny pełnej edycji z rękopisu opatrzonej komentarzem doczekał się dopiero w 2015 roku (Kalinowska 2015). W ostatnich latach badacze skupiali się na genezyjskim wymiarze ofiary króla Agisa (Saganiak 2021), zidentyfikowano także rękopiśmienny odpis dramatu przypisywany dotychczas Franciszkowi Ksaweremu Godebskiemu i przechowywany w Ossolineum (Dybizbański 2016: 71–88). Niniejszy artykuł stanowi próbę przedstawienia kilku spostrzeżeń, które koncentrują się wokół dzieł Lacedemonu, jednak dotyczą nie tyle obecnych w dramacie bezpośrednio czasów króla Agisa IV, co funkcjonującej na zasadach fantazmatu czy też „konstrukcji polityczno-etycznej” (Wyka 1950: 118) Sparty półmitycznego prawodawcy Likurga. Moim celem nie jest więc wskazywanie historycznych prototypów ukazywanych przez Słowackiego instytucji czy koncepcji ustrojowych, lecz próba opisanie łączących się z ich wyobrażeniami sensów oraz uzasadnienia szczególnej potrzeby szukania w zamierzchłej przeszłości możliwych do wykorzystania uniwersalnych rozwiązań politycznych, którą można odnieść do jego stosunku do systemu prawnego I Rzeczypospolitej sprzed okresu reform Sejmu Wielkiego. W szczególności interesuje mnie więc perspektywa, która skupia się nie tylko

na profetycznym sensie dramatu związanym z chrystologicznym odczytaniem postaci Agisa, ale także na stosunku bohaterów do przynależnej do przeszłości tradycji utożsamianej z dziedzictwem Likurga.

1.

Figura Likurga prawodawcy

Agezylausz przynależy do części spuścizny Słowackiego określanej jako genezyjska. Pozostaje przy tym jednym z najmocniej zakorzenionych w przekazie źródłowym tekstów poety, a uwagi dotyczące uniwersalnych dziejów Ducha zostają w nim wyłożone poprzez odniesienie do konkretnego momentu historycznego. Losy opisanej w dramacie rewolucji Agisa z 243 roku przed Chrystusem zostały oparte na *Żywotach równoległych* Plutarcha, który to tekst pozostawał dla poety źródłem wiedzy na temat historii Sparty. Mógł zetknąć się z nim już w Wilnie, w przeróbce Ignacego Krasickiego (Westermarck 2023: 224). Trudno jednak przesądzić, które – poza *Agisem* i *Koriolanem*¹ – części *Żywotów* przestudiował dogłębnie. Rekonstruując fakty na temat Agisa, w warstwie fabularnej pozostawał wierny Plutarchowi, ściślej niż on powiazał jednak cele swojego bohatera z dziedzictwem dawnej, Likurgowej Sparty. Pominął lub zminimalizował za to rozmaite komplikacje polityczne, w tym reformę prawa spadkowego Epitadeusa (Plutarch 1953: 270), oraz dyskusyjną kwestię nadawania ziemi perioikom pochodzącym z ziem przyległych do Sparty (Cartledge 1979: 178–185; Plutarch 1953: 273). Główną motywacją Agisa uczynił imperatyw o charakterze moralnym, który oznaczał próbę powrotu do rozwiązań powstałych w okresie określanym w dramacie jako apogeum świetności Sparty.

O samym Likurgu, pół-mitycznym legislatorze już w czasach Agisa wiadomo było niewiele, a samo jego istnienie do dziś nie jest pewne. Część badaczy widziała w nim obiekt kultu religijnego, jedno z wcieleń Apolla (Cartledge 2005: 57). Także w *Żywotach*, choć posiada indywidualną osobowość, jest przedstawiany jak postać niemal baśniowa:

O Likurgu prawodawcy nie można powiedzieć niczego, co nie budziłoby wątpliwości, bo istnieją rozbieżne świadectwa na temat jego rodu, podróży i okoliczności śmierci, a przede wszystkim na temat jego działalności w zakresie prawa i państwa. Nie ma zgody zwłaszcza co do czasów, w których żył ów mąż (Plutarch 2004: 203).

Do szczególnego wzrostu znaczenia postaci Likurga doszło w oświeceniu, co wynikało z dostrzeżenia zbieżności między systemowym, kompletnym projektem ustrojowym a ideałami epoki, uwidaczniającymi się np. w pismach encyklopedystów (Mason 2012: 80–83). Oddźwięk wzbudziła także łączona z jego tradycją idea powszechnej edukacji, co było widoczne np. w pismach Rousseau. Jak zaznaczała Elisabeth Rawson w odniesieniu do Francji:

¹ Słowacki wspominał o tej lekturze w liście do matki z 2 lutego 1844 roku: „Dostań sobie Plutarcha, ale prawdziwego Plutarcha dzieło, i odczytaj w nim życie Koriolana” (Słowacki 1959: XIII, 443). Poeta wskazywał tu konieczność zapoznania się z pełnym, nieokaleczonym tłumaczeniem.

The hero of the time was the beneficent and constructive legislator, and whatever his specific provisions, Lycurgus undoubtedly was, or appeared to be, one of the most famous and most remarkable of all legislators. The creation of society almost from scratch by the genius of a single mind seemed proper [...] and possible (Rawson 1969: 226).

Wraz z rozprzestrzenianiem się idei preromantycznych i romantycznych uwagi na temat Likurga stawały się coraz bardziej ambiwalentne (Kuziak 2014: 190). Fryderyk Schiller w wykładzie z 1789 roku *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* (Prawodawstwo Likurga i Solona) ukazał stworzony przez niego system jako genialny, bo w pełni izolujący poddanych zarówno od świata zewnętrznego, jak i pokus czy zagrożeń wynikających z nierówności ekonomicznych. Przewrotnie wskazywał jednak na dwuznaczne konsekwencje takiego stanu rzeczy. Ofiarą na ołtarzu poświęcenia dla spartańskiego państwa okazał się w ujęciu Schillera postęp duchowy narodu:

Państwo samo w sobie nigdy nie jest celem; jest ważne gdyż daje warunki do osiągnięcia celu istnienia ludzkości. Celem tym jest rozwój wszystkich mocy ludzkich, czyli postęp. Jeśli konstytucje państwowe spowalniają postęp umysłu, jest to godne pogardy i szkodliwe, choćby było dobrze pomyślane (Schiller 1988: IV, 815)².

Schiller okazywał się więc ostatecznie przenikliwym krytykiem ustroju Likurga, który miał skupiać się na utrzymaniu *status quo* kosztem postępu i wolności osobistych obywateli. Ślady podobnych poglądów można odnaleźć także w pismach Herdera (Rawson 1969: 311) oraz Chateaubrianda, który w *Opisie podróży z Paryża do Jerozolimy* zanotował: „Likurg tępiąc ambitnych w obrębie Sparty sądził, że ratuje swoją Rzeczpospolitą, a tymczasem ją zgubił” (Chateaubriand 1980: 137). Uwypuklając niechęć spartańskiego prawnika do jednostek wyróżniających się, francuski pisarz wskazywał na nieskuteczność sposobu myślenia, który pomijał i bagatelizował szczególnie docenianą przez romantyków rolę geniusza.

W tradycji polskiej podobne zastrzeżenia były wysuwane rzadko, a wielu pisarzy tworzących na przełomie XVIII i XIX wieku ujmowało postać dawnego prawodawcy w duchu patriotycznym i podkreślało znaczenia jego reform nie tylko dla państwa, ale także dla zdrowia i wychowania (np. w rozprawie *O fizycznym wychowaniu dzieci* Jędrzeja Śniadeckiego). Militarny i patriotyczny kontekst działalności Likurga zainteresował Ignacego Krasickiego, który wprowadził go jako bohatera do swoich *Rozmów zmarłych*. Na jego interlokutora wybrał założyciela Pensylwanii Wilhelma Penna (1644–1718). W toczącej się poprzez stulecia rozmowie o pryncypiach władzy stary Spartanin podkreślał konieczność wprowadzenia zasad autorytaryzmu, uchwalenia jednoznacznych i srogich praw oraz utrzymywania narodu w stanie ciągłego wzmożenia militarnego, a także rolę kultu pracy i wstrzemięźliwości. Nieprzypadkowo też pseudonim Likurga w łożu wolnomularskiej otrzymał Walerian Łukasiński (Stawicka 2002: 99).

Można mówić także o próbach stylizowania postaci spartańskiego prawodawcy. W znamienny sposób wspominał o Likurgu Euzebiusz Słowacki w *Mowie o stanie oświecenia i literatury u dawnych*, gdzie stwierdzał:

² Przeł. K. Westermarck.

Pierwsi prawodawcy mając do czynienia z ludem nieucywilizowanym i na wpół dzikim, nie posiadając innej siły prócz tej, którą im dawała ufność i przekonanie, musieli uczuć potrzebę mówić do serca i rozumu, wzbudzać namietności, i nimi podług swojej woli kierować. Historia świadczy, że Solon, Likurg, Kalisten, Pizystrat używali tej broni (Słowacki 1826: III, 308).

Ojciec Juliusza Słowackiego wpisywał więc Likurga w rząd legislatorów, którzy w imię skuteczności musieli odwoływać się do wartości irracjonalnych i emocjonalnych. Także Joachim Lelewel, w ogólności krytyczny wobec reform Likurga, siedł częściowo za domysłami Plutarcha i wskazywał jako pewnik: „w Ionii [Likurg – K.W.] słyszał śpiewy Homera, a co widział i słyszał, tym zachwycony, to przywiózł do ojczyzny, wezwany od rodaków, żeby u nich porządek zaprowadził” (Lelewel 1818: 52). Rzekomo idealny ustrój Sparty miał się więc opierać na estetycznym zachwycie, wywodzić z ducha natchnionej poezji Homera, jednego z najważniejszych patronów romantycznej poezji. Paralelę tę wzmacniał dodatkowo fakt, że dziedzictwo Likurga miało charakter oralny i nie doczekało się spisania (Jaeger 2001: 146–147).

Dzieje kulturowej recepcji postaci spartańskiego prawnika były więc niejednorodne i nie ma w tych rozważaniach miejsca na relacjonowanie ich w całości³. Z punktu widzenia twórczości Słowackiego szczególnie ważne jest, że dla historiografii XVIII i XIX wieku Likurg pozostawał – obok Tyrteusza oraz Leonidasa – jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci-znaków związanych ze Spartą (Kalinowska 2007: 205; Kuziak 2014: 173). Wśród łączonych z nim skojarzeń można wskazać przede wszystkim figurę prawodawcy: silnego, sprawiedliwego i skutecznego twórcy ustroju państwowego opartego na zasadzie bezwzględnej równości obywateli. Druga przyjmowana przez niego rola to pedagog, wielki wychowawca młodzieży i twórca zasad regulujących całość życia społecznego i obyczajowego Spartan (Rawson 1969: 5).

2. Wśród śladów dawnej Sparty

W *Agezylauszu* warstwę znaczeń związanych z ustrojem państwowym niosą co najmniej trzy poziomy utworu, które pozostają ze sobą w ścisłej współzależności. Pierwszy to przedstawione bezpośrednio w fabule dramatu czasy nieudanej próby reform zainicjowanej przez króla Agisa IV. Drugi można wiązać z genezyjskim sensem utworu, który rozgrywa się do pewnego stopnia poza linearnym czasem, a więc na wielu planach jednocześnie. Wyraża się on w obecnych w tekście anachronicznych aluzjach dotyczących Polski sprzed reform Sejmu Wielkiego oraz rzeczywistości porewolucyjnej dziewiętnastego wieku. Trzeci wreszcie sposób nawiązywania do tematyki ustrojowej to rozsiane uwagi ewokujące przeszłość, czyli czasy legalistycznej utopii Likurga. Maciej Junkiert (2014: 105) słusznie wskazywał, że „głębszy sens utworu kryje się w relacji zachodzącej między chylącym się ku upadkowi

³ O ukształtowaniu się nowoczesnego postrzegania postaci Likurga już w średniowieczu i możliwości odczytywania go w zgodzie z filozofią chrześcijańską przez upodobanie do ascezy oraz gest ofiary pisał Ian Macgregor Morris (2012: 1–29).

imperium a jego sławetną przeszłością”. Wynika to z faktu, że unikalność planu Agisa zasa-
dzała się w swojej istocie nie na rewolucji, a na restauracji porządku, który był przez niego
rozumiany w sposób odmienny niż przez pozostałych bohaterów; okazywał się nie tyle ro-
dzajem mitu, co nośnikiem żywej prawdy moralnej.

Sparta przedstawiona w dramacie Słowackiego zdecydowanie oddaliła się od ustro-
jowego wzorca. Skorumpowana przez obecność pieniędzy i ograniczona nie zawsze spra-
wiedliwą wolą urzędników-eforów znajdowała się w kryzysie wyzwalającym wśród części
bohaterów – przede wszystkim młodszej generacji – pragnienie zmiany, która miała się zre-
alizować poprzez powrót do idealizowanych dawnych obyczajów. Jednocześnie w całym
państwie trwał stan niepokojącego zawieszenia. Formalnie nigdy nie zniesione oraz – zgod-
nie z tradycją – niespisane prawa Likurga istniały w świadomości społeczeństwa. Równole-
gle jednak okazywały się martwe, bo Spartanie żyli niegodnie, sprzecznie z ich treścią,
a „duch grobu... przemienił [ich – K.W.] na węże” (Słowacki 2015: 126). Dostrzegali to
Henryk Biegeleisen w komentarzu do dramatu z 1884 roku:

Dni chwały i świetności Sparty spęzły szybko, jak fale Eurotasu; przypominała je tylko smut-
na rzeczywistość. W Lacedemonii panowało odwieczne prawo Likurga ale z jego skostnia-
łych form uleciał duch powagi i prostoty. Stosunki zmieniły się zupełnie – forma się przeżyła.
Rzeczywistość stanęła w całej sprzeczności z tradycją. I nie mogło być inaczej. Ustawa Likurga,
obliczona na cichy zakątek, zamieszkały przez rody o patriarchalnych obyczajach i braterskiej
równości, nie wystarczała dla potężnego państwa lacedemońskiego, dzierzącego do niedawna
berło hegemonii w całej Grecji. [...] Cały stan wewnętrzny zadawał kłam obyczajom i urzą-
dzeniom Likurga, chociaż kilkunastowieczna starość nie zmieniła na pozór ani jednego rysu ich
fizjonomii (Biegeleisen 1884: 9).

Biegeleisen wiele dopowiadał tu raczej za Plutarchem niż za słowem dramatycznym,
gdyż kwestie dotyczące np. międzynarodowej sytuacji politycznej Sparty zostały przez Sło-
wackiego zaledwie zaznaczone. Bardziej interesujące wydaje się jednak to, że choć wzmia-
nek o państwie Likurga jest w tekście wiele, to najczęściej pojawiają się one w ustach boha-
terów w formie ogólnych haseł, symboli czy wręcz językowych kodów, żartów czy przysłów.
Również tradycja badawcza, wspominając o wyobrażeniach na temat państwa Likurga
w dramacie zadowalała się określeniami dość ogólnymi. Piotr Chmielowski wskazywał na
zwyczaje „nakazujące poświęcenie i ubóstwo” (Chmielowski 1880: 104), Kazimierz Wój-
cicki dostrzegał pragnienie poddania się oddziaływaniu fantazji, wyidealizowanej wizji
przeszłości (Wójcicki 1913: 137), zaś Maria Kalinowska konstatowała, że łączności z daw-
nymi czasami Agis dopatruje się „w męstwie, uczciwości, ofiarnej służbie państwu i zbioro-
wości, w zapomnieniu o sobie” (Kalinowska 2015: 69). Z historycznego punktu widzenia
najprzenikliwiej stosunek do dawnej Sparty opisał Kazimierz Wyka, który uwypuklił leżącą
u podstaw myślenia o mitycznej Sparcie utopijną mistyfikację: „Wiemy jednak, że ten ide-
alny ustrój, do którego Agis pragnąłby swoją klasę nawrócić, jest konstrukcją polityczną,
wylonioną dopiero w ciągu wstrząsów społecznych IV wieku, a śladów jej wcześniejszego
istnienia nie znajdujemy” (Wyka 1950: 128).

Likurgowa Sparta staje się w ustach bohaterów Słowackiego rodzajem symbolu, któ-
rego znaczenie okazuje się zmienne lub przemilczane. Jeśli spróbujemy przyrzeć się okru-
chom wyobrażeń na jej temat, okaże się, że odwołują się zarówno do figury samego Likurga,
jak i do reform, które łączą się z organizacją państwa czy ekonomią, oraz wreszcie do kwestii

obyczajowych czy kulturowych mitów, gdy babka Agisa Archidamia przypomina, że „po-
dług praw Likurga wszelkie niedołęstwo / Wraca do piekła” (Słowacki 2015: 131–132).
Można potraktować jako echo przekazów o uśmiercaniu niesprawnych niemowląt przez
zrzucanie ich ze skały u stóp góry Tajget (Plutarch 2004: 228).

Szczególnie ciekawe okazują się wypowiedzi, które Słowacki wkłada w usta bohaterów
scen zbiorowych. Kreują wrażenie powszechnego charakteru świadomości na temat spuści-
zny dawnej Sparty. Już w pierwszej scenie dramatu jeden z mieszczan żartobliwie wskazuje,
że „Likurg zaprowadził krótkość w mowie – więc długi są przeciwko prawom Likurga” (Sło-
wacki 2015: 123). Sposób formowania myśli przez bohatera dowodzi, że dziedzictwo prze-
szłości podlega jego samodzielnej, dość swobodnej interpretacji. Konceptualny charakter
wypowiedzi odwołuje się do emblematycznej dla Sparty formuły lakoniczności, skróto-
wego i esencjonalnego sposobu konstruowania wypowiedzi, który był łączony z czasami
Likurga także u Plutarcha, gdzie starsi kochankowie „[u]czyli też chłopców ciętej mowy
przyprawionej wdziękiem i ujmowania głębokich przemyśleń w kilku słowach” (Plutarch
2004: 233). Z kolei teza o stosunku Likurga do odpuszczania długów może stanowić echo
dialogu, którego Słowacki nie przeniósł do dramatu, a w którym wybrzmiewają zarzuty
króla Leonidasa przeciwko Agisowi:

„A gdzież to Likurg wydał jakiekolwiek prawo o znoszeniu długów albo o wciąganiu obcokra-
jowców do grona obywateli? On, który orzekł, że Sparta nie może mieć zdrowej organizacji
wewnętrznej, jeżeli nie usunie z swych granic ludzi obcego pochodzenia”.

Na to jednak odpowiedział mu Agis tymi słowy: „Nie dziwimy się, Leonidasie, że ty, któryś
się wychowywał na obczyźnie i któryś płodził dzieci z córkami satrapów perskich, nie znasz
Likurga i nie wiesz o tym, że usuwając z państwa naszego pieniądze, tym samym zniósł wszystkie
długi i zlikwidował pożyczanie pieniędzy. Nie wiesz także, że bardziej niż obcych ludzi w mia-
stach lacedemońskich nie znosił samych obywateli, mianowicie tych, którzy nie chcieli stoso-
wać się do uświęconych prawem zasad życia spartańskiego” (Plutarch 1953: 277).

Także w akcie drugim jeden z mieszczan wyraża emocje związane z powrotem do daw-
nych obyczajów przez metonimiczne określenia: „Stoły z czarną polewką jak za Likurga ...
i panny nagie certujące się w cyrku” (Słowacki 2015: 138). Pierwsza część tej wypowiedzi
stanowi aluzję do obyczaju syssytii, czyli obowiązkowych wspólnych uczt obywateli Sparty.
Druga może zostać odniesiona do jednej z zasad wychowania Likurga, który to „przyzwyc-
czaił dziewczęta, by nagie brały udział w procesjach religijnych, a w czasie określonych świąt
tańczyły i śpiewały w obecności przypatrujących się młodzieńców” (Plutarch 2004: 223).
Obaj bohaterowie mieszczańscy okazują się więc nie tylko znać, ale także humorystycznie
czy wręcz rubaszenie przekształcać wywodzone z przeszłości obyczaje. Odnoszą też wyrwy-
ki ze zwyczajów przypisywanych Likurgowi do swojej osobistej sytuacji – w pierwszym
przypadku dłużnika, w drugim ojca niepełnoletniej dziewczyny. Stąd choć rzeczywiście
w wymiarze dziejowym, genezyjskim „lud w ogóle nie pojmuje, ku czemu, ku jakiej rzeczy-
wistości chciał go podnieść Agis” (Saganiak 2021: 241), to jednak tworzy jej wyobrażenie
z ważnych dla swojej tożsamości fragmentów mitu o przeszłości Sparty.

Nieprecyzyjnie i fragmentarycznie ukazywane dziedzictwo Likurga pozostaje dla
Agisa pojęciem absolutnie kluczowym. To ono skłania go do podjęcia działań reforma-
torskich, które inspiruje metafora odnowienia, przebudzenia „przedwiekow[ych] ludzi”
(Słowacki 2015: 126). Bezsprzecznie najważniejszym tropem organizującym wyobrażenia

o Likurgu w *Agezylauszu* okazuje się bowiem kreacja postaci młodego króla Sparty, który zgodnie ze słowami jednego z mieszczan, został „przesadzony / Z Likurgowego wieku w ziemię tej epoki” (Słowacki 2015: 124). W świetle pierwszych aktów dramatu Agis może nawet zostać odczytany (zgodnie z logiką myślenia genezyjskiego) jako nowy Likurg, wcielenie ducha dawnego prawodawcy. Konieczne jest bowiem uwzględnienie tego, że wydarzeniami w dramacie rządzą siły wywodzone z idei postępu, którą Słowacki przedstawiał w swoich pismach od przełomu 1842 roku – dzieje Agisa okazują się dla poety historycznym przykładem, emanacją uniwersalnych prawd dziejowych, wielokrotnie ujawniających się w toku historii. W tym właśnie sensie Agis okazuje się więc powracającym Likurgiem, a jednocześnie zapowiedzią Chrystusa – nowego reformatora. Na łączność tych dwóch ostatnich postaci zwracał uwagę już Juliusz Kleiner (Kleiner 1999: 219). Z kolei Magdalena Saganiak słusznie wskazała, że postać Agisa w dramacie Słowackiego okazuje się marzeniem o Chrystusie, a najsilniejszym łączącym ich rysem pozostaje ubóstwo (Saganiak 2021: 240, 241), które – dodajmy – można jednak potraktować również jako wywiedzione z wartości Likurga⁴:

AGIS

Gdyś, matko mojej matki, wspomniała ubogi
 Los Likurga, a może straszniejsze łachmany, –
 Stałem w głębi serca mego zadumany,
 Nie widząc, jak obronić się nagłej żalości,
 Bom przyprowadził tutaj ducha bez litości,
 Ktorem, jak król, oddam jutro ludzi mnóstwo.
 Stoi na progu – imię jego jest – ubóstwo.

(Słowacki 1959: 168)

Szczególne predyspozycje do naśladowania Likurga wyrażały się w głównym celu Agisa, czyli formule „poprawić spartańską naturę” (Słowacki 2015: 125) – jak wynika z dramatu pełną ludzkich przywar: zdrażliwą, popędliwą czy mściwą. Mieszczanie doszukiwali się podstaw duchowej formacji króla w surowym wychowaniu opierającym się na fizycznej dyscyplinie: „zda się, w szkole był... laurami bity – Laurową, mówię, różgą uczony rozum” (Słowacki 2015: 124)⁵. Źródłem, z którego mogła pochodzić wiedza bohatera na temat dawnej Sparty, mógł też być filozof Sferus Borysteńczyk, historyczny autor traktatu o Likurgu i Solonie. Wreszcie niektóre wydarzenia z biografii Agisa wydają się do pewnego stopnia powtórzeniem losu Likurga – obaj po ogłoszeniu reform opuścili swoje państwo. O ile jednak ten drugi powrócił do Sparty triumfalnie i szybko uzyskał boską legitymizację władzy, o tyle Agis przybył w niesławie, by ratować szczątki swojego projektu, które rozpadły się przez działania Agezylausza.

Dawnego prawodawcę i jego młodego naśladowcę dzielą zarówno czas, wiek i doświadczenie, jak wreszcie pozycja (Likurg nie przeprowadzał reform jako król Sparty). Sam Agis nie zawsze zachowuje się jak idealny Spartańczyk, gdyż – jak mówi Agezylausz – „na

⁴ Warto tu zaznaczyć, że w połowie XIX wieku we Francji, wraz ze wzrostem znaczenia idei socjalistycznych, dziedzictwo Likurga uzyskało nową recepcję, m. in. w wystąpieniach cenionego przez Słowackiego Pierre’a Leroux, który krytykował Spartę jako państwo zbudowane na niewolnictwie (Christensen 2012: 184).

⁵ Dwukrotne przywołanie w tym kontekście lauru, rośliny symbolicznej, łączonej ze zwycięstwem i sławą, można odczytać poprzez jej mitologiczny związek z utożsamianym z Likurgiem Apollem.

Lakończyka gada za wiele” (Słowacki 2015: 127) lub zbyt długo śpi⁶. Sny mają jednak dla bohatera późnej twórczości Słowackiego znaczenie szczególne, co zaznacza się w wypowiedzi Amfaresa, który zauważa, że są dla bohatera płaszczyzną kontaktu z rzeczywistością metafizyczną:

[AMFARES]
Gdzie Agis?
ARCEZYLAUSZ
Jeszcze dotąd się wylega
Jak na królewskiej pościeli –
DEMOCHARES
Jegomość! ...
AMFARES
Sny dają rzeczy tajemnych wiadomość.
Gdyby on... teraz przez jakiego szpiega
Myśli człowieczych o tym się dowiedział,
Że my go w drodze porwać mamy...
(Słowacki 2015: 179)

Ważniejsze niż dzielące Likurga i Agisa różnice okazały się jednak podobieństwa. Młody król podzielał nie tylko dawne pomysły na organizację państwa, ale także upodobanie do ascezy, czego dowodzi prostota jego stroju, która zadziwia Aratusa:

ARATUS
[...]
Piękną ma postać – ten chłop – jasny, młody,
Okryty skórą zwierza, z piersią gołą,
Który hełm sobie miesięczny na czoło
Włożył...
(Słowacki 2015: 149)

Łączyła ich także gotowość do konfrontacji ze wspólnotą – świadomość, że proponowane rozwiązania zostaną odebrane jako kontrowersyjne, gdyż stanowią wyzwanie dla przyzwyczajonych do konkretnych wygod obywateli Sparty. Znamienne okazuje się w tym kontekście przedstawienie w dramacie postaci Leonidasa, który panuje równocześnie z Agisem jako drugi król. Został jednak ukazany jako jego przeciwieństwo: wychowany poza granicami kraju, tolerujący umiłowanie do zbytków, stąd też nie mogący zrozumieć i hamujący misję Agisa. Nieprzypadkowo to właśnie w ustach Leonidasa Likurg zostaje przedstawiony jako siła budząca lęk, „groźne nazwisko”, podczas gdy w ustach Agisa pozo- staje zawsze i jednoznacznie „geniuszem” (Słowacki 2015: 137), niedoścignionym wzorem i figurą doświadczenia.

Zarzuty kierowane przez Agisa wobec współczesności okazują się wymierzone w same podstawy zmilitaryzowanego spartańskiego społeczeństwa: skupiają się na władzy sądow- niczej oraz formacji wojskowej, gdyż to „w trybunałach i w szykach zamieszkały fałsze

⁶ Według Likurga przedłużający się wypoczynek był niegodny Spartańczyka, gdyż niepotrzebnie folgował żądom ciała (Plutarch 2004: 216).

i tchórzliwość” (Słowacki 2015: 126). Spośród wszystkich instytucji ustrojowych najdokładniej ukazany został eforat. W dramacie wspomina się o jego mocy ustawodawczej, związanej z ustalaniem obowiązków fiskalnych, w tym – z inicjatywy Agezylausza – trzynastego miesiąca podatkowego. Wiadomo też, że w rękach eforatu znalazła się władza sądownicza: wydał wyrok nakazujący wygnanie Leonidasa czy śmierć Agisa. Mimo tego sam bohater określa go – zresztą niesłusznie – jako rozwiązanie „pradawne” (Kalinowska 2015: 224–225), a w zarzuconym fragmencie dramatu nazywa eforów „sprawiedliwością” (Słowacki 2015: 192). Nie deklaruje więc chęci odrzucenia samych struktur ustrojowych Sparty, tak jak nie proponuje odejścia od koncepcji podwójnej monarchii, nie wspomina słowem o senacie czy geruzji. Odmienić miały się więc nie instytucje, lecz obsadzający je ludzie, których Agis namawiał do wyrażenia zgody na zaprowadzenie autentycznej równości. Osiągnięciu tak określonego celu w wymiarze publicznym miały posłużyć podział ziemi między obywateli – najprawdopodobniej drogą losowania – oraz kasata wszystkich łączących ich wierzytelności. Rewolucyjna zmiana miałaby dokonać się, słowami bohatera mieszczańskiego, poprzez „wolność i równość... i podział ziemi i uwolnienie od długów... raz na zawsze” (Słowacki 2015: 138). Choć cel reform pozostaje moralny, ich charakter okazuje się więc przede wszystkim ekonomiczny.

Szczególnie ciekawym kontekstem funkcjonowania w myśleniu Agisa postaci Likurga okazuje się jego stosunek do postaci kobiecych. Zgodnie z przekazem Plutarcha jedynymi męskimi krewnymi króla pozostają jego trzyletni syn i zdradliwy legalista Agezylausz. Ma natomiast aż trzy bliskie sobie kobiety: matkę, babkę i żonę. Słowacki wyzyskał ten swowisty nadmiar kobiecej reprezentacji i połączył z opowieścią o Agisie elementy mitu niezłomnej kobiety Spartanki (Kruszyńska 2020: 101–129) wyposażonej w *Agezylauszu* w istotne elementy władzy królewskiej oraz podmiotowość polityczną (Palicka 2012: 69–70). Choć Agis formalnie rządzi, musi stale liczyć się ze zdaniem kobiet, w szczególności babki Archidamii. Matriarchalna dominacja tej ostatniej wyraża się w dramacie przede wszystkim w sferze finansowej i idącej za nią władzy. Sam młody król wskazuje:

W rękę kobiet są, jak wiesz – największe pieniądze
I potrzeba to wyznać, że w kobiecych ciałach
Są najmocniejsze dusze...

(Słowacki 2015: 126)

Wiedza o faktycznej podległości i konieczności ubiegania się króla o pieniądze jest w świecie bohaterów dramatu powszechna. Mieszczanie mówią o nim pogardliwie, podkreślając jego niedojrzałość:

[...] dziecko na pasku
U matki i babuni – choć król, nic nie może;
Pieniądzy chce... to musi udać się do matki,
A matka znów do matki za synem się wstawia;
Aż dopiero starucha Archidamia... w czepcu
I w rantuchu... nałaje, naburczy i sama
Ze skrzyni grosz albo dwa... a wszystko spleśniałe
[Gros]ze...

(Słowacki 2015: 124)

Reformy Agisa okazują się być wymierzone także w kobietą niezależność, można uznać je za próbę osiągnięcia dojrzałości w oczach społeczności Sparty. Tuż po wygnaniu Leonidasa, w snutych przez młodego króla marzeniach jego trzy towarzyszkę mają własnymi działaniami zaświadczyć o powrocie dawnego obyczaju:

AGIS

Chodź ze mną, Agiatis napędzę jak dziewczkę,
Aby nam pierwszą czarną zwarzyła polewkę,
Ujrzysz i Archidamią przy saganie starą,
Od ognia purpurową, dymu kłębem szarą
Jakby z kraju Plutona – gdzie porządek czyni
Likurgowy – przysłana do nas ochmistrzyni ...
Potem ci winą małą czareczkę podadzą,
Jeśli pić zechcesz ... Zielem świętym dom wykadzą
I zasiadą do wrzecion ... wszystkie trzy królowe,
Nam zostawiwszy wielką o kraju rozmowę
(Słowacki 2015: 145)

Podczas krótkiej chwili triumfu, poprzedzającej wyjście wojsk Agisa do Achai, młody król marzył o świecie patriarchalnie podzielonym, w którym mężczyźni spełniają się w sferze politycznej, zaś kobietom przypadają zajęcia domowe, takie jak tkactwo i przygotowywanie posiłków, do których zostaną „napędzone”. Powrót do czasów Likurgowych w dramacie ma więc ograniczyć silną podmiotowość kobietą – w jego wyniku ma dojść do zachwiania się pozycji bohaterek z rodziny Agisa. Co ciekawe jednak, dzieje się to ponownie pod przewodnictwem Likurga, którego obecność okazuje się tu demonstracyjnie przekształcona: zepchnięta do Plutonowego świata podziemnego, budząca grozę i niemal demoniczna. Jego wysłanniczką staje się Archidamia, chtoniczna ochmistrzyni pojawiająca się w widzeniu Agisa w sztafażu typowym raczej dla szekspirowskiej wiedźmy niż sarmackiej matrony.

Odwolania do postaci Likurga, najliczniejsze w pierwszym akcie dramatu, w kolejnych partiach tekstu stają się coraz rzadsze, wraz ze stopniowym rozplywaniem się idei Agisa pod naporem biegu wydarzeń. W trzecim akcie, obrazującym klęskę i egzekucję bohatera, imię Likurga zostaje przywołane tylko jeden raz, w momencie poprzedzającym mękę bohatera na krzyżu. Wówczas jednak w wypowiedzi młodego króla zaznacza się już wyraźny dystans do figury autorytetu i rezygnacja:

[AGIS]

Co płacę głową ... wszystko wyszło z mojej głowy –
A coś też Likurg prawnik mi podszeptnął stary
Ale go nie pójdziecie szukać między mary,
A on też tu nie przyjdzie – przed sąd z dobrej woli
(Słowacki 2015: 187)

Agis objawia tu swoją samotność, prezentuje się jako oddzielony od dotychczasowego inspiratora, z którym nie odczuwa już duchowej jedności. Zaznacza się tu jego własne doświadczanie losu; dawny spartański prawodawca nie może być pociągnięty do odpowiedzialności za decyzje swojego duchowego następcy. W końcowych partiach dramatu

możliwość postrzegania Agisa jako drugiego Likurga zostaje więc podważona, czego jednak nie można potraktować jednoznacznie. To, że w chwili zgonu młody król Sparty doświadcza zwątpienia, można też odczytać jako aluzję do słów Chrystusa na krzyżu. Tak widziane reformy Agisa kończą się z jego śmiercią w planie historii, jednak trwają w perspektywie ewolucji duchowej.

3.

W kierunku pierwszej Rzeczypospolitej

Zainteresowanie bohaterów *Agezylausza* odległą od nich o całe stulecia Likurgową Spartą może budzić skojarzenia ze stosunkiem Słowackiego do dziedzictwa ustrojowego Rzeczypospolitej szlacheckiej, ocenianego przez niego jako ustrojowy ideał, który z czasem uległ degeneracji. W latach trzydziestych i czterdziestych wciąż pojawiał się jednak jako propozycja w emigracyjnych dyskusjach na temat formy przyszłego państwa. Warto tu przypomnieć inicjatywy mające na celu odnowienie rozwiązań ustrojowych z czasów szlacheckich, np. obyczaju konfederowania, które próbował wskrzesić Joachim Lelewel (Rac 1934: 167). Tego rodzaju filiacje i reminiscencje pozwalają na postawienie wobec aluzyjnie przywoływanej w *Agezylauszu* Sparty Likurga tego samego pytania, które Słowacki wielokrotnie stawiał wobec sarmackiej Rzeczypospolitej: o możliwość powrotu do niegdyś stosowanych form życia politycznego.

Aluzyjne nawiązywanie przez Słowackiego do epoki pierwszej Rzeczypospolitej w *Agezylauszu* dostrzegano w kreacji Archidamii czy też uruchamiających wprost kontekst polski wypowiedziach Chóru (Kleiner 1999: 215, 220–221). Niekiedy, choć mniej przekonująco, dostrzegano podobieństwa do tradycji konfederacji targowickiej (Saganiak 2000: 210). Otwarte pozostaje jednak pytanie o to, czy ów genezyjski wymiar dramatu przenosi się także w sferę ustrojową. Czy więc między sportretowaną w dramacie Spartą a aluzyjnie przywołaną Rzeczpospolitą wymieniane są sensy związane z organizacją państwa oraz czy wyrażana przez Agisa potrzeba powrotu do państwa Likurga może zostać odczytana jako postulat powrotu do przyrodzonej narodowi polskiemu przedrozbiorowej formy ustrojowej?

O kształcie ustrojowym pierwszej Rzeczypospolitej Słowacki pisał m.in. w tzw. liście do George Sand, gdzie wskazywał trzy filary, na których wyrosła jej wielkość: *liberum veto*, wolną elekcję i konfederację. Określał je słowami: „Oto trzy główne prawa, pod którymi żyliśmy, dopóki godni byliśmy takiej formy rządu, jaka może być urzeczywistniona jedynie przez aniołów” (Słowacki 1959: XIV, 380). W tej romantycznej interpretacji ustrój Polski szlacheckiej pozostawał niemożliwym do zrealizowania ideałem, a jednocześnie pozwalał na absolutną wolność jednostki i wzmacniał wspólnotowość. Okazał się jednak – zdaniem Słowackiego – niemożliwy do utrzymania, stąd skarłał i upadł, co przypomina gorzką diagnozę, jaką stawia Agis współczesnemu sobie spartańskiemu społeczeństwu.

Pewne podobieństwa można dostrzec także w sposobie postrzegania samego narodu – w odniesieniu do Rzeczypospolitej narodu szlacheckiego, a w *Agezylauszu* do obywateli Sparty. Słowacki, pisząc o starożytnej Grecji, nie poświęca ani słowa niewolnikom-helotom. Pragnienie Agisa, który marzy o polepszeniu doli ludu, należy rozumieć jako polepszenie

doli obywateli Sparty, mieszczan-mieszkańców, których dzielą przede wszystkim różnice majątkowe. O ograniczeniu myślenia o Spartanach wyłącznie do grupy obywateli świadczy wypowiedź Archidamii z aktu pierwszego, gdy przerażona propozycją reform wzywa Agisa do odstąpienia od planu zmian:

O ty, dziki kocie,
Który się rzucasz na własną ojczyznę
Spokojną – świętą... czy wiesz co ty czynisz...
Takim ją jadę namaszczasz i ślinisz,
Jeśli wolności... ukochać nie zdoła
Jako twardego... groźnego anioła,
Że może... wieki przejdą... a czerwona
Ta wolność, ta kość przez ciebie rzucona
Będzie po rynkach się naszych tarzała,
A [na] niej resztki królewskiego ciała
Drgające [...]

(Słowacki 2015: 132–133)

Opór Archidamii przeciwko wymierzonym w uprzywilejowaną część społeczeństwa Sparty reformom Agisa można w tym kontekście odczytać jako prorocstwo dotyczące rewolucyjnych wydarzeń przełomu wieku XVIII i XIX, ale również jako wyraz oporu ducha późnej Rzeczypospolitej zaleniwionego w swojej ustrojowej formie przeciwko próbom jej zmiany i udoskonalenia. Wkraczając na drogę męki, Agis przypomina Chrystusa, jak Chrystus ginie na krzyżu, odrzucony przez współczesnych. Otwarte pozostaje natomiast pytanie o perspektywę zmartwychwstania jego wywiedzionej z czasów Likurga idei, która zgodnie z myślą genezyjską mogłaby powrócić jako ustrój szlacheckiej Polski, ponownie idealny, ale też ponownie skazany na wynaturzenie i klęskę.

Choć kwestia moralnego znaczenia ofiary Agisa w dramacie pozostaje sprawą otwartą (Kalinowska 2015: 20–21), w planie politycznym jego projekt okazuje się klęską. Upadek i wydanie na śmierć króla Sparty są rezultatem serii zrad – chciwego Agezylausza podburzającego lud przeciwko eforom, Aratusa zrywającego militarny sojusz i trzech rzekomych przyjaciół podnoszących na niego rękę. Stąd słusznie określano dramat „bardzo przenikliwym studium wynaturzania się rewolucji odsunięcia od władzy i zagłady szlachetnych reformatorów” (Saganiak 2021: 49). Choć sam młody król widział cel i ponadhistoryczny sens swoich reform, dostrzegał też, że dla społeczeństwa nie nadszedł jeszcze czas odnowy, a „ludzie – jednej nawet chwili / Niezdolni... sami dotrwać tu wolnemi” (Słowacki 2015: 167). Może też jednak dowodzić, że Agis błądzi, próbując wyłącznie wskrzesić dawny ustrój, nie zaś potraktować go jako punkt wyjścia do przeprowadzenia własnej rewolucji. Widziany z takiej perspektywy los bohatera Słowackiego mógłby więc zostać odczytany także jako zawołowana krytyka wymierzona w apologetów szlachetczyzny.

Przeprowadzenie prostej paraleli Sparta – Rzeczpospolita w *Agezylauszu*, choć powszechne w literaturze na temat tego dramatu, wymaga dużej ostrożności i zachowania proporcji. Dla Słowackiego podstawową, przenikającą przez wszystkie instytucje ustrojowe pierwszej Rzeczypospolitej wartością była wolność osobista – wyrażająca się w szczególności w wetowaniu czy konfederowaniu. W realiach Sparty Likurg (a za nim Agis) deklaruje wyzwanie, ale rozumieją je jako podporządkowanie obywateli porządkowi państwowemu.

Tak rozumiane państwo daje obywatelom władzę, gdyż to spośród nich wybierani są jej reprezentanci – jednak mogą oni działać jedynie w narzuconych ramach, których przekroczyć nie można. Nie można też podnieść ręki na same jej instytucje. Widział to Rousseau, który w *Rozważaniach o rządzie Polskim i jego zamierzonej reformie* stwierdzał:

Likurg podjął się nadać ustrój ludowi już upodlonemu niewolą i występkami stanowiącymi jej skutki. Nałożył mu żelazne jarzmo, któremu podobnego nie nosił żaden inny lud; lecz przywiązał go do niego, utożsamiał go, by tak rzec, z tym jarzmem, stale go nim zajmując (Rousseau 2023: 46).

W tym sensie fantazja o państwie Likurga okazuje się do pewnego stopnia antytezą tej, która towarzyszy Słowackiemu, gdy pisze o szlacheckiej Rzeczypospolitej sprzed reform Sejmu Wielkiego – ta pierwsza okazuje się oparta na pełnym podporządkowaniu, ta druga na absolutnie pojmowanej wolności, widzianej także jako możliwość wypowiedzenia posłuszeństwa władzy.

Okres pisania *Agezylausza* poprzedza powstanie pism politycznych Słowackiego, w tym listów otwartych do księcia Adama Czartoryskiego z 1846 roku. W pierwszej redakcji listu drugiego przychylny ton wobec bohaterów dawnej Sparty znika bezpowrotnie, a Agis i Likurg zostają określani jako bohaterowie nierozumiejący zasad duchowego postępu. Uwagi na ten temat nie zostały tam jednak wypowiedziane przez wprowadzoną do tekstu dodatkową figurę abstrakcyjnego mówcy, obdarzonego mocą dostrzegania całości procesu historycznego:

Ty, Agisie, nie myśl, iż republika zależy na publicznych garkuchniach – a człowiek ma być jeno niemocą ubóstwa do cnoty przywiedzion, a na sile ciała ma gruntować potęgę narodu, ale zrozum, iż te siły mają ulegać piorunowemu Jowiszowi, który [ich] sam nie nadużyje, bo księżde losów i Bogów ulega (Słowacki 1959: XII, 293).

Odrzucone i skrytykowane zostają więc zwyczaj syssytii, plan zaprowadzenia powszechnego ubóstwa czy wreszcie szczątkowo obecny w *Agezylauszu* kult tężyzny fizycznej. W sensie szerszym gani się myślenie o poprawie narodu poprzez obwarowanie obywateli sztucznie narzuconym systemem nakazów i zakazów. Tak widziany Agis staje się antybohaterem, a prawa Likurga zostają zaś wprost określone jako „krwawe, cielesne” (Słowacki 1959: X, 292), a więc – podobnie – niedostrzegające rzeczywistego sensu rozwoju duchowego państwa. W kilku zdawkowych słowach dokonuje się tym samym podsumowanie i gorzkie rozliczenie z idealistą Agisem i jego patronem, którzy okazują się ostatecznie postaciami ograniczonymi formą swoich czasów.

* * *

Obraz Sparty w dramacie Słowackiego funkcjonuje bez wyraźnych odwołań do kluczowego dla europejskiej historiografii zbioru cech, rekapitulowanych np. przez Michała Kuźniaka: mitu Leonidasa, cnoty tyrteizmu, narzuconej powszechnie państwowej pedagogiki

(Kuziak 2014: 173). Maria Kalinowska stwierdzała, że „[w]szystkie obrazy Grecji w mistycznej twórczości Słowackiego są przekroczeniem tego [wyrażonego w twórczości przedmystycznej – K.W.] zamknięcia i wyjściem – czy wyprowadzeniem Grecji z zastygłego i zamarłego czasu” (Kalinowska 2015: 25). Ten sąd nie w pełni opisuje jednak obraz Sparty Likurga widzianej w perspektywie *Agezylausza*, która pozostaje dla Agisa niedoścignionym, acz zamkniętym i nieosiągalnym wzorem.

Czasy Likurgowe były w *Agezylauszu* przywoływane jako grupa różnorodnych, aluzyjnie przywoływanych i nieustrukturyzowanych norm, wspólnych dla wyobrażonej wspólnoty. Ów bezkształtny system, utrzymujący się siłą zbiorowej pamięci jest czym innym niż jednoznaczna, twardo stojąca na przesłankach politycznych reforma ustrojowa Agisa. Jednak próbując przywrócić utraconą świetność swojej ojczyzny, młody król zderza się nie tylko z oporem rozleniwionych, przyzwyczajonych do wygod obywateli Sparty, ale także z proteuszowością wyobrażeń na temat praw Likurgowych, które dla poszczególnych bohaterów symbolizują różne sprawy, łączące się z ich własnymi potrzebami. W wypowiedziach na ich temat można bez trudu doszukać się tonu idyllicznej aprobaty, jednak w perspektywie całego dramatu zwycięża jednak ton tragiczny: próba zaimplementowania dawnego modelu ustrojowego, która kończy się całkowitą klęską.

Należy jednak zauważyć, że w swoich propozycjach sięgania do przedrozbiorowych instytucji ustrojowych poeta postuluje nie tyle ich przywrócenie wprost, co przekształcenie zgodne z zasadami duchowego postępu. Dopiero taki mechanizm miał pozwolić na ponowne wykorzystanie np. duchowego *liberum veto* czy wolnej elekcji. Z perspektywy politycznej w działaniach Agisa spojrzenie wstecz okazuje się ważniejsze niż to rzucane w przyszłość, a wspomnianego przekształcenia wydaje się brakować. Ich obrona jest możliwa jedynie w planie genezyjskim – gdy rozumie się ją jako zapowiedź odrodzenia przyniesionego przez ofiarę Chrystusa, która przekracza wymiar ziemskich projektów ustrojowych. Król Sparty mógł więc świadomie modelować swoje działania na wzór Likurga, jednak z czasem – i już nie w pełni świadomie – przekroczył ten wzorzec, nabierając cech chrystusowych. Łączność między Likurgiem, Agisem i Chrystusem można jednak obronić jedynie odnosząc się do samego tekstu *Agezylausza*. W perspektywie listów do Czartoryskiego taka perspektywa została zarzucona, a Agis i Likurg stali się krytykowanymi obrońcami formy.

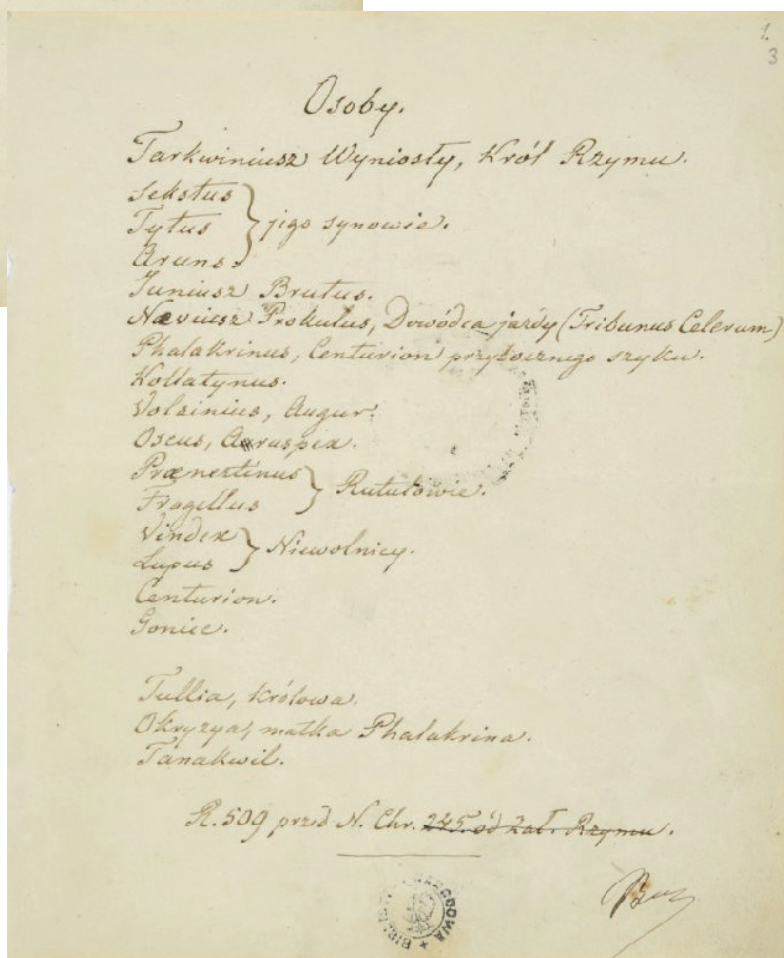
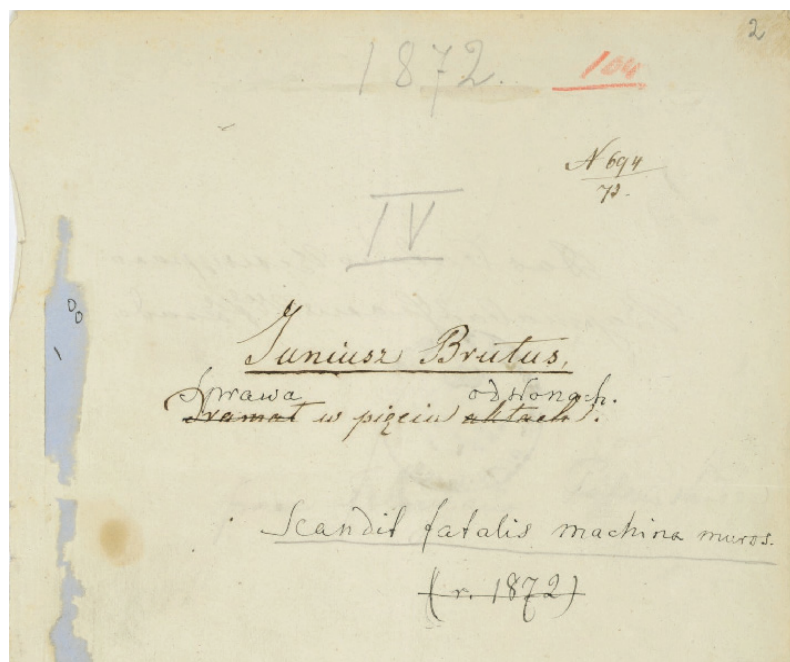
Bibliografia

- Biegeleisen, Henryk 1884. „Król Agis Słowackiego”. *Bluszcz* 2: 9–10.
- Cartledge, Paul 1979. *Sparta and Lakonia. A Regional History 1300–362 BC*. London–Boston: Routledge.
- 2005. *Spartanie. Świat wojowników*. Tłum. Sławomir Kędzierski. Warszawa: Bellona.
- Chateaubriand, Francois René 1980. *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*. Tłum. Paweł Hertz. Warszawa: PIW.
- Chmielowski, Piotr 1890. „Nowe fragmenty Słowackiego”. *Atheneum* 2 (4): 101–109.
- Christensen, Paul 2012. “Treatment of Spartan land tenure in eighteen and nineteenth-century France”. W: Stephen Hodkinson [&] Ian Macgregor Morris (red.). *Sparta in modern thought. Politics, History and Culture*. Swansea: The Classical Press of Wales.

- Dybizbański, Marek 2016. „Agezylausz jako Agis Spartańczyk. Nieznany odpis dramatu Juliusza Słowackiego”. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* 9: 71–88.
- Macgregor Morris, Ian 2012. “Lycurgus in late medieval political culture”. W: Stephen Hodkinson [&] Ian Macgregor Morris (red.) 2012. *Sparta in modern thought. Politics, History and Culture*. Swansea: The Classical Press of Wales.
- Jaeger, Werner 2001. *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*. Tłum. Marian Plezia [&] Henryk Bednarek. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Junkiert, Maciej 2014. „Katakлизmy antycznej historii. Rewolucje polityczne i społeczne w *Irydionie* Krasińskiego, *Agezylauszu* Słowackiego i *Quidamie* Norwida”. W: Jerzy Fiećko [&] Jens Herlth [&] Krzysztof Trybuś (red.). *Katastrofizm w XIX i XX wieku: idee, obrazy, konsekwencje*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Kalinowska, Maria 2007. „Romantyczni Spartanie i Majnoci”. W: Małgorzata Borowska i in. (red.). *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- 2015. „Agezylausz” Juliusza Słowackiego. *Głosy*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria.
- Kleiner, Juliusz 1999. *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4: *Poeta mistyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kruszyńska, Anna M. 2020. “Spartan Wives, Mothers, Grandmothers and Daughters. Marriage and the Family in Ancient Sparta from the Women’s Point of View”. W: Ryszard Kulesza [&] Nicolas Sekunda (red.). *Studies on Ancient Sparta*. Gdańsk: Gdańsk University Press.
- Kuziak, Michał 2014. „Adam Mickiewicz i Sparta. Kłopotliwe dziedzictwo”. W: Małgorzata Borowska i in. (red.). *Sparta w kulturze polskiej*. T. 1. Warszawa: Sub Lupa.
- Lelewel, Joachim 1818. *Dzieje starożytne od początku czasów historycznych do drugiej połowy wieku szóstego, ery chrześcijańskiej*. Wilno: Józef Zawadzki.
- Mason, Hayden 2012. “Sparta and the French Enlightenment”. W: Stephen Hodkinson [&] Ian Macgregor Morris (red.) 2012. *Sparta in modern thought. Politics, History and Culture*. Swansea: The Classical Press of Wales.
- Palicka, Agnieszka 2012. *Miłość, przemoc, władza. Świat postaci kobiecych w dramatach Juliusza Słowackiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Plutarch z Cheronei 1953. *Żywoty sławnych mężów*. Tłum. Mieczysław Brożek. Wrocław: Ossolineum.
- 2004. *Żywoty równoległe*. T. 1. Tłum. Kazimierz Korus. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Rac, Leonard 1934. „Konfederacja Narodu Polskiego. Z dziejów Wielkiej Emigracji”. *Przegląd Historyczny* 1: 155–201.
- Rawson, Elisabeth 1969. *The Spartan Tradition in European Thought*. Oxford: Clarendon Paperbacks.
- Rousseau, Jean Jacques 2023. *Rozważania o rządzie polskim i jego zamierzonej reformie*. Tłum. Agnieszka Grześkowiak-Krwawicz. Warszawa: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.
- Saganiak, Magdalena 2000. *Mistyka i wyobrażenia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- 2021. *Logos Słowackiego. Struktura myśli i tekstu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Schiller, Friedrich 1988. *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon*. W: Friedrich Schiller. *Sämtliche Werke*. Bd. 4. München: Carl Hanser Verlag.
- Słowacki, Euzebiusz 1826. *Euzebiusza Słowackiego dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*. T. 3. Wilno: Józef Zawadzki.
- Słowacki, Juliusz 1959. *Dzieła*. Wrocław: Ossolineum.
- 2015. *Agezylausz*. W: Maria Kalinowska. „Agezylausz” Juliusza Słowackiego. *Głosy*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria.
- Stawicka, Ewa 2002. „Proces Waleriana Łukasińskiego”. *Palestra* 3–4: 92–115.

- Śniadecki, Jędrzej 1840. *Uwagi o fizycznym wychowaniu dzieci*. Warszawa: J. K. Turowski.
- Westermarck, Katarzyna 2023. „Muszę się trzymać prawa...”. *Kultura prawna w twórczości Juliusza Słowackiego*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wójcicki, Kazimierz 1913. „Agezylauz Juliusza Słowackiego”. *Sfinks* 8–9: 129–148.
- Wyka, Kazimierz 1950. „Dramat o kontrrewolucji (Agezylauz Słowackiego)”. *Pamiętnik Literacki* 1: 112–165.





**Rękopis Juniusza Brutusa
Felicjana Medarda Faleńskiego**
Felicjana utwory dramatyczne: tom pierwszy
Archiwum Felicjana i Marii Faleńskich

Karol Samsel*

Dramaturgia antyczna Felicjana Faleńskiego i kontekst inspiracyjny Cypriana Norwida Wybrane reprezentacje (*Juniusz Brutus, Sophonisbe, Ataulf*)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.024>

45

Streszczenie: Dramaturgia antyczna Felicjana Faleńskiego domaga się ujęć, które mogłyby wesprzeć lub przynajmniej zainspirować badaczy w trudnej pracy klasyfikowania tej części jego dzieła na tle ogólnej linii rozwojowej tzw. dramatu antycznego XIX oraz XX wieku. W sukurs dalszym szczegółowym badaniom mógłby przychodzić zapewne tutaj, jak wiele na to wskazuje, Cyprian Norwid, przy czym należałoby podkreślić, że celem niniejszego studium nie jest bynajmniej wskazywanie realnego wpływu na Faleńskiego czy może: inspiracji dramatami antycznymi Norwida, takimi jak *Kleopatra i Cezar* czy *Tyrtej*. Bardziej idzie o to, by pokazać równoległość, ale i analogiczność pewnych poszukiwań – co ma związek również z próbami opowiedzenia się obu poetów wobec parnasizmu – co w ostatecznym rozrachunku daje bardzo interesującą parę rozwojową dla tego akurat rodzaju gatunku, jaki reprezentuje polski dramat antyczny drugiej połowy XIX wieku: Faleński – Norwid.

Słowa kluczowe: Felicjan Faleński, Cyprian Norwid, polski dramat antyczny XIX wieku, ewolucja cech gatunkowych

* Dr hab., profesor w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, literaturoznawca, filozof, poeta, krytyk literacki. Główne zainteresowania badawcze: twórczość Cypriana Norwida i Josepha Conrada, historia literatury romantyzmu, filozofia polska i europejska.

E-mail: karolsamsel@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0002-2047-4508.

Felicjan Faleński's Ancient Dramas in the Context of Cyprian Norwid's Inspiration Selected Representations (*Iunius Brutus, Sophonisbe, Ataulf*)

Abstract: Felicjan Faleński's ancient dramaturgy requires approaches that could support or at least inspire researchers in the difficult work of classifying this part of his work against the background of the general line of evolution of the so-called ancient drama of the 19th and 20th centuries. It seems that Cyprian Norwid could come to the aid of further detailed research here, but it should be emphasized that the purpose of this study is not to indicate the real influence on Faleński or perhaps: the inspiration of Norwid's ancient dramas, such as *Cleopatra and Caesar* or *Tyrtheus*. The aim is rather to show the parallelism, as well as the analogy of certain explorations – which is also related to the attempts of both poets to oppose Parnassianism – which ultimately results in a very interesting pair of the individual evolutionary schemes for this particular type of genre represented by Polish ancient drama of the second half of the 19th century: Faleński – Norwid.

Keywords: Felicjan Faleński, Cyprian Norwid, 19th-century Polish ancient drama, the evolution of genre characteristics

Może nic bardziej aniżeli trylogia dramatyczna *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków* nie dowodzi, jak daleko w swym własnym rozumieniu istoty i zadań dramaturgii antycznej odbiega Felicjan Faleński od parnasistowskiego wzorca tematu antycznego. Warto przyjrzeć się po raz kolejny wchodzącym w skład trylogii *Juniuszowi Brutusowi, Sofonisbe* oraz *Ataulfowi*, ażeby przynajmniej wstępnie ustalić spektrum rozwiązań autorskich Faleńskiego, świadczących o autonomiczności jego dramatopisarskiego warsztatu. Przypomnijmy może z kronikarskiego obowiązku – *Juniusz Brutus* oraz *Sofonisbe* powstały na początku lat siedemdziesiątych – dokładnie w tym samym, właściwie, czasie, w którym Cyprian Norwid pracował nad *Kleopatrą i Cezarem* (to znacząca „równoczesność”). Ostatni z całego cyklu *Ataulf* powstaje w 1885 roku, więc dokładnie na rok przed wydaniem trylogii w całości pod wspomnianym tytułem *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków* (1886)¹.

Antyk francuskich parnasistów, jak wskazują na to choćby przykłady poematu *Hellas* Louisa Ménarda z 1863 roku, znanych tomów Leconte'a de Lisle'a *Poèmes antiques* (1852) oraz *Poèmes barbares* (1862), jest antykiem helleńskim. Jasność, doskonałość, proporcja, a nade wszystko – stale potwierdzany własnymi kulturowymi oraz umysłowymi osiągnięciami optymizm cywilizacyjny – to wyznaczniki dominującego, także triumfującego w całej epoce, hellenizmu Ménardowskiego: „l'esthétique parnasienne repose sur l'hellénisme

¹ Należy pamiętać, że żoną Felicjana Faleńskiego była wieloletnia przyjaciółka i korespondentka Norwida z lat pięćdziesiątych, Maria Trębicka, „adresatka” kolejnych już w jego życiu, nieudanych zaręczyn (Grzędzińska 1975: 67–80), co również czyni więź inspiracyjną Faleński – Norwid możliwą oraz wciąż jeszcze niedoszacowaną.

de Ménard” (Barrès 1905: 241)², orzekł Maurice Barrès, czyli „estetyka parnasistowska opiera się na hellenizmie Ménarda”. Faleński podąża w swojej trylogii dramatycznej całkowicie odmiennym tropem, obierając za temat własnych rozważań antyk rzymski od czasu przewrotu podczas rządów Tarkwiniusza (*Juniusz Brutus*) aż po najazd Gotów na walące się, również od środka – imperium (*Ataulf*). Trudno chyba o bardziej ostentacyjny gest dystansu wobec parnasistowskiej idei estetyzacji starożytności, w tym także: dystansu Faleńskiego-dramaturga w odniesieniu do hellenizmu. Oto, w jaki sposób Urszula Kowalczuk we własnej monografii o Faleńskim streszcza fabułę *Sofonisbe*, środkowej części całej rzymskiej trylogii:

Fragment historii *Grodu z Siedmiu Wzgórz* w *Sofonisbe* pokazany został z perspektywy Kartaginy 206 roku p.n.e. Oryginalność tej części trylogii polega przede wszystkim na zespoleniu losów *Sofonisbe* z dziejami Rzymu, który jest znienawidzonym wrogiem jej kraju. Podobnie jak w *Juniuszu Brutusie* odtworzył autor przełomowy moment bytu państwa, „chwilę nawałnicą klęsk brzemienną”. Rzym wzgardzony i wrogi wciąż jest tu obecny przez negację. Wydaje się jakby „rewersem” Kartaginy, dlatego bohaterka powie: „już nie wiem sama: czy więcej Kartaginę kocham, czy Rzym nienawidzę”. *Gród z Siedmiu Wzgórz* w tym dramacie to nieobecny a wszechobecny przeciwnik, niszczyciel-zwycięzca, uświęcona prawami historii przemoc silniejszego. Najdziwniejszy to chyba dziewiętnastowieczny wizerunek Rzymu, którego nie widać, a jednak odciska na narodach i ludziach piętno śmierci (Kowalczuk 2002a: 127).

W wymiarze fabuły *Sofonisbe* przypomina nieco Norwidowską *Kleopatę i Cezara*. Dość to znamienna zbieżność, do pewnego stopnia podobnie jest także z *Ataulfem*, czy jak ujmuje go Kowalczuk, ze studium „kulturowej degradacji Rzymu” (Kowalczuk 2002a: 129): Norwid w *Kleopatrze i Cezarze* eksponuje analogiczny obraz kulturowej degradacji Egiptu. *Sofonisbe* – pomimo wszystko – jest tu o wiele lepiej pasującym dla Norwida komparansem – figura upadającej Kartaginy współbrzmi z bezsilnym Egiptem zdanym na całkowitą historyczną entropię pod niepokonanym cieniem imperium, w tym samym sensie również, co Kleopatra, i *Sofonisbe* reprezentuje rzeczywistość polityczną swojego państwa tzw. czasów ostatnich. Maria Grzędzielska przypomina wartościowy sąd Juliana Krzyżanowskiego sprzed lat o *Sofonisbe* jako Faleńskiego odpowiedzi na *Salammbo* Gustave’a Flauberta. Badaczka sugeruje, ażeby dalej tym tropem podążać, już w trybie komparatystycznym. Wskazuje, że „dramat ten wart jest przestudiowania w kontekście tematycznym (to znaczy wszystkie tragedie pt. *Sofonisbe*) oraz genetycznym, tu zaś oczywiście trzeba uwzględnić *Salammbo*” (Grzędzielska 1971: LXXXI). Grzędzielska ma w tym wypadku na myśli takie realizacje historii *Sofonisbe*, jak tragedia Giana Giorgia Trissina z lat 1514–1515 czy też późniejsze *The Wonder of Women or The Tragedie of Sophonisba* Johna Marstona z 1606 roku.

Także *Kleopatę i Cezara* da się przeczytać w kluczu Flaubertowskim. Obie kobiety reagują podobnie na wieści o śmierciach swoich zauszników lub sprzymierzeńców: reakcji Kleopatry na śmierć Pompejusza odpowiada tutaj analogiczna reakcja *Salammbo* na śmierć Masasibala. Co do analogii dwu sytuacji zderzenia kultur, w których partycypują Kleopatra Norwida oraz *Sofonisbe* Faleńskiego, zderzenia i rozkładu cywilizacyjnego obecnego tak w *Kleopatrze*, jak i w *Ataulfie*, należy podkreślić, że nie wiadomo, aby kiedykolwiek Faleński obcował z Norwidowskim rękopisem *Kleopatry i Cezara*. Po śmierci autora *Quidama* tekst

² Tłumaczenie moje – K. S.

znalazł się w rękach Dybowskich, z ich rąk z kolei przejął go dopiero, u progu wieku XX, Miriam. Czy chociaż przed właściwym czasem pracy nad *Ataulfem* (w 1885 roku) Faleński mógł – za pośrednictwem Dybowskich – z *Kleopatry* i *Cezarem* się zapoznawać, nie da się orzec ponad wszelką wątpliwość. Nie jest to jednak wysoce prawdopodobne...

Pisana przez ponad dekadę trylogia *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków* jest manifestacją gatunkowo-rodzajowej niejednorodności oraz niespójności. Wpierw może jednak rozstrzygnięcia najprostsze... Każdy z trzech dramatów jest „sprawą” z bardzo naturalnych (odautorskich) powodów. Jak pisze w 1922 Wiktor Przeclawski, twórca studium biograficznego pt. *Felicjan Medard Faleński. Żywot i dzieła* – poeta „pod słowem »sprawa« rozumiał nazwę dramat i tylko dramat” (Przeclawski 1922: 149)³. Określanie w tym wypadku poszczególnych partii rzymskiej trylogii „sprawami” można więc w tym wypadku potraktować jako warsztatową osobliwość Faleńskiego – i pójść dalej. O wiele większy problem związany zostaje tutaj z kwalifikacją stylistyczno-gatunkową poszczególnych tekstów. „Tak np. *Juniusz Brutus* [...] jest powieścią raczej sceniczną niż dramatem we właściwym tego słowa znaczeniu, podczas gdy *Sofonisbe* [...] jest [...] wiele wartości najwyższych posiadającym poematem dramatycznym” (Przeclawski 1922: 149) – jeżeli dawać wiarę zacytowanym przed momentem słowom Przeclawskiego, to wyglądałoby na to, że właściwie cały *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków* zrealizowany został przez Faleńskiego w oparciu nie tylko o wzorce synkretyczno-rodzajowe uprawiania dramatyki, ale właściwie o coś jeszcze mniej stabilnego. Nazwijmy to ogólnym założeniem chwiejności i niestabilności gatunkowej. Podążając w ślad za korespondencją twórcy *Meandr*, Kowalczuk zauważa:

Sam autor miał trudności z klasyfikowaniem swoich utworów dramatycznych. O *Juniuszu Brutusie* pisał na przykład: „Pewnie jak zawsze pogadanka sceniczna (nawet mam wątpliwości, czy sceniczna) lub prościej jeszcze, dramat mięsopustny” (Kowalczuk 2002a: 126)⁴.

Najbliżej idei historycznej dramaturgii Przeclawski lokował *Ataulfa*. Nie znaczyło to, jakoby najwyżej cenić miał właśnie jego – wyróżnione miejsce utworu najlepszego w całej trylogii rezerwował dla *Sofonisbe*. W całościowej realizacji trylogii krytyka drażnił przede wszystkim widoczny brak diegetycznej ciągłości poszczególnych ogniw, a równocześnie – nikły, dalece niewystarczający wysiłek Faleńskiego skierowany na stylistyczno-warsztatową konsolidację całej dramatycznej wizji rzymskiego antyku. Do podobnej konsolidacji nie dochodziło, nad czym należało ubolewać, widząc chociażby, jak bardzo „kontrparnasistowski”, antyhelleński, antykonsolacyjny i (w pewnym sensie także) antyśródziemnomorski potencjał zdawała się mieć Faleńskiego wizja antyku. Przeclawski uskarżał się:

Gród Siedmiu Wzgórz chociaż dziełem jest niewątpliwie znamieniem, chociaż posiada w sobie wiele pereł najczystszej poezji, dużo polotu i natchnienia, a nawet zbyt wielkim brakiem zalet literackich dramatu i walorów scenicznych nie grzeszy, jest jednak przede wszystkim niejednolicie wykonanym pomysłem, pozbawionym wewnętrznej i zewnętrznej harmonii, jakoby w sobie samym zachwianym, tworzonym w zbyt częstych godzinach zimnego namysłu, czasem nawet bez artystycznej zadumy. Wszystkie trzy dramata pisane są prozą, co nie tylko za błąd

³ Treść przypisu na dole strony.

⁴ Treść przypisu 67.

artystyczny uważać należy, ale wprost za szkodę wyrządzoną przez Faleńskiego jego własnej twórczości i porywom (Przeclawski 1922: 148).

„Kontrparnasistowskie” wydają się również liczne rozproszone w trylogii aktualizacyjne nawiązania. W *Sofonisbe* dla przykładu Maria Grzędzińska dostrzega pewien uwspółcześniający utwór dysonans, przybliżający tragedię do dramatu giełdowego, odnoszący kontekst wojny z Kartaginą do wydarzeń aktualnych – upadku Cesarstwa oraz oblężenia Paryża przede wszystkim. Badaczka pisze:

W tragedii *Sofonisbe* mogą nas niektóre rzeczy ubawić zgoła nietragicznym stylem, a mianowicie posiedzenie Rady Starszych w świątyni Molocha, które wygląda na sesję giełdową, takich sobie rotszyldów z warszawskich Nalewek. Ich brudne matactwa uniemożliwiają wodzom, Hannibalowi i Hazdrubalowi wojnę z Rzymem. Obnaża to klasowy egoizm warstwy decydującej o losach kapitalistycznej republiki. *Sofonisbe* powstała w roku 1874 i na jej podtekst, być może, składają się wydarzenia wojny francusko-pruskiej (Grzędzińska 1971: LXXXI–LXXXII).

To kolejna ustalająca się więź Faleńskiego z Norwidem, *Sofonisbe* zaś z *Kleopatrami* i *Cezarem*: otóż, również *Kleopatra* i *Cezar* bywała odczytywana w odniesieniu do wydarzeń Komuny Paryskiej. Przypominała o tym w ostatnich latach Joanna Dobrowolska, która retorycznie zapytywała, „czy apokalipsa Egiptu i Rzymu miała być także apokalipsą Europy w dniach »terroru« Komuny?”. Badaczka odpowiadała samej sobie słowami Norwidowskiego dramatu:

Rewolucyjny tłum – podobnie jak Her – nie stworzy żadnej nowej jakości, a efektem jego pracy w dziejach będzie jedynie „trzaskanie się bazylik”. [...] Cywilizacja europejska w rękach „nowych ludzi” zmierza w stronę cywilizacyjnego kataklizmu (Dobrowolska 2019: 200, 202).

W syntetyzującej lekturze *Juniusza Brutusa*, *Sofonisbe* oraz *Ataulfa* należy pamiętać również o istotnym wymiaku ze spisanych przez Faleńskiego *Wspomnień z mojego życia*, gdzie pisarz sam objaśnia istotę oraz osobliwości „uprawianego” przez siebie tematu rzymskiego:

Polska nasza, a właściwie Warszawa, przedstawiała wtedy na małą skalę Rzym pogański, uczujący niegdyś szalenie ponad cichą katakumb robotą. Katakumbami tymi była tu, ma się rozumieć, niepróżnująca nigdy Cytadela, ale z tą, jak tam z katakumbami, nic nie mieli wspólnego ci, co życia używali (Faleński 1964: 34).

To bardzo istotny sygnał interpretacyjny udostępniony przez Faleńskiego swojemu czytelnikowi, zwłaszcza jeżeli myśleć tu o czytelniku enigmatycznej, bądź co bądź, trylogii *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków*. Sygnał, o którym mowa, wyostreza i uzasadnia antyparnasistowskie nastawienie dramaturga. Antyhellenizm jest tutaj Faleńskiemu funkcjonalnie potrzebny, by skutecznie sportretować „pogańską” Warszawę, to antyk rzymski temu obrazowi Warszawy dostarcza realnych podstaw ujęcia i umożliwia tym samym stworzenie adekwatnej, satysfakcjonującej poetę, paraboli (oraz paraleli) cywilizacyjnej. Znów – podkreślmy – gest Faleńskiego okazuje się niezwykle podobny do gestu Norwidowskiego,

który własny ateńsko-spartański dramat *Tyrtej Lacedemoński* poprzedza wierszem *Dedykacja* ze słynnymi zwrotami skierowanymi do personifikowanej Warszawy:

Syrena herbem twym zwodnicza,
Lecz ja zmierzylem oceany.

I dalej – w trybie dwuznaczej, strzelistej puenty:

Z bruku twego radbym mieć kamień,
Na którym krew i łza nie świecą!

(Norwid 1971: 227–228)

Oskarżenie stolicy wróci u Norwida już w treści samego dramatu, tyle że nie *Tyrteja Lacedemońskiego*, ale kolejnego w ramach dyptyku dramatycznego, na który *Tyrtej Lacedemoński* się składa – chodzi o *Za kulisami* – na prawach metateatralności spod znaku Tiecka miejscem akcji utworu czyni Norwid bal po nieprzychylnie przyjętym spektaklu Omegitta „Tyrtej”. Juliusz Wiktor Gomulicki tłumaczy:

pomysł samego balu wywodził się z haniebnie rozbalowanej Warszawy powstańczej i popowstaniowej, przy czym głównym wzorem dla poety były nie tyle bale z roku 1865, ale dwa bale wcześniejsze, z początku roku 1864 [prezydenta Kaliksta Witkowskiego oraz namiestnika, Fiodora Berga, K. S.] (Gomulicki 1971: 410).

Zauważmy może tutaj już wprost, że dokładnie do tych samych celów wykorzystują antyhellenizm zarówno Faleński, jak i Norwid, są to cele, można by tak chyba powiedzieć, „aktualizacyjne”, a co do ścisłości: chodzi w nich o potępienie warszawskiego „hedonizmu towarzyskiego”, salonowego w trudnej dobie insurekcji styczniowej... Pozostaje w tym wszystkim pytanie o to jeszcze, czy Faleński mógł mieć styczność z tekstem lub strukturą, przynajmniej z zamysłem dyptyku dramatycznego *Tyrtej – Za kulisami*. Być może znów za pośrednictwem Dybowskich, zanim *Tyrtej Lacedemoński* został już przekazany do kolekcji Norwidowskich rękopisów Zenona Przesmyckiego-Miriama, ten z kolei wydał go – po raz pierwszy – w 1912 roku? Choć prawdopodobieństwo takich kontaktów Faleńskiego nie jest wielkie, należy podkreślić, z całą mocą, że to dramaturgia antyczna Norwida – w porządku historycznoliterackim – stanowiłaby parę dla dramaturgii antycznej Faleńskiego. Może wyliczmy powody, dla których te dwa zjawiska należałoby do siebie przybliżyć. Po pierwsze – zarówno jeden i drugi w swojej koncepcji dramatu antycznego nawiązywali do parnasizmu (polemicznie, dyskutując, *contra*). Po drugie, obydwa zmierzali w dojrzałym, sceptycznym, krytycznym i dyskutującym kierunku antyhellenistycznego ujmowania starożytności... Po trzecie, tak Faleński, jak i Norwid pragnęli pozostawiać swego czytelnika z czymś więcej – cywilizacyjnym, antykonsoleacyjnym przesłaniem: (anty)parnasizm, antyhellenizm oraz antykonsolecjonizm więc – to łączyło oba te projekty dramaturgiczne ze sobą. Poza tym jeszcze istniały próby czytania *Kleopatry* i *Cezara* w duchu kształtującego się w czasie powstawania dramatu teatru meiningeńskiego⁵, w tym samym duchu, to znaczy w duchu

⁵ Zwracał na tę możliwość odczytywania *Kleopatry* i *Cezara* m.in. Kazimierz Braun (2007: 176). Przypomnijmy: lata pisania *Kleopatry* i *Cezara* to 1870–1879 – zaś gościnny występ Teatru z Meiningen w Berlinie, inaugurujący triumfalny pochód trupy przez Europę to 1874.

projektu monumentalnej dramaturgii meiningeńczyków, można by przeczytać, jak mi się wydaje, *Ataulfa*, *Sofonisbe* i cały *Gród z Siedmiu Wzgórz*. Byłby to być może jakiś istotny i odświeżający ten zespół utworów pomysł interpretacyjny...

Ostatnim ważnym kluczem umożliwiającym czytanie dramatów antycznych Norwida oraz Faleńskiego *ensemble* jest niedosłowny, ale odczuwalny, tzn. emanujący z utworów – schopenhaueryzm świata dramatów, widoczny – zdaniem Urszuli Kowalczuk – w sposobie przedstawienia starożytności, między innymi (jednak nie tylko), w *Althei* („sądzę, że *Althea* daje się czytać jako odkrywanie zagadki ludzkiej egzystencji. Zwłaszcza sens wypowiedzi chóru i Empuzy bliski jest »tragizmowi ontologicznemu« Schopenhauera”, jak stwierdza badaczka [Kowalczuk 2002c: 119]). Nie ulega wątpliwości, że schopenhaueryzm musiał wpływać na Norwida także w czasie pisania przezeń *Kleopatry i Cezara* w latach 1870–1879. Poświadcza cały ów wpływ niezachowany odczyt autora *Quidama* na temat apatii z 1875 roku, o którym wiemy jednak całkiem niemało... Pośród korespondentów zachowały się nawet relacje o przywoływaniu Schopenhauera słuchającej go publiczności: cytuje je Zofia Trojanowiczowa w ważnym studium, *Na marginesie odczytu Norwida z roku 1875 o apatii*⁶ (Trojanowiczowa 1985/1986: 231–234)... Do trójki: (anty)parnasizm, antyhellenizm, antykonsolacjonizm należałoby więc dołączyć jeszcze elementy czwarty oraz piąty – możliwe inspiracje meiningeńskie, i inspiracje schopenhauerowskie. To wcale niemało...



„Stosowany przez Faleńskiego sposób uruchamiania inspiracji antycznej zapowiada w pewnej mierze działania autorów dwudziestowiecznych”, pisze Kowalczuk w kontekście mnożonych w *Kwiatach i kółkach* poety zabiegów deheroizacyjnych (Kowalczuk 2002b: 126). Doprecyzujmy może jeszcze, gdzie dokładnie odsyła nas to skojarzeniem, bo nie tylko do kontrparnasistowskich, antyhelleńskich aktualizacji antyku przecież, lecz – również – do całej idei rewitalizacji tej dramaturgii w modernizmie – pod znakami przewodnimi Cocteau, Giradoux, O’Neilla:

[...] serii dramatów opartych na wątkach mitologicznych, które pojawiły się w Europie po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Traktowały one antyk w sposób żartobliwy lub poetycki; uwspółcześniały psychologię bohaterów, zderzając współczesne dylematy z doświadczeniem kulturowym ludzkości (między innymi *Orfeusz*, *Antyгона*, *Maszyna piekielna* Jeana Cocteau, *Elektra*, *Amfitrion* 38, *Wojny trojańskiej nie będzie* Jeana Giradoux, *Żaloba przystoi* Elektrze Eugene’a O’Neilla)⁷ (Bereś 2016: 479–480).

⁶ Chodzi o relację Wacława Gąshtowtta dla „Dziennika Poznańskiego” z roku 1875 (numer 278 z 4 grudnia): „Przedmiot był bardzo stosownie obrany; apatia, czyli obojętność, jednocząca z schopenhauerowskim pesymizmem” (za Trojanowiczowa 1985/1986: 232).

⁷ Reprezentacją analogicznej poetyki na naszym polskim gruncie byłby, między innymi, *Homer i Orchidea* Tadeusza Gajcego (Bereś 2016: 479–480).

Wymienione w niniejszym szkicu wspólne aspekty dramaturgii antycznej Norwida i Faleńskiego dowodzą, że zarówno jeden, jak i drugi formułują utworami takimi, jak *Ataulf*, *Tyrtejs*, *Sofonisbe* czy *Kleopatra* i *Cezar* propozycję intelektualistyczną – dramaturgii intelektualnej *per se*. W tym sensie nie proponują, nie antycypują jeszcze lekkości XX-wiecznego dramatu antycznego typu Cocteau – O'Neill, bezpretensjonalnego, pogodnego czy żartobliwego, jednakże we własnym ruchu „uruchamiania inspiracji antycznej” są na tle parnasistów zaskakująco liberalni... To początek nowego. Zasluga położona przez Faleńskiego oraz Norwida w ożywianiu, deromantyzowaniu, deparnasizowaniu – i intelektualizowaniu antycznej formy dramatu – jest równie bezdyskusyjna, co nie w pełni zauważalna...

Bibliografia

- Barrès, Maurice 1905. „Un voyage à Sparte. 1. Le dernier apôtre de l'hellénisme”. *Revue des Deux Mondes* 5 (30): 241.
- Bereś, Stanisław 2016. „Homer i Orchidea, czyli rzeczy nieludzkie”. W: Stanisław Bereś. *Gajcy. W pierścieniu śmierci*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Braun, Kazimierz 2007. „Kleopatra i Cezar Cypriana Norwida wobec historii i współczesności”. *Ethos* 1/2: 121–161.
- Dobrowolska, Joanna 2019. „«Dwa światy ku końcowi słońcami dwoma schyliły się». Zderzenie kultu i zmierzch cywilizacji w *Kleopatrze* i *Cezarze*”. W: Wiesław Rzońca [&] Karol Samseł. *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Faleński, Felicjan 1964. „Wspomnienia z mojego życia”. Wydala Jadwiga Rudnicka. W: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*. „Archiwum Literackie”. T. VIII. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor 1971. „Metryki i objaśnienia. «Za kulisami»”. W: Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. T. V: *Dramaty. Część druga*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki.. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grzędzielska, Maria 1971. „Wstęp. Dramaturgia”. W: Felicjan Faleński. *Wybór utworów*. Oprac. Maria Grzędzielska. BN II 202. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 1975. „Cyprian, Maria i Felicjan”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Humanistyczne* 5: 67–80.
- Kowalczuk, Urszula 2002a. „Budowanie ciągłości. Kod antyczny. Rzym”. W: Urszula Kowalczuk. *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki.
- 2002b. „Budowanie ciągłości. Kod antyczny. Testowanie antyku”. W: Urszula Kowalczuk. *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki.
- 2002c. „Budowanie ciągłości. Kod antyczny. «Tragedia! Wielkie słowo, trochę nawet magiczne»”. W: Urszula Kowalczuk. *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki.
- Norwid, Cyprian 1971. „Rymy dorywcze. Dedykacja [III]”. W: Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. T. II: *Wiersze. Część druga*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Przeclawski, Wiktor 1922. *Felicjan Medard Faleński. Żywot i dzieła*. Poznań: Księgarnia świętego Wojciecha.
- Trojanowiczowa, Zofia 1985/1986. „Na marginesie odczytu Norwida z roku 1875 o apatii”. *Studia Norwidiana* 3/4: 231–234.

Aleksandra Rajkowska*

Rewizje heroizmu

Tyrteja Cypriana Norwida

i *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.025>

Streszczenie: Celem artykułu jest porównanie *Tyrteja* i *Achilleidy*, dramatów podejmujących wątki z historii oraz mitologii starożytnej Grecji. Sposób, w jaki Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański czerpią z dziedzictwa antyku, okazuje się pod wieloma względami zbieżny. Obaj artyści wyraźnie przekształcają źródłowe motywy oraz wizerunki głównych postaci. Osłabiają też heroiczną wymowę swoich dzieł; nie po to jednak, aby ją całkowicie odrzucić, lecz przekształcić i zrewidować. Pierwsza część tekstu poświęcona jest *Tyrtejowi*; charakterystyce tytułowej postaci i przemianom w stosunku do zakorzenionego w tradycji wizerunku Tyrteusza. Druga część skupia się wokół *Achilleidy*, dramatu w twórczy sposób przekształcającego tekst *Iliady* i w szczególny sposób uwydatniającego postać Achillesa. W trzeciej części omówiony jest wątek heroizmu oraz wskazane podobieństwa z myślą Thomasa Carlyle’a i jego koncepcją bohaterów (rozwinietą w tomie *Bohaterowie, cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*). Analiza dramatów Norwida i Wyspiańskiego prowadzi do wniosku, że autorzy nie odchodzą od heroizmu, lecz proponują jego nowy wariant – rodzaj heroizmu ducha (wykazującego wiele podobieństw z ideami Carlyle’a).

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, Stanisław Wyspiański, dramat, antyk, heroizm

53

3–4(52) 2025

LITTERARIA COPERNICANA

ISSNp 1899-315X

ss. 53–64

* Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka polonistyki UW. Zajmuje się twórczością Cypriana Norwida i Stanisława Wyspiańskiego.

E-mail: ab.rajkowska@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0002-5966-7956.



Revisions of Heroism

Cyprian Norwid's *Tyrtej* and Stanisław Wyspiański's *Achilleis*

Abstract: The article compares two dramas dealing with the history and mythology of Ancient Greece: *Tyrtej* (*Tyrtaeus*) and *Achilleis*. The way in which Cyprian Norwid and Stanisław Wyspiański draw inspiration from Antiquity proves to be similar in many aspects: both artists transform the original motifs and qualities of the main characters. They also underemphasise the heroic tone in their texts – not in order to reject heroism as such, but to revise and transform it. The first part of the article deals with *Tyrtej*, presents the eponymic character, emphasising the transformation of his characterisation in relation to the traditional representations of Tyrtaeus. The second part focuses on *Achilleis*, a dramatic work that creatively transforms *The Iliad*, centered on the character of Achilles. The third part discusses the theme of heroism and points out similarities with Thomas Carlyle's ideas and his concept of heroes (developed in the volume *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*). An analysis of the dramas by Norwid and Wyspiański leads to the conclusion that these authors do not reject heroism, but propose a new model – the heroism of the spirit (revealing many similarities with Carlyle's ideas).

Keywords: Cyprian Norwid, Stanisław Wyspiański, drama, antiquity, heroism

Wprowadzenie

Antyk intrygował, niepokoił, inspirował zarówno Cypriana Norwida, jak i Stanisława Wyspiańskiego. Oferował bogactwo wątków i tematów – zarówno tych historycznie udokumentowanych, jak i mitologicznych – które pobudzały wyobraźnię twórczą obu artystów, przenikały do ich dzieł. Powroty do antyku nie są rzecz jasna niczym nadzwyczajnym, ale sposób, w jaki z jego dziedzictwa korzystali Norwid i Wyspiański, jest świeży i oryginalny oraz pod wieloma względami zbieżny. Na pokrewieństwo artystów oraz ich estetycznej wrażliwości wskazywano już wielokrotnie. Zazwyczaj były to jednak zaledwie napomknięcia, uwagi rzucone na marginesie innych rozważań i nierozwinięte w szczegółowych studiach. Prace zestawiające utwory i koncepcje artystów są nieliczne. Spośród nich należałoby wymienić książkę Anny Kapusty *Mitologie twarzy. Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański. Próba komparatystyki mitu* (2007), skupiającą się jednak przede wszystkim na tytułowym zagadnieniu, podczas gdy paralela Norwid – Wyspiański wciąż obfituje w wiele obiecujących wątków domagających się rozwinięcia. Jednym z nich – z pewnością jednak nie jedynym – są inspiracje antykiem.

W dorobku Norwida są dwa dramaty osadzone w starożytnej scenerii – *Kleopatra i Cezar*, utwór opowiadający o losach ostatniej królowej Egiptu, Juliusza Cezara i Marka Antoniusza, oraz *Tyrtej*, podejmujący wątek z historii antycznej Grecji. Są też oczywiście inne teksty, wśród których można by wymienić m.in. takie poematy jak *Quidam* czy *Epimenides*. Wyspiański w swojej twórczości dramatycznej również często sięgał do tematyki

antycznej. *Meleager*, *Protesilas i Laodamia*, *Achilleis*, *Powrót Odysa* – to utwory, które należałoby wymienić w pierwszej kolejności. Symptomatyczne jest przejście krakowskiego artysty od pobocznych tematów mitologicznych (*Meleager*, *Protesilas i Laodamia*) do samych źródeł greckiej i europejskiej kultury w *Achilleidzie* z 1903 roku i *Powrocie Odysa* z 1904 roku, dramatach opartych odpowiednio na kanwie *Iliady* i *Odysei*. Wątki antyczne rozwijał jednak Wyspiański również w innych dramatach, jak *Noc listopadowa* czy *Akropolis*. Podczas gdy Norwid – o czym świadczą wymienione utwory – czerpał z historii i mitologii Egiptu, Grecji oraz Rzymu, Wyspiański skupił swoją uwagę niemal wyłącznie na antyku greckim, który będzie również dla mnie kluczowym punktem odniesienia.

Proponuję zestawzić ze sobą dwa dramaty: *Tyrteja* i *Achilleidę*, które pozornie wiele dzieli. Przede wszystkim odmienna tematyka i akcja osadzona w różnych okresach z historii antycznej Grecji. Norwid czyni bohaterem swojego dzieła postać historyczną, greckiego poetę z VII w. p.n.e., autora słynnych elegii, który został wysłany z Aten do Sparty, aby podczas II wojny meżeńskiej zagrzewać Spartan do walki. Autor dramatu korzysta przy tym z elegii Tyrteusza w greckim oryginale i przekładzie francuskim (dwie z nich zresztą sam przełożył na polski), a także starożytnych przekazów o nim (Gomulicki 1971: 405). To jednocześnie postać zmitologizowana, popularna w Polsce szczególnie w pierwszej połowie XIX wieku, dająca wzorzec romantycznego tyrteizmu. Wyspiański sięga zaś do *Iliady*, którą przekłada na język teatru, a więc do literackiej fikcji, mitologii, choć nie bez pewnych zastrzeżeń. Dzieło Homera jest bowiem znakiem przełomu między tradycją ustną i pisaną, a przedstawione w nim wydarzenia łączą w sobie realia różnych momentów historycznych, przenikających się z elementami należącymi do świata nadzmysłowego i fantastycznego, tworzących jednak wraz z nim spójną całość: „[...] wojna trojańska stanowi pewien próg między mitem i historią, pamięć zbiorowa jakby wydobywała z wydarzeń, niekoniecznie wiernie, klimatem mitu obrosłe zdarzenia już historyczne” – pisze we wstępie do *Iliady* Jerzy Łanowski (1999: 6–7).

Oba utwory – *Tyrteja* i *Achilleis* – osadzone są w rzeczywistości greckiego antyku i podejmują tematy dla tej tradycji pierwszoplanowe. Oba istnieją przy tym na pograniczu historii i mitu. Co jednak dla mnie w tym wypadku najistotniejsze – czyniąc bohaterami swoich dramatów Achillesa i Tyrteusza (jego postać i przede wszystkim – legendę), Wyspiański i Norwid sięgają po wzorce heroizmu. Achilles jest herosem w pierwotnym znaczeniu – pół-bogiem, pół-człowiekiem, walecznym i odważnym wojownikiem; Tyrteusz zaś poetą, walczącym pieśnią, z zaangażowaniem i gorliwością zagrzewającym Spartan do boju. Autorzy omawianych dramatów dokonują reinterpretacji źródłowych motywów. Mitologia oczywiście z założenia zakłada pewną płynność i podatność na przekształcenia, Norwid i Wyspiański sięgają jednak do jej jądra, burzą nasze wyobrażenia i modyfikują to, co – mogłoby się wydawać – świadczy o tym, że Achilles jest Achillesem, a Tyrteusz Tyrteuszem. Chciałabym, skupiając się na tytułowych postaciach i ich kreacji, zapytać o heroiczną wymowę *Tyrteja* i *Achilleidy*. Czy Norwid i Wyspiański całkowicie z niej rezygnują, czy też modyfikują, i co mają do zaoferowania w zamian?

Tyrteja. Konieczność przemian

Tyrteja funkcjonuje tradycyjnie jako dyptyk dramatyczny wraz z *Za kulisami*. Są to dwa odrębne teksty, które można czytać niezależnie, ale można również wspólnie – jako całość złożoną z dwóch elementów. Koncepcja tego utworu nie od razu była jasno określona. Norwid znał postać i poezję Tyrteusza wcześniej, ale ponownie zainteresował się nim w okresie powstania styczniowego i napisał *Tyrteja* prawdopodobnie w latach 1865–1866, jako antyczną część dyptyku (utwór nie zachował się jednak w całości, brakuje też jego zakończenia). Wydarzenia *Za kulisami* rozgrywają się natomiast w latach 60. XIX wieku. Kanwą akcji jest bal maskowy w Teatrze Wielkim w Warszawie, w którego trakcie wystawiana jest na scenie sztuka *Tyrteja*¹.

Juliusz Wiktor Gomulicki podkreślił wpływ powstania z 1863 roku na *Tyrteja* (1971: 398)². Zdaniem Ireny Sławińskiej i Tadeusza Makowieckiego Ateny w utworze Norwida stylizowane są na Polskę, a obraz Sparty może odnosić się do zaborców (1971: 177). Nieco inaczej relację między antykiem i XIX wiekiem interpretuje Kazimierz Braun:

Cały skomplikowany gmach *Za kulisami* i *Tyrteja* zdaje się wzniesiony przez Norwida po to, aby zbudować paralelę między starożytną kulturą Sparty, która stała się martwa, zmaturalizowana, nietwórcza, pusta i bezpłodna, a kulturą Europy w XIX wieku, którą autor oceniał podobnie, a być może nawet jeszcze surowiej (Braun 2019: LXIV).

Taki sposób lektury, podkreślający wpływ współczesnych Norwidowi wydarzeń na interpretację *Tyrteja*, sankcjonuje umieszczenie go w kontekście *Za kulisami*, a także zadedykowanie Warszawie. Gdy jednak zdecydujemy się na lekturę tego utworu jako tekstu odrębnego i samodzielnego, odniesienia do współczesności staną się drugorzędne, a na pierwszy plan wysunie się starannie i ze szczegółami zrekonstruowana przez Norwida rzeczywistość greckiego antyku. W ten sposób chciałabym odczytać *Tyrteja*. Do tych dwóch sposobów lektury należałoby dodać jeszcze trzeci – również dla mnie istotny – podkreślający nieustannie przebijające się poprzez akcję dramatu znaczenia uniwersalne, ponadhistoryczne i ponadnarodowe, na co zwracali uwagę m.in. Maria Kalinowska (2007: 214)³ i Kazimierz Braun (2019: 412)⁴.

Powróćmy jednak do dramatu. Stefan Sawicki pisał o dialogu Norwida z antyczną tradycją oraz zmianach w stosunku do zakorzenionego w kulturze wizerunku antycznego poety, zestawiając Tyrteja z bohaterem dramatu Friedricha Dürrenmatta *Romulus Wielki*:

¹ Konwencję teatru w teatrze chętnie wykorzystywał także Wyspiański, np. w *Wyzwoleniu*. Wzorem dla obu mógł być oczywiście William Shakespeare – Norwid pisał o *Hamlecie* w eseju *O sztuce. (dla Polaków)*, a także go tłumaczył. Wyspiański jest zaś autorem *Studium o Hamlecie*.

² O historycznych kontekstach dyptyku pisał Włodzimierz Toruń (2019: 65–74).

³ „Wydaje się jednak, że poeta przekracza tu taki – narodowy – horyzont romantycznego myślenia o antyku. Zmierza w kierunku szerszej, uniwersalnej, ponadnarodowej refleksji”.

⁴ „Dramatopisarz-poeta sugerował zarazem, że pozornie realistyczny czas akcji poszczególnych scen ma stałe odniesienia uniwersalne, transhistoryczne, ponadczasowe. Wydarzenia dzieją się «teraz», ale zarazem «zawsze». Takie posługiwanie się czasem przez Norwida wzmacnia uniwersalne odniesienia i sensy akcji oraz przemiana konkretne i typowe postaci dramatu w archetypy”.

Dramat Norwida można by z uzasadnieniem nazwać Anty-Tyrteuszem. Pasja do reinterpretacji i przewartościowywania, tak charakterystyczna dla sztuki poetyckiej Norwida, ujawniła się tu i w zakresie fabuły, i postaci, dosięgając znaczeń funkcjonujących od wieków w kulturze europejskiej (Sawicki 1975: 63).

Tyrteję w dramacie Norwida to kulawy i niedowidzący poeta, lekceważony przez Ateńczyków, przynajmniej do czasu wybrania go przez wyrocznię delficką na wodza, który ma poprowadzić Spartę do zwycięstwa. Poznajemy go w scenie miłosnej, podczas spotkania z Egeiną. Tyrteję opowiada o swoim przeznaczeniu i wątpliwościach z nim związanych, jest przy tym świadomy wagi swojej misji, ukochana przekonuje go natomiast o swoim wsparciu. Gdy trafia do Sparty, nie zagrzewa jednak żołnierzy do walki swymi pieśniami. Sparta odnosi klęskę, a Tyrteusz nie robi nic, by ją wspomóc w walce, jest bierny⁵, towarzyszy jedynie w jej upadku. Norwid odrzuca więc ukształtowany w kulturze wizerunek poety. Jednocześnie odrzuca wzorzec spartański⁶.

Lud ten cały z - ż e l a ż n i a ł... Już Likurgowego-testamentu ostatnie słowo przyszło na świat w pokoleniu, zrobionym przez prawodawcę... Już skończyło się wszystko, i bóg tam nic nie tworzy więcej... i już miejsca dlań nie ma, jak dla podrzutka albo dla nowo narodzonego niedołęgi, któremu też prawem śmierć zadają, nim wypełni z kołyski.

I oto przestanie k-l-a-k-o-ń-s-k-i stał się w lakońskich dziejach, tak jak w języku ich!... (Norwid 1971: 497)

To słowa Tyrteja, który krytykuje Spartan podczas rozmowy z Egeiną. Wcześniej, w scenie wstępnej, na scenie pojawia się chór Partenian – nieślubnych dzieci urodzonych podczas wojen w Sparcie, które nie miały pełnych praw. Inaczej przedstawieni są w utworze Ateńczycy, których reprezentuje m.in. pochodzący z Fenicji Laon. W przeszłości uratował życie Kleokarpowi, członkowi Areopagu, i w zamian stał się jego przybranym synem oraz obywatelem Aten. O przeciwstawieniu sobie tych dwóch kultur w *Tyrteju* pisali Maciej Junkiert (2012: 279–321), a także Maria Kalinowska:

„Dzikiej sile” Sparty przeciwstawiony jest w *Tyrteju* obraz Aten jako domeny wolności, przyciągania i usynawiania obcych, a nie ich odpychania, kraju więzów rodzinnych i głębokich uczuć, służenia bogom i modlitw o natchnienie dla poetów, „zapatrzania w niebiosy”, które pozwala uwolnić się od dzikiej siły... Przy tym Ateny Norwidowskie w *Tyrteju* całkowicie pozbawione są idealizacji, nie mieszczą się w żadnym ze znanych utopijnych przedstawień, w jakich wiek XIX ujmował Ateny; są raczej miejscem bardzo wielogłosowym i różnorodnym. Otwartym na różne przejawy życia, otwartym na zmiany i na inność. Nie wolnym zresztą od rozmaitych niedoskonałości (Kalinowska 2007: 216).

Sparta jest, jak zauważa Sawicki, umierającą kulturą. Tyrteję jest tego świadomy i zgadza się przyczynić do jej klęski, aby na gruzach mogła odrodzić się nowa cywilizacja:

⁵ Christian Zehnder (2019: 87) podkreśla pasywność Tyrteja, którego jedynym działaniem w toku akcji jest rzucenie kamienia owiniętego w kwiat pod stopy ukochanej Egeinei.

⁶ Kalinowska (2007: 212), pisząc o fascynacji Spartą w XIX wieku, zestawia *Tyrteja* z *Agezylausem* Juliusza Słowackiego: „[...] jest między tymi dramatami tajemnicza więź, wynikająca przede wszystkim z faktu podjęcia przez obu poetów tematu Sparty, zwłaszcza zaś – podważenia zakorzenionych w tradycji realizacji tego tematu, swoiste odnowienie jego znaczeń, choć idące w różnych kierunkach”.

Tyrteusz jest pewien, że konieczny jest kres tego trwania. Wyczerpało się już wszystko, co było w kulturze spartańskiej żywotne i twórcze. Pozostała martwa forma – krępująca wszelki rozwój, której – w zakresie kultury – tak wytrwałym przeciwnikiem w całej swej twórczości był Norwid. Dalsza jej wierność to zgoda na martwy schemat, na przedłużanie przeszłości, której trzeba pozwolić, aby odeszła w swoim czasie. Nie można krępować tego, co żywe, co wychylone ku przyszłości. Uparte trwanie przy raz ustalonych strukturach jest przeciwne człowiekowi i jego osobowej, bogacącej się naturze. Wszelkie przestarzałe, martwe formy, choćby najbardziej logiczne, muszą być zniszczone i usunięte, gdyż stają się złem i to złem bogato owocującym (Sawicki 1975: 60–61).

Tyrtej jest więc przeciwnikiem kurczowego trzymania się przeszłości, a zwolennikiem postępu, świadomym historycznej nieuchronności przemian. Podobnie jak Norwid, który odrzuca tyrtejski model poety-wodza i proponuje w zamian nowy wzorzec bohatera o głębokim nastawieniu etycznym, programowo beczynnego, poprzez beczynność napędzającego jednak procesy historyczne.

Achilleis. Aktualizacja mitu

W 1896 roku Wyspiański stworzył serię rysunków do *Iliady* w tłumaczeniu Lucjana Rydla, która we fragmentach w listopadzie tego samego roku ukazała się w „Tygodniku Ilustrowanym” (wówczas opublikowane zostały tylko cztery rysunki Wyspiańskiego). W 1903 roku ukazało się jedenaście rysunków do pierwszej części tłumaczenia, a raczej parafrazy, autorstwa Juliusza Słowackiego *Homera Iliada – Pomór – Gniew*. Artysta korespondował wówczas z Lucjanem Rydlem, przedstawiając swoje interpretacje homeryckich bohaterów i poszczególnych scen, które w czasem stawały się coraz bardziej wnikliwe (Nowakowski 1984: IX–XI). Efektem studiów Wyspiańskiego jest *Achilleis*, dramat złożony z dwudziestu sześciu luźnych scen, bez podziału na akty. W kontekście jego kompozycji Aniela Łempicka pisała o „niezwykle lekkim, tanecznym niemal układzie materii dramatycznej” (1973: 143), od Lesława Eustachiewicza pochodzą zaś takie określenia jak „mozaika sprzeczności” czy „puszka Pandory z tematami dramatycznymi” (1969: 19).

Podobnie jak Norwid, Wyspiański w *Achilleidzie* nie jest wierny oryginałowi – aktualizuje treść eposu i modyfikuje wiele wątków, zmieniając wydźwięk utworu. Achillesa, mitycznego herosa i wojownika, poznajemy podczas kłótni z Agamemnonem. Obóz Achajów dręczy zaraza. Tytułowy bohater utworu Wyspiańskiego oskarża swojego przeciwnika, że to jego wina, gdyż porwał córkę kapłana Apollina – Chryzeidę. Agamemnon zarzuca natomiast Achillesowi beczynność: „[...] oręż twój władny, / dla którego cię cenim, rdzewieje próżniaczko” (Wyspiański 1959: 8). Początek dramatu jest dość zbliżony do pierwowzoru. Być może najistotniejsza zmiana w pierwszej scenie dotyczy wątku kapłana Chryzesa, który w *Iliadzie* zabiera ze sobą Chryzeidę, w dramacie Wyspiańskiego natomiast – zabija zhańbioną córkę i przeklina Achajów, co buduje już od początku atmosferę krwawej i posępnej brutalności.

Zasadnicza zmiana, której dokonał autor dramatu, dotyczy jednak Achillesa, postaci – jak sugeruje tytuł – kluczowej dla całego tekstu. Trafnie tę modyfikację scharakteryzował Jan Nowakowski, autor *Wstępu* do wydania Biblioteki Narodowej:

Bohater dramatu Wyspiańskiego nie jest [...] tylko Achillesem „według Homera”. Dramaturg obdarzył go świadomością, w której mieści się jakby własna wiedza bohatera o sobie samym – ale już wbudowanym w mit, już pozostającym w trwałej niewoli tego mitu. Achilles z dramatu w błyskach swego rozumienia dostrzega siebie jakby z perspektywy, widząc się „tamtym” herosem poprzez przestrzeń i czas, i będąc zarazem równocześnie „tamtym” archetypem, i tym teraz innym, bogatszym o przemienioną świadomość, ale i wraz z nią – o ból, o cierpienie (Nowakowski 1984: XXIII).

Wyspiański aktualizuje mit, przenosząc antyczne wydarzenia w rzeczywistość XIX wieku. To charakterystyczny dla artysty zabieg, o czym pisała Maria Prussak:

Życie jest dla niego zawsze rozwijającym się procesem, tradycja ma sens tylko wtedy, kiedy włącza się w dynamikę współczesności. Traktowana inaczej, staje się mechanizmem zniewalania. Wszystko, co nieruchome – w odwołującym się do konwencji myśleniu uznane za modelowe – dla poety ma znamiona fałszu, martwoty (Prussak 2023: 538).

I dalej:

Świat antyku, podobnie jak świat chrześcijaństwa ujmowanego w system sztywnych dogmatów, był dla Wyspiańskiego wyzwaniem, które chciał mierzyć dynamiką procesów życiowych i prawdą cierpienia pojedynczych ludzi. Bohaterowie jego dramatów na ogół wychodzą z tej konfrontacji pokonani. Tragizm polega na tym, że osiągając w zmaganiu z życiem coraz pełniejszą świadomość samych siebie oraz miary dobra i zła, nie są w stanie obronić się przed siłą instynktów, presją mechanizmów społecznych, ciężeniem historii (Prussak 2023: 541).

Wyspiański, podobnie jak Norwid, przeciwny jest wszelkiemu schematyzmowi, zastalym formom. Jego aktualizacja mitologii służyć ma jej odświeżeniu, spojrzeniu na znane opowieści z perspektywy współczesności, co pozwala odsłonić nowe sensy. Również Achilles przyglądający się samemu sobie z dystansu postrzega swoją osobę w odmienny sposób. Zna swoje przeznaczenie, nie w ten sam jednak sposób, w jaki bohaterowie antycznych tragedii byli świadomi swego losu. Zaczyna dostrzegać okrucieństwo swoich czynów, a także uległość wobec Achajów:

ja, tylu mężów morderca,
ja, moczar Atrydów najemny,
którym przejrzał dziś – raz pierwszy poczuł,
że szczuto mnie jak psa;
że mordowani przeze mnie – niewinni
i że w tych czynach szlachetni – – bezczynni.
(Wyspiański 1959: 39)

Gdy w Achillesie – dzięki spojrzeniu z dystansu – budzi się świadomość etyczna, zaczyna widzieć ludzi wokół niego nie w kategoriach przynależności narodowej, ale jako niezależne jednostki, które charakteryzują ich czyny oraz postawa etyczna. Wówczas Hektor zaczyna mu się jawić jako szlachetny i godny naśladowania wojownik:

Nie, ja nie będę wam walczył z Hektorem.
 Ja zrozumiałem już dziś w sercu moim,
 gdy nadarzyła się chwila z tym sporem
 z tobą, Atrydo – że wy, jako sępi,
 tuście zlecieli, gdzie mąż ten nad męża
 nad grodowisko ojców wzniosł oręża,
 by bronić chaty i żony, i dziecka;
 że go tam w sieci dźwierz garść zdradziecka
 głupców, bezczelnych zbójów z Parysem na czele,
 których on jeden przerósł duchem wiele,
 i ta jego istota, dusza, co nim rządzi,
 mnie go każe szanować – i niech Zews mnie sądzi.
 (Wyspiański 1959: 12–13)

Tragedia Achillesa polega na tym, że właśnie ten jeden człowiek, którego ceni i szanuje, ma być zgładzony z jego ręki.

Jest jeszcze inna istotna zmiana, którą wprowadza Wyspiański. Helena, której uprowadzenie przez Parysa stało się początkiem wojny, w ostatniej scenie dramatu „zstępuje po promieniu w szacie z gwiazd” (Wyspiański 1959: 173) jako Afrodyta, szukając swojego kochanka. Wypowiada następujące słowa:

[...] przeklnę Ziemię,
 świat wasz cisnę w płomienie,
 zabiję piorunami.
 Moc moją Bożą odsłonię.
 Kochanku, za jedną tę noc,
 gdy duch mój ciałem płonie
 przekłety – bierz ciało
 w miłośnym czynie,
 bo świat ogniem zatopię,
 bo wszelki żywot spalę...

(Wyspiański 1959: 176)

Bogini staje się symbolem bezwzględnych praw rządzących światem: „Identyfikacja Heleny z Afrodytą, tutaj właśnie ową Afrodytą-Uranią, ujawnia w niej uosobienie najpierwotniejszej siły natury, siły kosmicznej, posługującej się człowiekiem jedynie jako narzędziem ewolucji” (Nowakowski 1984: XXXI). Prawa historii są więc nieubłagane, a bohater dramatu nie może uciec od swego losu. Ingerencja bogów w ludzkie życie jest uwydatniona w scenie śmierci Achillesa, którą wbrew pierwowzorowi Wyspiański włącza do dramatu, i ponownie – wyraźnie przekształca. Bohater wchodzi na wóz, którym powozi Atena, i który wkrótce po ruszeniu – rozbija się. Ku śmierci prowadzi go więc bogini, ale jednocześnie Achilles zgadza się na to, świadomy, co go czeka.

Heroizm ducha i przypadek Carlyle'a

Autorzy omawianych utworów w swoich reinterpretacjach wydają się godzić we wzorce heroizmu, osłabiać to wszystko, co miałoby świadczyć o sile, męstwie i waleczności bohaterów. Tyrtej nie nawołuje Spartan do walki, nie przyczynia się do ich triumfu, nie wierzy nawet w możliwość trwania tej kultury. Achilles dostrzega okrucieństwo wojny i własnych czynów, sprzeciwia się przelewowi krwi, ale jednocześnie jest postacią tragiczną i nie może uciec od swojego przeznaczenia. Oba teksty są pochwałą bezczynności i świadectwem niewiary bohaterów we własne posłannictwo (a przynajmniej w to, co pozornie wydaje się nim być). Heroizm jako męstwo w walce zostaje odrzucony. Wewnętrzna siła obu bohaterów, ich świadomość historyczna i refleksja moralna, gotowość odrzucenia doczesnych i osobistych korzyści oraz wierność temu, w co wierzą – wszystko to nie pozwala przekreślić ich heroizmu, każe zaś go zrewidować, przewartościować i przenieść w sferę duchową.

Sawicki scharakteryzował następująco dokonane przez Norwida przekształcenia:

Modelowi dobrego wodza, którego główną zaletą jest umiejętność zwyciężania każdego przeciwnika, przeciwstawia Norwid wodza, który przegrywając bitwy czy nawet wojny w ramach ukształtowanych struktur państwowych, zwycięża dla przyszłości, dla logiki procesu historycznego, dla struktur nowych, godniejszych dla obowiązujących wszystkich wartości moralnych, dla wolności i wszechstronnego rozwoju człowieka. Ten typ wodza zaciera odległość między nim a poetą, a więc zmienia zasadniczo strukturę Tyrteusza-symbolu dotychczas znanego. Poeta winien być przecież zawsze i przede wszystkim rzecznikiem człowieka, nie takich czy innych racji politycznych lub państwowych. Winien być szczególnie wrażliwy na wszelkie przekroje prawdy (Sawicki 1975: 62).

Jego misję naświetlają dwie postaci, które sam przywołuje. Po pierwsze Orfeusz, śpiewak zstępujący do Hadesu, niczym bohater Norwidowskiego dramatu – do Sparty. Po drugie Kodrus, król Aten, który jak głosi legenda, podczas najazdu Dorów na Attykę w przebraniu prostego człowieka oddał się w ręce wrogów i zginął, przebity dzidą, aby ocalić swój lud (przepowiednia głosiła, że Dorowie zwyciężą, jeśli oszczędzą króla).

W przypadku *Tyrteja* tak rozumiany heroizm, a więc swoisty rodzaj heroizmu ducha, nie powinien budzić większych kontrowersji. Bohater jest świadomy historycznej konieczności upadku Sparty, aby narodzić się mogła nowa kultura i gotowy wziąć udział w tym procesie, którego – dodajmy – nie jest świadome społeczeństwo ani antyczne, ani współczesne (w *Za kulisami sztuka* zostaje wygwizdana). Gotowy jest więc na kompromitację i ryzyko związane z wejściem w struktury wroga oraz działaniem na jego niekorzyść.

W przypadku dramatu Wyspiańskiego jest nieco inaczej. Achilles nie wierzy w swoją misję, do której popycha go nie wybór, lecz konieczność. Gdyby mógł, jak Tyrtej odmówiłby udziału w walce, wobec której odczuwa głęboki wewnętrzny opór. Heroizm jest tutaj mniej uchwytny, ale – jak sądzę – również obecny. Jeszcze bardziej niż w dramacie Norwida uwewnętrzniony. Wynika z refleksji moralnej i spojrzenia na historię z dystansu. Nie wyraża się w działaniach Achillesa, jest zaledwie wewnętrzną niezgodą na wojnę i okrucieństwo. Być może to niewiele, ale właśnie ta niezgoda (obok szerszej perspektywy, którą jest obdarzony) odróżnia bohatera dramatu Wyspiańskiego od jego pierwowzoru.

Wyspiański dokonuje rewizji heroicznej interpretacji mitu Achillesa. To, co przez wieki sławiono jako wzór bohaterstwa, przedstawia jako tragedię człowieka, który na próżno opierał się swemu przeznaczeniu w świecie, w którym czyn jest zbrodnią, a bezczynność podłością. *Achilleis* wskazuje jednak drogę wyjścia z zakłętego kręgu. Jest nią poszukiwanie takiej formy czynu, która stawiałaby człowieka poza historią, która nie byłaby działaniem ani w imię zbiorowości, ani przeciw niej, a zarazem miała wartość wychowawczego wzorca. Taki wzorzec postępowania zdaje się realizować Achilles, gdy w apoteozie wstępuje na rydwan śmierci wskazując drogę tym, którzy – jak Ajas – pójdą za nim, odmówią udziału w zbrodni dziejów i powiększą zastęp proroków nowej nauki o współlistnieniu narodów (Filipkowska 1973: 98).

Achilles nie zachowuje więc swojej refleksji dla siebie, dzieli się nią z nadzieją na lepszą przyszłość. Jego pierwsze słowa, które wypowiada w dramacie, są następujące:

Rycerze miecza i mężowie czynu,
wy, których ludów rzesza mnoga słucha,
którzy chadzacie w gałęziach wawrzynu,
chcę w was obudzić myśl i potrząść ducha.

(Wyspiański 1959: 7)

Autor klasycznego opracowania *Achilleidy* Tadeusz Sinko krytykował dramat za zbyt-
nie podobieństwo tekstu do oryginału (z czym jednak trudno się zgodzić) oraz za słabość
bohatera⁷ – owa słabość fizyczna okazuje się jednak znakiem siły moralnej.

Gdy mówimy o rewizjach heroizmu i jego szczególnej duchowej wersji, nie sposób nie
wspomnieć Thomasa Carlyle’a, szkockiego pisarza i historyka, autora wydanego w 1841 roku
tomu *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (pierwotnie wygłoszonych przez
niego wykładów), przetłumaczonego na polski jako *Bohaterowie, cześć dla bohaterów i pier-
wiaszek bohaterstwa w historii*. Carlyle, dziś już nieco zapomniany, w XIX wieku cieszył się
dużą popularnością i przetrwał między innymi w pismach Fryderyka Nietzschego, który
wielokrotnie – pośrednio i bezpośrednio – odwoływał się do jego prac i poglądów. Norwid
mógł zetknąć się z tekstami Carlyle’a, o czym pisał Karol Samsel, zestawiając *Sartora Resar-
tusa* z *Tajemnicą lorda Singelworth* i *Promethidionem* (2020: 71–83). Stanisław Brzozowski
w *Legendzie Młodej Polski* porównywał natomiast Carlyle’a – z pewnymi zastrzeżeniami –
z Norwidem (2001: 286) i z większym przekonaniem – z Wyspiańskim (2001: 349).

Carlyle wymienia w swoim dziele wielkie jednostki, jak Napoleon, Oliver Cromwell,
Mahomet czy Luter, ale także poetów – Dantego, Shakespeare’a, Roberta Burnsa. Doko-
nuje przy tym przewartościowanie heroizmu, który nabiera u niego wyraźnego charakteru
duchowego, religijnego (pierwsza część jego dzieła nosi tytuł *Bohater jako bóstwo*, a kolejne
poświęcone są jeszcze prorokom i kapłanom). Carlyle pisze:

[...] historia tego, czego ludzkość w tym świecie dokonała, jest w gruncie rzeczy historią wiel-
kich ludzi, którzy na to pracowali. Ci bowiem wielcy ludzie byli przewodnikami ludzkości,
wzorcowcami i w pewnym znaczeniu twórcami wszystkiego, co całe zbiorowisko ludzi zdoła-
ło zrobić, czego zdołało osiągnąć. Wszystko, co się w świecie dopełniło, jest tylko – ściśle rzecz

⁷ „Rewizja Achillesa Homierowego nie udało się Wyspiańskiemu dlatego, że nie zdecydował się na ener-
giczne zerwanie z tradycją *Iliady*, a gdy raz powrócił na jej tory, Achilles Homera okazał się silniejszym od jego
bohatera” (Sinko 1922: 303).

biorąc – zewnętrznym, materialnym wynikiem, praktycznym wcieleniem i urzeczywistnieniem myśli przemieszkujących w zesłanych na ten świat wielkich ludziach [...] (2006: 5).

Carlyle, podobnie jak Norwid i Wyspiański, odrzuca heroizm jako męstwo. Jego bohaterowie mają wgląd w boski plan świata, dążą do poznania prawdy o rzeczywistości, odrzucają pozory i powszechnie uznawane sądy: „[...] pierwszą i ostatnią cechą charakterystyczną bohatera, alfę i omegę całego jego bohaterstwa stanowi to, że przenika on przez pozory do treści rzeczy” (2006: 57). Również Tyrteja Norwida i Achilles Wyspiańskiego mają dostęp do głębszej wiedzy o dziejach świata, o rządzących nim prawach oraz odrzucają doczesne podziały i konflikty. To wybitne jednostki, które napędzają rozwój świata.

Paralela z Norwidem wydaje się tym razem bardziej oczywista. Tyrteja to postać wybitna, świadoma, z odwagą prowadząca ludzi ku nowemu. Achilles zaś jest bardziej złożony, pełny wątpliwości, uwikłany w historyczną konieczność i przez nią zniewolony. Jednak również w tym wypadku paralela z Carlylem może być odświeżająca. Ekspozuje ona heroizm bohatera – obdarzonego wyjątkową świadomością i wrażliwością etyczną, zdającego sobie sprawę z konieczności przemian w świecie. Paralela z Carlylem, co więcej, uwypatnia podobieństwo Tyrteji i Achillesa jako dwóch wybitnych jednostek.

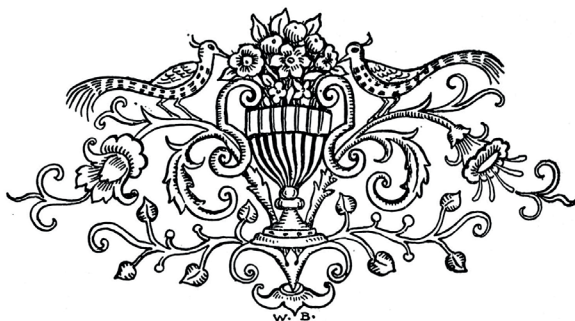
Podsumowanie

Norwid i Wyspiański odrzucają w swoich dramatach utrwalone wzorce antyczne oraz wizerunki bohaterów – Tyrteję i Achillesa. Obaj są niechętni wobec bezrefleksyjnie powielanych kulturowych przekazów. Starają się wydobyć z nich prawdy aktualne niezależnie od momentu historycznego. Modyfikacja, jakiej dokonuje Norwid w kreacji swojego bohatera, wynika z jego wnikliwej i nie wolnej od krytycyzmu interpretacji historii. Wyspiański zaś pragnie odczytać mitologię na nowo, wydobywając Achillesa z jego kontekstu dziejowego. Obie postaci, choć pozornie słabe i bezczynne, są jednocześnie obdarzone szczególną wrażliwością i świadomością, pozwalającą im wnikać za zasłony historii, widzieć ją z szerszej perspektywy, dystansu. Tyrteja i Achilles są przy tym zwiastunami koniecznych przemian. Norwid i Wyspiański wydają się osłabiać heroiczną wymowę dramatów. Gdy jednak zrewidujemy pojęcie heroizmu, spróbujemy odnaleźć dla niego nowe formuły, jak na przykład ta zaproponowana przez Carlyle’a – może się okazać, że Tyrteja i Achilleis wcale się od niego nie odłączają, lecz w tytułowych postaciach prezentują szczególny rodzaj heroizmu ducha.

Bibliografia

- Braun, Kazimierz 2019. „Wstęp”. W: Cyprian Norwid. *Cztery dramaty*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 2021. „Wprowadzenie do «Za kulisami» Cypriana Norwida”. *Tematy i Konteksty* 11(16): 400–413.
- Brzozowski, Stanisław 2001. *Legenda Młodej Polski*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Carlyle, Thomas 2006. *Bohaterowie, cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Eustachiewicz, Lesław 1969. „Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym”. *Pamiętnik Literacki* 60/1: 3–21.
- Filipkowska, Hanna 1973. *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor 1971. „Metryki i objaśnienia”. W: Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. T. 5. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Junkiert, Maciej 2012. *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kalinowska, Maria 2007. „Romantyczni Spartanie i Majnoci. W kręgu filhellenizmu wielkich romantyków polskich. Rekonesans”. W: Małgorzata Borowska i in. (red.). *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kapusta, Anna 2007. *Mitologie twarzy. Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański. Próba komparatystyki mitu*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Łanowski, Jerzy 1999. „Pieśń o gniewie”. W: Homer. *Iliada*. Tłum. Kazimiera Jeżewska. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Lempicka, Aniela 1973. *Wyspiański. Pisarz dramatyczny. Idee i formy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Norwid, Cyprian 1971. „Tyrtej”. W: Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. T. 4. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nowakowski, Jan 1984. „Wstęp”. W: Stanisław Wyspiański. *Achilleis. Powrót Odysa*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Prussak, Maria 2023. *Brzmienia Wyspiańskiego*. Kraków: Żywosłowie.
- Samsel, Karol 2020. „Spór o filozofię szaty. Cyprian Norwid a Thomas Carlyle”. *Studia Norwidiana* 38: 71–83.
- Sawicki, Stefan 1975. „Tyrteusz Wielki Norwida”. *Teksty* 3: 54–67.
- Sinko, Tadeusz 1922. *Antyk Wyspiańskiego*. Warszawa: Biblioteka Polska.
- Sławińska, Irena [&] Tadeusz Makowiecki 1971. „Za kulisami «Tyrteja»”. W: Irena Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Toruń, Włodzimierz 2019. „Historyczne konteksty dyptyku dramatycznego «Tyrtej – Za kulisami»”. W: Wiesław Rzońca [&] Karol Samsel (red.). *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wyspiański, Stanisław 1959. „Achilleis”. W: Stanisław Wyspiański. *Dzieła zebrane*. T. 7. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zehnder, Christian 2019. „Tyrteizm jako eksperyment Norwida”. W: Wiesław Rzońca [&] Karol Samsel (red.). *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.



Akropolis Stanisława Wyspiańskiego jako kreacja dramatu nowego: dramat antyczny – dramat liturgiczny – dramat narodowy

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.026>

Streszczenie: W badaniach nad *Akropolis*, „najtrudniejszym, najbardziej zagadkowym” dramacie Stanisława Wyspiańskiego, pomijano dotychczas historię Liturgii Wigilii Paschalnej i to, w jakiej liturgii uczestniczył (lub nie) sam Wyspiański. Sprawowana na początku XX wieku przed południem Wigilia Paschalna stawia pod znakiem zapytania dotychczasowe interpretacje, widzące w dramacie opozycję wobec ortodoksyjnej celebracji. Wzięcie pod uwagę tego faktu historycznego pozwala zauważyć w akcji przetworzone twórczo poszczególne elementy Wigilii Paschalnej oraz wskazuje na odcięcie się poety od konkretnej celebracji na rzecz tworzenia własnej, z wykorzystaniem elementów z wielu tradycji, kultur. Wyspiański w swoją budowlę włącza także fragmenty różnych dzieł sztuki, nie tylko tych z Wawelu, interpretując je według swojej filozofii życia. W ten sposób poeta tworzy własny gmach katedry – miejsca pełni, całości i życia, w którym martwa przeszłość zostaje przeobrażona Słowem Życia.

Słowa kluczowe: dramat, Wigilia Paschalna, Zmartwychwstanie, katedra, Wawel

* Dr, historyk literatury polskiej i teolog dogmatyczny w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują: dramaty pisane przez kobiety, wątki teologiczne w polskiej dramaturgii, teatr chrześcijański, wątki teatrologiczne w teologii i patrystyce.

E-mail: agnieszka.skorzewska@gmail.com | ORCID: 0000-0002-1213-0027.

Stanisław Wyspiański's *Akropolis* as a Creation of the New Drama: Ancient Drama – Liturgical Drama – National Drama

Abstract: Research on *Akropolis*, Stanisław Wyspiański's "most difficult and most puzzling" drama, has so far overlooked the history of the Paschal Vigil liturgy and the question of which form of the liturgy Wyspiański himself attended – or did not attend. The fact that the Paschal Vigil was celebrated before noon at the beginning of the twentieth century challenges earlier interpretations that view the drama as opposing the orthodox celebration. Taking this historical fact into account makes it possible to recognise in the play's action creatively reworked individual elements of the Paschal Vigil; it also suggests that the poet distances himself from any specific celebration in favour of constructing his own, drawing on elements from many traditions and cultures. Wyspiański incorporates fragments of various works of art – not only those from Wawel Castle – interpreting them according to his own philosophy of life. In this way, he creates his own cathedral-like edifice: a space of completeness, wholeness, and life, where the dead past is transformed by the Word of Life.

Keywords: drama, Paschal Vigil, Resurrection, cathedra, Wawel Castle

A*kropolis* nazywane jest dramatem „najtrudniejszym, najbardziej zagadkowym” (Grzymała-Siedlecki 1970: 323), „najbardziej wyrafinowanym intelektualnie i ryzykownym – teatralnie” (Sławińska 1999: 18), „najcharakterystyczniejszym z jego [Stanisława Wyspiańskiego – A.S.S.] utworów” (Brzozowski 1984: 334). Nie dziwi zatem wielość opracowań historycznoliterackich i teatralnych dotyczących tego utworu, na czele z monografią Ewy Miodońskiej-Brookes (1980). „Wyrafinowanie intelektualne” *Akropolis* pozostawia jednocześnie otwarte furtki nowych tropów i odczytań. Możliwość wejścia na kolejną ścieżkę interpretacyjną daje pewien fakt z historii Kościoła, a dokładniej z historii liturgii, którego, jak do tej pory, nie zauważono w badaniach nad tekstem. Wzięcie pod uwagę owego faktu przynosi ciekawe spostrzeżenia dotyczące natury omawianego dramatu, choć na pewno nie jest to ostatnie słowo na temat utworu Wyspiańskiego.

Akropolis jest niewątpliwie tekstem wieloznacznym, scenicznym i niescenicznym jednocześnie, a na pierwszy plan wysuwa się jego palimpsestowa i synkretyczna natura. Nie da się opisać go jednym terminem. Nie jest to dramat tylko antyczny, tylko liturgiczny czy tylko narodowy, a jednocześnie każde z tych określeń pasuje do utworu. Wyspiański, korzystając z bogactwa, jakie niesie ze sobą każde z tych określeń, tworzy zupełnie nową jakość – dramat nowy, który zarówno 120 lat temu, jak i dziś nie da się wpasować w ramy genologiczne. To jest, naszym zdaniem, jedna z największych sił *Akropolis* – nieustanne pobudzanie odbiorcy (czytelnika, widza, inscenizatora) do zadawania sobie pytań o sens historii, życia i nadzieję odrodzenia, przy użyciu środków literackich i teatralnych wcale nie nowych, choć przeobrażonych.

Problem „nocy Zmartwychwstania”

W licznych artykułach historycznoliterackich badacze wskazują, że akcja dramatu dzieje się w „noc Zmartwychwstania”, a konkretnie w noc przypadającą między Liturgią Wigilii Paschalnej (odbywającej się w sobotę po zmierzchu), a procesją rezurekcyjną w niedzielny poranek wielkanocny. Z tego założenia wynikają różne tropy interpretacyjne. Uświadomienie sobie historycznych realiów, w jakich żył i tworzył Wyspiański, a w tym konkretnym przypadku – w jakich celebracjach liturgicznych mógł uczestniczyć, zmienia jednak tę perspektywę i otwiera nowe ścieżki odczytań.

Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego to, po niedzieli, najstarsze celebrowane święto chrześcijańskie. Kształtowało się ono przez kilka wieków, zanim liturgia tej uroczystości okrzepła w swojej formie (zob. m.in. Lijka 2002). W starożytności wszelkie uroczystości rozpoczynały się po zmierzchu dnia poprzedzającego święto. Nie inaczej było ze świętowaniem Zmartwychwstania, tym bardziej, że nieznana była (i jest) dokładna godzina zmartwychwstania Jezusa (inaczej niż w przypadku Jego śmierci). Świętowanie Wielkiej Nocy przez pierwszych chrześcijan polegało początkowo na czytaniu fragmentów biblijnych i wspominaniu historii zbawienia. Potem dochodziły kolejne elementy, takie jak chrzest katechumenów czy śpiew *Exultet* i święcenie Paschału, zaś około V wieku owo czuwanie przyjęło formę liturgii. Trwała ona całą noc i kończyła się nad ranem agapą – ucztą miłości, kiedy celebrowano nowe życie i nowy początek, które daje Zmartwychwstały Chrystus.

Czas od zakończenia liturgii Wielkiego Piątku do rozpoczęcia Wigilii Paschalnej po zmroku dnia następnego⁸ był czasem ciszy i brakiem jakiegokolwiek działania⁹. W Wielką Sobotę nie odprawia się żadnej liturgii. Dlatego do końca V wieku Wigilia Paschalna była sprawowana o północy, ale już w VI wieku zaczęto ją przesuwac na sobotę, na godziny wieczorne, a nawet na popołudniowe. W następnych wiekach liturgię Wigilii Paschalnej celebrowano coraz wcześniej, w XIV wieku rozpoczynano ją już w godzinach porannych i kończono w sobotnie południe. W Mszałe Piusa V (1570) zapisano już, że liturgię Wigilii Paschalnej należy zaczynać o godzinie dziewiątej rano. Poświęcenie pokarmów, które w pierwszych wiekach Kościoła odbywało się podczas agapy, nad ranem w niedzielę Zmartwychwstania, przesunięto na popołudnie, po zakończeniu Wigilii Paschalnej¹⁰. Zachowano cały ryt i teksty liturgiczne mówiące m.in. o świetle oświetlającym mroki nocy, choć czytano je w świetle słońca. W latach 1903–1904, czyli wtedy, gdy powstawał *Akropolis*, Wigilia Paschalna była odprawiana przed południem, po południu zaś następowało święcenie pokarmów i właściwie był już to czas świąteczny. Post przestawał wówczas obowiązywać.

⁸ W ujęciu liturgicznym czas ten należy już do niedzieli. Stąd nie używa się sformułowania „Liturgia Wielkiej Soboty”.

⁹ W Liturgii Godzin w Godzinie Czytań na ten dzień umieszczony jest starożytny, anonimowy tekst *Homilia na Wielką i Świętą Sobotę* rozpoczynający się słowami: „Co się stało? Wielka cisza spowiła ziemię; wielka na niej cisza i pustka. Cisza wielka, bo Król zasnął. Ziemia się przeleżała i zamilkła, bo Bóg zasnął w ludzkim cieles, a wzbuźił tych, którzy spali od wieków” (Liturgia Godzin 1984: II, 386).

¹⁰ Historycy liturgii domniemują, że zmiana ta była związana z praktyką duszpasterską, gdy wraz z rozprzestrzenianiem się chrześcijaństwa coraz rzadziej chrzczono dorosłych, a coraz częściej dzieci, a tym ciężko było znieść nocne czuwanie. (Liturgia chrztu była wówczas częstym elementem Wigilii Paschalnej, kiedy włączano do Kościoła nowych wiernych). Miano również na uwadze trudy ścisłego postu obowiązującego przed przyjęciem Komunii Świętej (od zmierzchu do momentu komunii). Należy również dodać, że ta zmiana dotyczyła tylko obrządku łacińskiego (zob. Lijka 2002).

W pobożności ludowej zachował się jednak zwyczaj nocnego czuwania zakończonego procesją rezurekcyjną i mszą świętą. Podczas czuwania śpiewano pieśni pasyjne, oczekując na poranek Zmartwychwstania. Widać zatem niekonsekwencję liturgiczną trwającą ponad siedem wieków: zrezygnowano z ciszy Wielkiej Soboty, paschalne *Alleluja* śpiewano już dzień przed uroczystością Zmartwychwstania, rozpoczynając świętowanie wcześniej, a jednocześnie w noc Zmartwychwstania śpiewano pieśni pasyjne. W takiej właśnie rzeczywistości liturgicznej swój dramat tworzył Wyspiański. Obecna liturgia, a zatem także obrzędy Triduum Paschalnego, to efekt reformy liturgicznej przeprowadzanej dopiero od lat 50. XX wieku, najpierw przez Piusa XII, a potem Pawła VI.

Gdy uwzględni się rzeczywistość historyczno-liturgiczną, okazuje się, że autor *Akropolis* był nie tyle buntownikiem, odrzucającym zastane rytuały, niechętnym ortodoksyjnej Wigilii Paschalnej, ile budowniczym, tworzącym z „gruzów kastelu” nowe miasto święte. Ta perspektywa każe przypuszczać, że Wyspiański nie odrzucał chrześcijańskiej wizji przemienienia świata w ogóle (por. Prussak 1993: 84; Tosza 2012: 32), ale krytykował zachodniochrześcijańskie skupienie na cierpieniu i śmierci Jezusa. Co jest zresztą spójne zarówno z tekstem dramatycznym (gdy jeden z Aniołów narzeka na widok realistycznej figury umęczonego Chrystusa [Akt I: w. 104–107]), jak i z poglądami samego autora, który był krytyczny wobec polskiego mesjanizmu i „cierpienia za miliony” (zob. Prussak 1993). Wyspiańskiemu bliższe było wschodniochrześcijańskie przedstawianie krzyża, na którym ukazany jest Chrystus królujący, a nie konający, jak to częściej dzieje się w chrześcijaństwie zachodnim.

Warto zatem, wzięwszy pod uwagę powyższe informacje, jeszcze raz zadać sobie pytanie, czym są dla Wyspiańskiego wydarzenia na Wawelu zakończone pojawieniem się Salwatora.

Czas Akropolis

Nie wiadomo, czy Wyspiański był świadomy tego, jak w pierwszych wiekach chrześcijaństwa celebrowano Triduum Paschalne (zwane wówczas *Triduum Sacrum*, *Sacratissimum Triduum*). Na pewno jednak takiego przebiegu liturgii nie doświadczył, bo po prostu za jego życia (i jeszcze długo po jego śmierci) nie wyglądała ona tak jak dzisiaj¹¹. Noc, w czasie której dzieje się akcja dramatu, może być nocą po zakończeniu liturgii Męki Pańskiej w piątek lub nocą z soboty na niedzielę. Biorąc pod uwagę dymy, pochodzące najprawdopodobniej z kadzideł¹², oraz fakt, że czwanie nocne przed porankiem Zmartwychwstania nie było celebracją liturgiczną, a pobożnościowym śpiewaniem pieśni pasyjnych, a także sformułowania „dzień Ofiary”, „Słowa wyroku” (nawiązujące do wydarzeń piątkowych – męki i śmierci Pana Jezusa¹³), należałoby założyć, że Aniołowie budzą się w noc po wspomina-

¹¹ W ramach reformy liturgicznej lat 50. XX w. przywrócono wiele starożytnych obrzędów, m.in. celebrowanie Wigilii Paschalnej po zmroku w sobotę.

¹² Przed reformą liturgiczną używano ich obowiązkowo podczas każdej liturgii. Podczas Liturgii Męki Pańskiej również dzisiaj okadza się krzyż oraz Najświętszy Sakrament w Grobie Pańskim.

¹³ W pierwszym czytaniu Liturgii Słowa podczas Męki Pańskiej wierni słuchają opowieści z Księgi Izajasza, o Słudze Pańskim ofiarowującym się za grzechy wielu (Iz 52,13–53,12), w Ewangelii św. Jana, którego wersja Męki Pańskiej pojawia się w Wielki Piątek, jest mowa o Piłacie wydającym wyrok śmierci na Jezusa (J 18,1–19,42).

niu męki i śmierci Jezusa. To właśnie wtedy cała celebrowana obraca się wokół męki i śmierci Chrystusa, wierni oddają cześć krzyżowi, będącemu narzędziem zbawienia, a jednocześnie znakiem gorszącej wielu śmierci Boga¹⁴.

Z tego wynika, że Wyspiański pomija współczesną mu praktykę liturgiczną i na rzecz swojego dramatu tworzy własną quasi-celebrację, choć bliższą pierwotnej tradycji i zaskakująco zgodną z teologią Wigilii Paschalnej. Gdy przyjmiemy, że na początku *Akropolis* mowa jest o zakończonej Liturgii Męki Pańskiej, poszczególne wydarzenia dramatu zaczynają przypominać właśnie elementy celebrowanej Wigilii Paschalnej. Świadomie lub nie, Wyspiański przywraca tej liturgii właściwe miejsce i znaczenie jako doświadczenia Zmartwychwstania, zakończonego radosnym obwieszczeniem światu, że „Chrystus Zmartwychwstał” w procesji rezurekcyjnej¹⁵. Pozostając w sferze domysłów odnośnie wiedzy poety na temat historii liturgii chrześcijańskiej, możemy jednak przyjąć, że nie wyrażona explicite przynależność nocy dramatycznej czyni ją niezależną wobec konkretnej daty celebrowanej kościelnej. To osobna, wyjątkowa noc.

Tę odrębność widać również w tym, że czas *Akropolis* jest wyjątkowo skondensowany. Jeszcze nie opadły dymy Liturgii Męki Pańskiej, a już mamy, trwającą do północy, ciszę Wielkiej Soboty („Cichość się stała i weszło milczenie” [Akt I: w. 21]), po której rozpoczyna się Liturgia Paschalna. Można ten czas nazwać również sumą czasów. W dramacie autor zestawil bowiem ze sobą czas liturgiczny (liturgii Paschy), mityczny (w którym znajdują się ożywione posągi), cykliczny (który odnajdujemy w akcie II), linearny, biblijny (z aktu III) i czas eschatologiczny aktu IV. Ponadto, na co zwracają uwagę badacze (zob. Miodońska-Brookes 1980; Prussak 1999), czas aktu II jest jakby zatrzymany, to moment zawieszenia, tuż przed walką Hektora. Natomiast w akcie III następuje gwałtowne przyspieszenie czasu, kiedy zostaje opowiedziana cała historia życia Jakuba. Oprócz tego mamy jeszcze czas rzeczywisty, wyrażany biciem zegara katedralnego. Nie będzie zatem przesadą, jeśli noc w dramacie określimy jako „pełnię czasów” lub „wypełnienie się czasu”. Działania, jakie podejmują bohaterowie, wyprowadzają ich poza konkretny czas historyczny, a nawet kultyczny. Jest to ruch w przestrzeni wawelskiego labiryntu¹⁶, który przyjmuje formę tańca¹⁷.

To wszystko staje się możliwe, ponieważ jest to noc naznaczona działaniem Boga, będącego poza czasem, w wiecznym „teraz”. Godziny między północą a świtem są jedną świętą godziną, podczas której wszystko zostaje przeobrażone¹⁸. Każdy akt dramatu jest

¹⁴ Zob. „A my przepowiadamy Chrystusa ukrzyżowanego, Żydom wprowadzie zgorszeniem, a Grekom głupstwem” (1 Kor 1, 23). Cytaty z Pisma Świętego podaję w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka, używanym w Kościele Katolickim za życia Wyspiańskiego.

¹⁵ W Polsce procesji rezurekcyjnej przed niedzielą mszą wielkanocną towarzyszył śpiew XII-wiecznej pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*, zaś w *Introit* (śpiewie na rozpoczęcie) te same mszy pierwsze słowa to „*Resurrexit et adhuc tecum sum*” [Zmartwychwstał i zawsze jestem z Tobą]. Wedle tradycji miały to być pierwsze słowa Syna do Ojca po zmartwychwstaniu (Missale Romanum 1920: 351).

¹⁶ To znaczenie nadał Wawelowi Konrad w *Wyzwoleniu* podczas rozmowy z Maską 7 (Wyspiański 1959: w. 290–362).

¹⁷ „Taniec labiryntowy” był odprawiany w wielu rytach religijnych. Przetrwiał on również w chrześcijaństwie – w okresie średniowiecza tańczono go oficjalnie w niektórych kościołach w okresie świąt wielkanocnych, np. w katedrze Auxerre we Francji, gdzie w podłogę wkomponowany był labirynt. Ale „Auxerre nie było jedynym miejscem, gdzie wykonywano tańce wielkanocne, także gdzie indziej biskupi i arcybiskupi wraz ze swą wiedli tańce, czcąc dzień zmartwychwstania Chrystusa, między innymi [...] w Reims” (Kowalski [i] Krzak 2003: 95). Według autorów taniec labiryntowy zachował się w folklorze europejskim, m.in. w Polsce, do XIX wieku.

¹⁸ Badacze w tym kontekście zwracają uwagę na podobieństwo nocy *Akropolis* do nocy *Dziadów*, części drugiej. W obu dramatach akcja rozpoczyna się o północy, a kończy wraz ze świtem. W obu czas jest wyjęty

przede wszystkim odesłaniem do nowego początku. Noc Zmartwychwstania odczytywana jest jako moment, w którym świat stworzony odzyskał utraconą łaskę – staje się „nowym stworzeniem”. Historia trojańska i biblijna pokazują kolejne etapy przeistaczania się ducha człowieka. Ostatecznie akt IV ukazuje nadejście świtu, nowego dnia, nowego porządku budowanego na gruzach kastelu. Czas, który rozpoczyna się po każdym z tych wydarzeń, jest innym czasem, inaczej naznaczonym (przebóstwieniem, koniecznością, wolnością) i wiąże się tym samym z innym rodzajem życia. Jawi się ono w dramacie jako stale zmieniające swą formę, nieustalone, w ciągłym stawaniu się. W momencie przeszłość i przyszłość łączą się ze sobą, tworząc jedność, a w tym sensie wieczność. Krzysztof Michalski zwraca uwagę na to, że tak rozumiana wieczność nie sytuuje się w opozycji do czasu, ale okazuje się jego koniecznym wymiarem, ujawniającym migotliwość życia (Michalski 2007: 267–268).

Miejsce Akropolis

Mając na uwadze wielość opracowań dotyczących przestrzeni Wawelu w omawianym dramacie, w niniejszym artykule zwrócimy uwagę na kilka najistotniejszych dla jego odczytania kwestii.

Przede wszystkim warto zauważyć, że miejscem akcji jest świątynia-grobowiec. Tak jak Zmartwychwstanie Syna Bożego dokonało się w grobie, tak w grobie dokonuje się przetworzenie ducha narodowego, ducha ludzkiego. „Pośrodku nawy głównej w katedrze wawelskiej znajduje się ołtarz poświęcony św. Stanisławowi, biskupowi krakowskiemu [...]. Na ołtarzu została umieszczona barokowa srebrna trumna ze szczątkami świętego” (*Akropolis*, Akt I: przypis do w. 4). „Ołtarz-trumna” stoi pod baldachimem. Taki układ przypomina Bazylikę Grobu Świętego, którą zbudowano, według tradycji, na grobie Jezusa. Grób ten znajduje się w centrum bazyliki, wewnątrz edykuły. W akcie IV dramatu trumna zostaje rozbita¹⁹, a przybycie właściwego włodarza miejsca – Salvatora – oznacza odzyskiwanie znaczenia, reintegrację, tworzenie Nowego Jeruzalem, miasta świętego. Zmiana ta dokonuje się ruchem spiralnym, od centrum, którym jest trumna św. Stanisława, do centrum, którym jest „Żywe Słowo”.

„Akropolis” to nie tylko sama katedra i zamek, a miejsce święte, najważniejsze dla miasta, kraju, narodu. Słowo Żywe przekształca Wawel z muzeum w bijące serce miasta, a w dalszej perspektywie – także przyszłego państwa. Znane są projekty Wyspiańskiego i Ekielskiego dotyczące umieszczenia na Wawelu Sejmu, Akademii Umiejętności, Pałacu biskupiego – czyli utworzenia *akropolis*, prawdziwego górnego miasta, świętej góry, mającej

z normalności, ze zwykłego życia, jest czasem naznaczonym obecnością innego świata. Przy czym w *Dziadach* są to zmarli ludzie, a w *Akropolis* ożywione dzieła sztuki (zob. m.in. Tosza 2012: 25).

¹⁹ „Już kiedy kształtowały się zwyczaje wielkopiątkowe, jednym z nich miało być roztrzaskanie na końcu liturgii Wielkiego Piątku stołu ołtarzowego. Pod ciężarem toporów zamieniał się w kupę niezdatnych do niczego desek. Kościół na Wielką Sobotę zamierał, tak jak pierwsi Apostołowie rozpierzchli się w dniu śmierci Mistrza, tak ich duchowi potomkowie pozostawali w rozsypce. Trwogę przełamać miała dopiero nocna modlitwa, która konstrukcja wspólnoty odbudowywała na nowo, nadając nowy sens” (Adamkiewicz 2016). Wyrazem tego odnowienia jest też zwyczaj, by podczas Liturgii Męki Pańskiej, podczas Komunii Świętej, spożyć wszystkie konsekrowane komunikanty, również te przeznaczone dla chorych, tak by z kolei podczas Liturgii Wigilii Paschalnej wszyscy przyjęli Ciało Chrystusa w świeżo konsekrowanych podczas Eucharystii komunikantach.

boską proveniencję, miejsca, do którego będą prowadzić wszystkie drogi i które usprawia naród do kreacyjnego działania (por. Ekielski [&] Wyspiański 1908). Zrealizowane zostałyby wtedy tkwiące potencjalnie w katedrze znaczenie środka – wieczności, w której zbiegają się wszystkie punkty czasu i które z niej wychodzą. Historia odzyskuje w ten sposób swoją funkcję ożywiającą, w opozycji wobec uśmiercającego jej znaczenia jako rozpamiętywania przeszłości i pogrążania się w śmierci. Katedra na Wawelu zamienia się w przestrzeń syntetyzującą, wypełniającą i ogarniającą, a nawet totalizującą również w przestrzeni językowej. *Akropolis* staje się „summą polszczyzny, polskiej poezji i prozy, poprzez którą uczestniczymy w uniwersum kultury” (Miodońska-Brookes 1980: 183).

Uwagę zwraca kosmiczność tej przestrzeni. Ewa Miodońska-Brookes pisze o obronie przez dramaturga synkretycznej natury katedry. Wawel odczytywano jako Księgę Dziejów narodu, źródło polskości – Jan Kazimierz Ehrenberg stwierdza, że katedra wawelska to „źródło duchowe każdego polskiego ogniska i nierozzerwalny łącznik przeszłości z przyszłością” oraz „zakłeta w kamień epepeja naszych dziejów” (za: Miodońska-Brookes 1980: 20). Rozpoczęta na początku XX wieku restauracja Wawelu, po opuszczeniu przez wojska austriackie (które zresztą pozostawiły go w opłakanym stanie), stanowiła impuls do poszukiwań prawdziwego znaczenia zamku i katedry oraz odzyskiwania jego mocy tworzenia. Według Wyspiańskiego nie polegała ona na harmonijnym, jednowymiarowym charakterze świątyni, a właśnie na jej eklektyzmie, formie palimpsestowej, realizującej średniowieczne założenia budowniczych katedr, dla których budowla ta była marzeniem rozpisany na wiele pokoleń. Trzeba było być szaleńcem, żeby porywać się na zbudowanie katedry, której kształt ani na początku pracy, ani w jej trakcie nigdy nie był do końca wiadomy (zob. Ruskin 1977). Ujawniał się wówczas jej synkretyczny, religijny i kosmiczny charakter. Niejednorodność i wielowątkowość, jakimi nacechowana jest świątynia na Wawelu, daje możliwość tego, aby w akcji utworu uczestniczyły postaci antyczne, biblijne, barokowe i klasycystyczne. W ten sposób zostaje odzwierciedlona struktura świata. W tym szczególnym miejscu zbiegają się czasy i cywilizacje. Wyspiański „przeżywa dzieło sztuki powołane do życia przez wieki, przez wielu różnych artystów, którzy nie zawsze musieli być świadomi tego, co wspólnie i przez stulecia tworzą” (Miodońska-Brookes 1980: 51). Składniki tej świątyni „stanowią raczej układ spiętrzeń, powtórzeń, nawarstwień, coraz pełniejszego rozkwitania tematu zasadniczego” (Miodońska-Brookes 1980: 57), którym dla Wyspiańskiego, na podstawie ówczesnego stanu badań, był pierwotny patron katedry – Salwator, a nie św. Stanisław ze Szczepanowa.

Miejsce akcji staje się kosmosem – pełnią, w której każdy element jest na swoim miejscu, niezależnie od stopnia użyteczności²⁰.

²⁰ Warto w tym miejscu podkreślić, że w katedrach średniowiecznych, choćby tej w Reims, znajdujemy nie tylko piękne ornamenty i figury świętych, ale też istoty diabelskie, które również pełnią konkretną funkcję – rzygaczy i gargulców, czyli zakończeń rynien. Katedra uobecniała świat takim, jaki jest.

Akcja Akropolis

Zakładając, że pierwsze zdania z didaskaliów dramatu („Poszli i na kościele ostawili dymu/ powłoczną chmurę; – opłotła kolumny./ Pieśniarze, co śpiewali pieśni Rzymu, / pokłony bijąc u ołtarza-trumny” [Akt I: w. 1–4]) odnoszą się do Liturgii Męki Pańskiej, jak również przyjmując, że krytyka zawarta w tekście odnosi się nie do liturgii chrześcijańskiej jako takiej, ale do nacisku kładzionego w obrządku rzymskokatolickim na mękę i śmierć Jezusa, możemy uznać, że wydarzenia nocy dramaturgicznej mają znamiona własnej liturgii tworzonej przez Wyspiańskiego. Takie podejście pozwala znaleźć w akcji elementy (w różnym natężeniu i kolejności) Liturgii Wigilii Paschalnej. W rycie rzymskim dzieli się ona na pięć głównych części: Liturgię Światła, Liturgię Słowa, Liturgię Chrztu, Liturgię Eucharystyczną i procesję rezurekcyjną. W ten sposób akcja dramatyczna staje się akcją paraliturgiczną²¹.

Liturgia Światła

W Liturgii Światła (gdy na początku święci się ogień, od którego odpalany jest Paschał) kulminacyjnym momentem jest uroczysty śpiew *Exultet*: pochwała Paschału, świecy oznaczającej Światło z wysoka – Syna Bożego. U Wyspiańskiego ozywający Aniołowie zdają się odpowiadać na wezwanie *Exultetu*, rozpoczynające się od słów: *Exultet iam Angelica tirba caelorum* (Missale Romanum 1920: 232) [Niech się raduje już anielska rzesza]²². To oni pierwsi zaczynają radować się nowym życiem i niosą nowinę kolejnym postaciom dramatu. „Wszyscy głoszą to samo: nie warto być martwym, lepiej żyć i kochać, i wszyscy też bez względu na rozmiary i materiał kochają się – po kątach kaplic. Stosownie do antycznego wyglądu daje im poeta konwencjonalnie grecką filozofię życia i użycia” (Sinko 1922: 195).

Elementy *Exultetu* pojawiają się również w akcie IV, w pieśniach Harfiarza. Powtarza on nimi układ hymnu, którego pierwsza część ma charakter anamnetyczno-wielbiący (zawiera wspomnienie wielkich dzieł, w których Bóg objawiał przez wodę swoją wielką i stwórczą moc), a druga epikletyczny (w której znajduje się prośba o Boże wejrzenie na Kościół oraz o otwarcie dlań źródła chrztu świętego). Harfiarz najpierw opowiada o swoim życiu i o tym, co uczynił mu Bóg. W drugiej pieśni, kiedy lud czeka u wód Jordanu (symbol przejścia do Ziemi Obiecanej oraz chrztu), wzywa Boga do przybycia i przemienienia życia. Na samym końcu dramatu pojawia się zapowiedź nowej ziemi – nowego porządku, gdzie „Na zdruzgotany głaz kastelu / Bóg wpisał swoje prawa” [Akt IV: 549–550].

Motyw światła przewija się w rozmowie Anioła 1 z Niewiastą („Pójdź – za mną, ze mną, w blask. To światło - - Gwiazdy świecą!” [Akt I: w. 252–254]); Anioła 3 z Panią („Gdzie mnie wiedziesz? / W blask. / Gdzie mnie wiedzicie? / W świt.” [Akt I: w. 346–349]); Klio z Panną („Światło w źrenic przeźroczu!”; „Złączmy dłoń w uścisku / i idźmy w blasku /

²¹ Wyspiański nie zastępuje liturgii katolickiej swoją liturgią, ale tworzy z jej elementów własną jakość dramaturgiczną.

²² Wersję polską podaję za tłumaczeniem Tadeusza Karyłowskiego z 1932 r., a więc bliższym czasem Wyspiańskiego (Hymny 1932: 315). We współczesnym tłumaczeniu werset ten brzmi: „Weselcie się już, zastępy Aniołów w niebie” (Mszał rzymski 1986: 155).

przypatrzeć się zjawisku”; „Wstąp ze mną na promienie, / ukapiemy się w blasku.” [Akt I: w. 567, 640–642, 664–665]]. Tak jak Paschał wnoszony do ciemnej świątyni rozświetla coraz bardziej mroki nocy²³, tak po kolei budzą się postaci dramatu, wprowadzając życie do całej katedry.

Liturgia Słowa

Liturgia Słowa Wigilii Paschalnej przed reformą w 1955 r. składała się z 14 czytań²⁴: 12 ze Starego Testamentu i 2 z Nowego. Tak kiedyś, jak i teraz czytania te ułożone są w taki sposób, by ukazać całą historię zbawienia – od stworzenia świata do Zmartwychwstania Syna Bożego. Podobnie Wyspiański w swoim dramacie sięga, w aktach I, II i III, po różne opowieści, łącząc je w jedną historię „przetworzenia ducha”. To nie odrębne sceny, jak mu czasami zarzucano, niepołączone ze sobą, ale perspektywa budowniczego, który widzi całość budowli jeszcze, zanim ukaże się ona w całej krasie. Badacze podkreślają, że Wyspiański na bohaterów swojego dramatu wybrał dzieła sztuki, które, zgodnie z założeniami rekonstruktorów, miały zostać usunięte z Wawelu. Dla autora *Akropolis* każdy element należał do historii tego miejsca, niezależnie od tego, kiedy się w nim znalazł i z jakiego powodu, niezależnie od wartości, jaką posiadał. To również wyraz przekonania, że polską tożsamość narodową tworzą tak samo tradycja antyczna, biblijna i ludowa.

W akcie II *Akropolis* czas święty dotyczy działania konieczności Fatum. Z kolei w historii Jakuba istotnym momentem objawiania się rzeczywistości transcendentnej jest sen. Okres sakralny, naznaczony obecnością bóstwa, powiązany jest z profetyzmem. Wizje, sny, przepowiednie są istotnym elementem świata przedstawionego dramatów. Klio i Kasandrę w *Akropolis* łączy ich funkcja prorocza (zob. Miodońska-Brookes 1980: 32–33). Obydwie, zbudzone ze snu, przepowiadają gruzy, katastrofę, walkę. Upersonifikowana historia, jaką jest Klio, staje się „Kasandrą ludzkości” (Miodońska-Brookes 1980: 33). Ujawnia się więc profetyczny, ale i kasandryczny ton historii, która zapowiada zniszczenie, śmierć i zagładę. Wpisuje się to w palingenetyczny wykład, jaki wygłasza Klio do Panny. Odpowiada to także całej wymowie dramatu, w którym historia jawi się jako opowieść o przetwarzaniu się ducha ludzkiego, który dąży do doskonałości (zob. Błoński 2007). Wizyjnością naznaczony jest także akt III, a funkcje proroków pełnią tu Aniołowie – ci z pierwszego snu Jakuba i ten z drugiego. Oni także przepowiadają, że los człowieka polega na spieraniu się konieczności i wolności, by w cierpieniu kształtował on swe człowieczeństwo²⁵.

²³ Do kościoła, w którym są zgazzone wszystkie światła, wchodzi celebrans trzymający zapalony Paschał. Zatrzymuje się w trzech miejscach, na progu, w środku i przed ołtarzem, za każdym razem śpiewając „Światło Chrystusa” [*Lumen Christi*] (Missale Romanum 1920: 232; Mszał rzymski 1989: 153–154). Po drugim wezwaniu swoje świece od Paschału odpalają wierni, a po trzecim wezwaniu zapalane jest światło w całym kościele.

²⁴ Obecnie składa się ona z 9 czytań: 7 ze Starego i 2 z Nowego Testamentu. W niniejszej pracy odwołuję się do układu czytań sprzed reformy liturgicznej, a więc tych, które Wyspiański mógł usłyszeć podczas Wigilii Paschalnej.

²⁵ Co ciekawe, postać Jakuba pojawia się w liturgii słowa Wigilii Paschalnej, w Księdze Barucha, gdzie słyszymy wezwanie (w tłum. ks. Jakuba Wujka): „Tenże jest Bóg nasz i nie będzie poczytan inny przeciw jemu. Ten wynalazł wszystkie drogi umiejętności i podał ją Jakubowi, słudze swemu, Izraelowi miłemu swemu” (Ba 3,36–37).

Wymiar eschatologiczny historii nie oznacza jednak jej definitywnego końca, a przetworzenie, odrodzenie. „Już sam termin *synteleias tou aionos* (Mt 24,3; 28,20), który po polsku oddajemy jako «koniec świata», zawiera w sobie sugestię, że nie chodzi tu o kres, ale o koniec pozytywny, w sensie uwieńczenia, wypełnienia się” (Salij 1997: 60). Harfiarz wyśpiewuje historię swojego życia, która jest jednocześnie zapowiedzią spotkania z Bogiem, Jego przyjścia:

Kazałeś czekać i wytrwać w mocy,
choć gąłeś mnie ciężarem,
w trudach i walce długiej nocy,
nim jutrznia błysnie pożarem. [...]]
Bliska już chwila – idziesz, Boże,
O Słońce ty złociste;
Ślesz Twe promienie het w przestworze,
Twe głosy wiekuiste.
(Akt IV: w. 181–196 [Wyspiański 1985: 190–191]).

Również czytania Wigilii Paschalnej mówią o przejściu (Księga Wyjścia 14,15–15,1a), nowym początku, nowym życiu (Księga Ezechiela 36,16–17a i 18–28), nowym sercu, przejściu ze śmierci do życia (List do Kolosan 3,1–4²⁶).

Ożywiane posągi tworzą strukturę palimpsestową. Wojciech Bałus zauważa, że rzeźby występujące w dramacie są zróżnicowane stylistycznie – część ma proveniencję gotycką i barokową („postaci niebiańskie” – Chrystus z krucyfiksu, Aniołowie, Harfiarz), część – klasycystyczną („postaci ziemskie” – Niewiasta, Amor, Pani, Tempus, Panna, Klio, Włodzimierz) (Bałus 1996: 174). Pochodzą one z innych porządków kulturowych – chrześcijański Anioł rozmawia z grecką boginią, a grecki Apollo jest zwiastunem Salwatora. Podobnie dzieje się z ożywionymi bohaterami gobelinów, które funkcjonują w trzech przestrzeniach – postaci na gobelinach pochodzących z katedry na Wawelu, postaci z historii trojańskiej i dziejów Jakuba, postaci stworzonych w określonym czasie historycznym i noszących oznaki tego czasu (postaci ubrane są w stroje z XVII wieku, kiedy powstały gobeliny). Pojawia się świecki hejnał, grany jako pobudka przed świtem oraz jutrznia, która jest liturgiczną modlitwą Kościoła. „Nie można wskazać jednolitej zasady, która wyjaśniałaby sposób wykorzystania w utworze elementów zapożyczonych, ponieważ nie są to elementy jednorodne, nadano im niejednakowe funkcje i różne są ich relacje do kontekstu, z którego zostały wyjęte” (Prussak 1993: 79). Ta niejednorodność historii jest cechą, która wynika z charakteru samej przestrzeni. Już XIX-wieczne prace o katedrze wawelskiej „zwracały uwagę, że jej program ikonograficzny, kompozycja architektoniczna i rzeźbiarska z racji wielowiekowych nawarstwień jest swobodniejsza, bardziej luźna niż w katedrach francuskich, może mniej klarowna. [...] W katedrze krakowskiej składniki jej łączą się raczej poprzez powiązania metaforyczne, komentatorskie, rozwijanie wariantów tematycznych, analogie lub «oksymorony», bez wsparcia na całościach fabularnych. Stanowią raczej układ spiętrzeń, powtórzeń, nawarstwień, coraz pełniejszego rozkwitania tematu zasadniczego” (Miodońska-Brookes 1980: 57). Wyspiański wykorzystuje zatem zastaną już strukturę katedry i symultaniczność w nią wpisaną. Dla ukazania takiego wymiaru historii katedra

²⁶ W obecnej liturgii Wigilii Paschalnej ten list został zastąpiony Listem do Rzymian 6,3–11.

ma jeszcze jedno znaczenie – gotyckie katedry były odbierane jako „księga świata”, w której zostały zapisane dzieje stworzenia – jego dobre i złe strony²⁷. Katedra i Historia tworzą więc Świętą Księgę, w której ujawniają się dzieje duszy ludzkiej. Klio, robiąc Pannie wykład o palingenezie, zapowiada wydarzenia, które rozegrają się w aktach II i III, gdzie ukazane jest przetwarzanie się ducha ludzkiego. Fakty są ze sobą zrelacjonowane przez odpowiedniość, jest to „koncert dusz” (zob. Kaczorowski 2004: 217)²⁸.

Ożywienie nagrobnych posągów, chociaż nietrwałe (Akt I: w. 97 [Wyspiański 1985: 8]), zapowiada triumf życia nad śmiercią, który urzeczywistnia się w akcie IV. Podobnie miłosne harce postaci ujawniają nieodparte pragnienie życia w jego biologicznym wymiarze, życia, które diametralnie zmienia istnienie (posągi kochają). Eschatologiczny charakter historii ujawnia przede wszystkim Klio, wykładając teorię palingenezy. Dusza ludzkości odradza się w kolejnych pokoleniach, przyjmując coraz doskonalszą formę, by w końcu stanąć wraz z „Bogiem w odzieniu króla” u ołtarzy. Jak stwierdził Jan Błoński: „*Akropolis* byłoby opowieścią o dojrzewaniu człowieka [...]. Z królestwa tragicznej konieczności przechodzi on jakby do królestwa wolności. [...] Rośnięcie pojęcia Bóstwa, analogicznie do dojrzewania Człowieka, prowadzi do ostatecznego pokonania konieczności i objawienia się Salwatora” (Błoński 2007: 205). W tej perspektywie jest też odczytywana historia Polski, w której to ujawnia się siła eschatologii. Dzieje Polski, ukazane w tym dramacie jedynie częściowo, są również miejscem objawienia się wieczności. *Akropolis* jest pieśnią Wawelu, gdzie w jak najbardziej historycznym miejscu następuje epifania Żywego Słowa. W historii odsłaniają się promienie przyszłego Słońca – nowego dnia.

Liturgia chrzcielna

Od pierwszych wieków chrześcijanie rozumieli, że wszystko, co wydarzyło się po Zmartwychwstaniu, było nową historią, a człowiek stawał się „nowym stworzeniem” (2 Kor 5,17). Z tego właśnie względu z obrzędem Wigilii Paschalnej dość wcześnie zaczęto łączyć chrzest – włączenie do wspólnoty nowych chrześcijan. Liturgia, w której powtarza się wszystkie prawdy wiary i która dotyka najgłębiej tego, czym jest wiara w Chrystusa, to najlepszy moment na poszerzenie grona wierzących. Do tego dochodziło znaczenie Paschy jako przejścia. Nowo ochrzczeni wchodzili tym samym w inny wymiar rzeczywistości, a poprzez zanurzenie się w wodzie zmywali z siebie brud dawnego świata, stając się nowymi ludźmi. Podobnie dzieje się w *Akropolis*, gdzie co chwila pojawiają się motywy przemiany, odrodzenia, oczyszczenia.

²⁷ Małgorzata Czermińska pisze, że „nazywanie gotyckiej świątyni księgą to jeden z najstarszych i najbardziej powszechnie używanych toposów w literackich opisach katedr” (Czermińska 2005: 365).

²⁸ Tymon Terlecki pisał wprost o twórczości Wyspiańskiego: „Wyspiański czytał przeszłość jak palimpsest, pergamin, na którym ścierając jedną warstwę pisma, położono inny tekst i usunąwszy go, wpisano jeszcze inny, ale w głębokiej, porowatej tkance zachowały się one wszystkie i znamy dziś sposoby, aby je wywołać na światło, aby je czytać po kolei i jednocześnie, aby ze starych, zapomnianych znaków związać łańcuch żywych ogniw. Wyspiański dokonuje podobnego zabiegu w swojej twórczości. Był sam jakby takim pamiętnym, wiernym palimpsestem, w którym nic nie przepada, wszystko jest aktualne i czynne” (Terlecki 1957: 7–8).

Już na samym początku dramatu czytamy, że „tej nocy ma się duch przetrworzyć”. Anioł 4 wyznaje: „Noc przyszła – wyzwoliła. / Jestem jako spiż i żywy” (Akt I: w. 153–154 [Wyspiański 1985: 13]). Posągi i postaci z arrasów budzą się do nowego, wolnego życia. W historii Jakuba i Ezawa odnajdujemy motyw odpuszczenia win, oczyszczenia i rozpoczęcia życia w prawdzie.

Liturgia eucharystyczna

W Liturgii Eucharystycznej najważniejszym momentem jest przeistoczenie, kiedy chleb i wino w swojej istocie stają się Ciałem i Krwią Chrystusa, zachowując przypadłości materii. W tym momencie to sam Bóg przychodzi na ołtarz. W dramacie nawiązująca do tego sytuacja ma miejsce w momencie przyjścia Salvatora. Bohaterowie nie widzą go, pozostaje on w ukryciu, choć jego obecność jest rzeczywista. Jego znakiem widzialnym jest Apollo. Słysząc też jego głos, wołający „Jam jest!”. To bardzo klarowne nawiązanie do imienia Boga, które ujawnił Mojżeszowi – „Jam jest, którym jest” (Wj 3,14). To również przywołanie sceny z ogrodu oliwnego, gdy do chcących aresztować go żołnierzy Jezus powiedział „Jam jest” (J 18,4–8).

Warto również w tym momencie powrócić do motywu ołtarza-trumny. Jak zauważa Józef Naumowicz: „Poszczególne elementy liturgii odnoszą się do kolejnych etapów życia i śmierci Chrystusa, zwłaszcza do Jego męki i zmartwychwstania; nakrycie ołtarza i naczyni z darami ofiarnymi, przeniesienie tych darów i złożenie na ołtarzu rozumiano jako odpowiednik wydarzeń z męki Chrystusa: zdjęcia Jego ciała z krzyża, owinięcia je w płótna i złożenia do grobu. Ołtarz jest traktowany jako grób, na którym składa się Boże dary, czyli patenę z chlebem i kielich z winem symbolizujące złożenie ciała Jezusa do grobu” (Naumowicz 2021). Na tymże ołtarzu-grobie dokonuje się przeistoczenie – przyjście Salvatora.

Procesja rezurekcyjna

Procesja była zwieńczeniem Wielkiej Nocy. Rozpoczęła się o świcie, gdy już Zmartwychwstanie się dokonało, by ogłosić całemu światu radosną nowinę. Jej elementy i znaczenie pojawiają się również w *Akropolis*.

Jak to już zostało wspomniane, ruch postaci dramatu jest ruchem spiralnym – wychodzi on ze środka wewnętrznego katedry, w którym usytuowana jest trumna św. Stanisława. Aniołowie podtrzymujący wieko schodzą z ołtarza i rozchodzą się po świątyni. Posłańcy wciągają do tego tańca kolejne posągi, budząc je. Miłosne uściski par również odbywają się w ruchu. Kolejny akt przenosi działanie na zewnątrz katedry – na próg, mury obronne, potem schody, by w akcie IV rozpocząć powracanie do środka. Ale taniec ten dokona się w już zupełnie innym centrum, które zostaje ukazane na zewnątrz świątyni. Apollo, zwiastun Salvatora, przybywa z góry, „rozwiera strop” i wjeżdża na rydwanie od strony zniszczonej trumny biskupa. Tworzy się procesja czy korowód, na którego czele idzie greckie bóstwo. Procesja ta przywodzi na myśl właśnie procesję rezurekcyjną. Jej ruch również ma charakter

spiral – rozpoczyna się ona wyniesieniem Najświętszego Sakramentu, który do tej pory stał na ołtarzu Grobu Pańskiego, ze świątyni. Następnie barwny, radosny korowód trzy razy okrąży świątynię, by przy dźwiękach hymnu *Te Deum* wprowadzić Najświętszy Sakrament do wnętrza świątyni i ustawić w centralnym jej miejscu – na głównym ołtarzu. W czasie procesji i hymnu dzwonią wszystkie dzwony w kościele, ogłaszając radość zmartwychwstania Chrystusa. W tekście dramatycznym czytamy „Zabrzęczał Zygmuntowski dzwon”, a ten bije właśnie m.in. podczas rezurekcji²⁹.

Pochód postaci, które przewijają się w dramacie, ukazuje „przetworzenie ducha”, zapowiadane na początku pierwszego aktu. Wprowadzając postać radosnego Apollina jako figury Zmartwychwstałego, Wyspiański, jak to już zostało powiedziane, sprzeciwia się naciskowi, jaki w chrześcijaństwie zachodnim kładzie się na mękę i śmierć Chrystusa. Bliższe jest mu – jak się wydaje – nie tyle greckie bóstwo, ile charakterystyczna dla chrześcijaństwa wschodniego perspektywa zmartwychwstania, które przenika nawet poprzedzające je śmierć i cierpienie (zob. Hryniewicz 1998). Wówczas, gdy kończy się czas teofanii, „gdy powrócić trzeba do codzienności, pozostaje jedno: nowa świadomość. Zburzone zostały dawne przekonania, pojęcia, hierarchie ważności. Stary Wawel zmienił się w nowy Wawel. Ten sam, ale przemieniony” (Bałus 1996: 180). Wawel staje się, zgodnie z pragnieniem Konrada z *Wyzwolenia*, labiryntem, który prowadzi do zmartwychwstania we „wszelkim bycie” i wypełnia się sensem eschatologicznym, przemieniając jednocześnie przestrzeń wokół siebie, czyli „duchową” Polskę.

Podsumowanie

Akcja dramatu nie jest dokładnym odwzorowaniem Liturgii Wigilii Paschalnej, tak jak z jedności czasu, miejsca i akcji nie można wyprowadzić wniosku, że jest to przykład dramatu antycznego, a z miejsca akcji, że utwór dotyczy wyłącznie narodu polskiego. Wykorzystanie elementów liturgii chrześcijańskiej nie oznacza, że Wyspiański tworzy konkurencyjną celebrację (a taką może się wydawać przy założeniu, że noc, podczas której dzieją się opisane wydarzenia, to czas po Wigilii Paschalnej). W *Exultecie* śpiewa się m.in.: „O, zaiste błogosławiona noc, w której się łączy niebo z ziemią, sprawy boskie ze sprawami ludzkimi” (Mszal 1986: 166)³⁰. Tak samo w omawianym dramacie sprawy boskie i ludzkie można rozwinąć o sprawy sztuki, narodu. To noc pełni, w której zawarte jest wszystko. W analizach dotyczących dramatu zauważa się zarówno obecność elementów z różnych porządków (np. pojawienie się na końcu dramatu bóstw antycznych i bożków słowiańskich [zob. Sinko 1922]), jak i przenikanie się dzieł sztuki, przestrzeni. Wojciech Szymański pisze o „trojanizacji” Wawelu (zob. Szymański 2019), Ewa Miodońska-Brookes zauważa, że główną

²⁹ Dźwięk dzwonów rozlega się także w akcie III, co może być nawiązaniem do wielkanocnego zwyczaju bicia w bębny między godziną 3 i 5 rano praktykowanym w kilku miejscach na terenie Polski, również w Małopolsce. Zob. *Tradycja wielkanocnego bębnienia w Polsce* 2023.

³⁰ *O vere beata nox [...] in qua terrenis celestia humanis divina junguntur* (Missale Romanum 1920: 237). W polskim tłumaczeniu Tadeusza Kuryłowskiego z 1932 r., a więc bliższym Wyspiańskiemu niż współczesne, zdanie to brzmi: „O istic szczęśna to noc [...], w której ziemia się łączy z niebiany, ludzkości – boża się wszechmoc udziela...!” (Hymny 1932: 314).

inspiracją dla historii Jakuba był dla Wyspiańskiego nie gobelin wawelski, a watykański fresk Rafaela. Jak pisze Tadeusz Sinko, autor *Akropolis* „przed obliczem Boga Zmartwychwstałego zbudzi w krótkim czasie stulecia i uczci Boga, Żywe Słowo: «Na zdruzgotany głaz kastelu – Bóg wpisał swoje prawa»” (Sinko 1922: 206). Wyspiański nie buduje zatem opozycji wobec czegośkolwiek, ale łączy elementy różnej tradycji, czasów, miejsc w swojej katedrze.

Warto odnotować również wielokrotnie podkreślaną zamianę w dramacie żywych ludzi na ożywioną sztukę. Posągi, postaci z arrasów, zasłaniając przygodność ludzkiej egzystencji, odsłaniają boską prawdę. Taką funkcję pełniły w teatrze antycznym maski, które zasłaniały to, co jednostkowe, by odsłonić to, co uniwersalne. Z takiego rozumienia maski wyprowadzono grecki termin *prosopon*³¹ na określenie osoby – tego, co jest istotą, a nie elementem przygodnym. Wyspiański wraca zatem do antycznego rozumienia teatru jako miejsca ukazywania istoty rzeczy. *Akropolis* jest realizacją pragnienia poety, by stworzyć dramat nowy, w który pokazane są rzeczy najważniejsze, a rozpraszająca indywidualność bytu (na przykład konkretnego aktora grającego postać) zostaje usunięta. Jak wspominał Michał Siedlecki:

Kiedy pewnego razu, będąc u niego, rozmawiałem o jego pomysłach do *Akropolis*, Wyspiański zaczął snuć fantazje, mówiąc, że chciałby kiedyś skomponować taki dramat, w którym nie byłoby zupełnie aktorów. Scena przedstawiałaby katedrę lub też pałac, a raczej same tylko ściany i okna katedry lub pałacu, a w oknach byłyby witraże. Te witraże zmieniałyby się i grały same barwami i zmieniającymi się postaciami tworzyły treść dramatu (Płoszewski 1971: 199).

Reżyser Bogdan Tosza, analizując swoją inscenizację *Akropolis*, zauważa z kolei:

Tak więc Poeta nie jest jedynie przewodnikiem po realnie istniejącej katedrze, ale twórcą „własnej” teatralnej katedry i postaci, które w niej ożywi. „Jestem ten, który cudze przeżywa, a nie powtarza”. Jest więc kimś, kogo najprościej można nazwać reżyserem zgodnie z dzisiejszym rozumieniem tego słowa. [...] W *Akropolis* Wyspiański daje nam już Reżysera jako Inscenizatora, „mistrza wiedzy scenicznej”. Kogoś, kto wobec tekstu zajmuje twórczą, interpretacyjną postawę. „Reżyser – nowy twórca w teatrze, mający niewiele wspólnego z reżyserem starego teatru – jest tym, kto opracowuje całość widowiska, wprowadza jednolity styl, subiektywizuje, ulirycznia teatr” (Tosza 2012: 26–27).

Tworzenie nowego dramatu odbywa się nie przez naśladowanie tego, co było; nie przez odrzucanie tego, co było, ale przez przeobrażenie tego, co było, tym, co nowe. W ten sposób, niczym Chrystus, który po swoim zmartwychwstaniu jest tym samym, ale nie takim samym, rzeczywistość najpierw sceniczna, a potem pozasceniczna zostaje przeobrażona kreacyjną mocą Inscenizatora. Ten zaś wobec tekstu „zajmuje twórczą interpretacyjną postawę”, dostosowując zastane elementy przeszłości do nowej budowli.

Odbiorcy dramatu rozpoznają zarówno ożywione dzieła sztuki, wydarzenia historyczne, które się z nimi wiążą, rozpoznają dzieje Troi, opowieść o Jakubie i Ezawie, rozpoznają

³¹ Greckie *prosopon* oznaczało najpierw maskę, oblicze, później weszło do terminologii filozoficznej, a na końcu teologicznej, m.in. do opisu Trójcy Świętej (zob. m.in. Balthasar 2005).

w końcu elementy liturgiczne, a czując się między nimi swojsko, jednocześnie odkrywają nowe możliwości, jakie w tych zastanych częściach historii odsłania re-kreacyjna moc twórcy. Odwołanie do faktu z historii liturgii w interpretacji *Akropolis* pomaga jeszcze wyraźniej dostrzec w dramacie moc kreacji, zamiast mocy buntu.

Bibliografia

- Adamkiewicz, Sebastian 2016. *Triduum Paschalne – historia i symbole: Wielka Sobota i Niedziela Zmartwychwstania*. <https://histmag.org/Triduum-Paschalne-historia-i-symbole-Wielka-Sobota-i-Niedziela-Zmartwychwstania-12999> [7.06.2024].
- Adamowski, Jan (red.) 2003. *Tradycja wielkanocnego bębnienia w Polsce*. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym: Kazimierz Dolny.
- Balthasar, Hans Urs 2005. *Teodramatyka. 1 Prolegomena*. Tłum. Magdalena Mijalska [&] Monika Rodkiewicz [&] Wiesław Szymona OP. Kraków: Wydawnictwo M.
- Bałus, Wojciech 1996. „Ożywienie posągów. Glosa do «Akropolis»”. W: Ewa Miodońska-Brookes (red.). *Biblia, to jest księgi Starego i Nowego Testamentu* 1840. Tłum. Jakub Wujek. Lwów: Bartłomiej Jabłoński i syn.
- Błoński, Jan 2007. *Wyspiański wielokrotnie*. Kraków: Universitas.
- Brzozowski, Stanisław 1984. *Współczesna powieść i krytyka*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Czermińska, Małgorzata 2005. *Gotyk i pisarze*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ekielski Władysław [&] Stanisław Wyspiański 1908. *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu*. Kraków.
- Grzymała Siedlecki, Adam 1970. *O twórczości Wyspiańskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hymny kościelne* 1932. Tłum. Tadeusz Karyłowski. Kraków: Wydawnictwo Księży Jezuitów.
- Kaczmarek, Wojciech 1999. *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*. Lublin: Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Kaczorowski, Jerzy 2004. *Literatura jako tekst Boga. Wizja literatury w pismach Leona Bloy*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW.
- Kowalski, Krzysztof [&] Zygmunt Krzak 2003. *Tezeusz w labiryncie*. Warszawa: Eneteia.
- Lijka, Kazimierz 2002. „Uczestnictwo wiernych w liturgii Triduum Paschalnego”. *Teologia Praktyczna* 3: 210–225.
- Liturgia Godzin* 1984. T. II. 1984. Poznań: Pallotinum.
- Michalski, Krzysztof 2007. *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Kraków: Znak.
- Miodońska-Brookes, Ewa 1980. *Wawel-„Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- (red.) 1996. *Stanisław Wyspiański. Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7–9 czerwca 1995*. Kraków: Universitas.
- Missale Romanum ex decreto concili tridentini restitutum* 1920. Ratisbonae: F. Pustet.
- Mszal rzymski dla diecezji polskich* 1986. Poznań: Pallotinum.
- Naumowicz, Józef 2021. „Całun w liturgiach”. Hasło w: *Cyfrowy Leksykon Syndologiczny*. <https://leksykonsyndonologiczny.pl/hasla-problemowe/calun-w-liturgiach/> [26.06.2024].
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* 2000. Poznań: Pallotinum.
- Płoszewski, Leon (red.) 1971. *Wyspiański w oczach współczesnych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Prussak, Maria 1993. *„Po ogniu szum wiatru cichego”. Wyspiański i mesjanizm*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

- Ruskin, John 1977. *Sztuka, społeczeństwo wychowanie. Wybór pism*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Salij, Jacek 1997. „Żyjemy w czasach ostatecznych!” W: Jacek Salij. *Poszukiwania w wierze*. Poznań: W Drodze.
- Sławińska, Irena 1999. „Stanisław Wyspiański – twórca polski i metafizyczny”. *Ethos* 48: 17–20.
- Terlecki, Tymon 1957. *Wyspiański żywy*. Londyn: B. Świderski.
- Tosza, Bogdan 2012. *Stanisław Wyspiański – obraz bohatera: wokół inscenizacji „Akropolis” i „Chryj z Polską”*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wyspiański, Stanisław 1959. *Wyzwolenie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wyspiański, Stanisław 1985. *Akropolis*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.



Eros i Psyche Ludomira Różyckiego – od dramatu do opery

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.027>

Streszczenie: Ludomir Różycki, jeden ze współzałożycieli Młodej Polski w muzyce, studiował u niemieckiego kompozytora Engelberta Humperdincka w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie w latach 1905–1907. Najważniejsze w dorobku tego twórcy są poematy symfoniczne i opery. Tych ostatnich Różycki skomponował siedem: *Bolesława Śmiałego* (1909), *Meduzę* (1912), *Erosa i Psyche* (1917), *Casanovę* (1923), *Beatrix Cenci* (1927), *Młyn diabelski* (1931) oraz ostatnią, nieukończoną i epigońską *Panią Walewską* (lata 30. XX wieku). Najważniejszy i najbardziej rozpoznawalny *Eros i Psyche* miał swoją prapremierę w Breslau (Wrocławiu) w 1917 roku w wersji niemieckojęzycznej. Dzieło to jest obok *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego najlepszą polską operą modernistyczną. Niniejszy artykuł prezentuje okoliczności jej powstania oraz krótką charakterystykę. Przedstawia także kontekst, którym jest jednoimienny dramat Jerzego Żuławskiego, po raz pierwszy wystawiony w 1904 roku we Lwowie i w Krakowie. Kompozytor, zainspirowany sztuką młodopolskiego pisarza i poety, stworzył bowiem muzykę do zmodyfikowanej postaci tego utworu i w ten sposób pozostawił po sobie jedno ze swoich największych dzieł.

Słowa kluczowe: Ludomir Różycki, opera, modernizm

* Historyk muzyki, absolwent muzykologii i filologii polskiej w ramach MISH na Uniwersytecie Warszawskim. Studiował również historię sztuki. Obecnie jest doktorantem w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół muzyki późnoromantyczno-modernistycznej oraz filozofii sztuki.

E-mail: t.barszcz@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0001-7737-8982.

Eros and Psyche by Ludomir Różycki – From Drama to Opera

Abstract: Ludomir Różycki (1883–1953), one of the co-founders of Young Poland in music, studied with German composer Engelbert Humperdinck at the Akademie der Künste in Berlin between 1905 and 1907. He is best known for his symphonic poems and operas. He wrote in general seven operatic works: *Bolesław Śmiały* (Boleslav the Bold, 1909), *Meduza* (Medusa, 1912), *Eros i Psyche* (Eros and Psyche, 1917), *Casanova* (1923), *Beatrix Cenci* (1927), *Młyn diabelski* (Diabolical Bustle, 1931) and the last, unfinished and epigonic *Pani Walewska* (Mrs. Walewska, written in the 1930s). His most important and recognizable opera – *Eros and Psyche* – had its world premiere in Breslau (Wrocław) in 1917 with a German-language libretto. Alongside Karol Szymanowski's *Król Roger* (King Roger), this work is considered the best Polish modernist opera. This article presents the circumstances of its creation and a brief description. It also provides context, specifically, which is Jerzy Żuławski's single-name drama, first performed in 1904 in Lwów and Kraków. The composer, inspired by the art of the Young Poland writer and poet, created music for a modified form of this work and thus left behind one of his greatest works.

Keywords: Ludomir Różycki, opera, modernism

Jerzy Żuławski, prekursor polskiej powieści science-fiction, w latach, w których pisał *Trylogię księżycową*, zasłynął również na polu dramaturgicznym. Jego dramat *Eros i Psyche*, będący według zamierzeń powieścią sceniczną w siedmiu obrazach, został wystawiony 27 lutego 1904 roku na scenach teatralnych jednocześnie w Krakowie i we Lwowie. Dzieło, w którym mamy do czynienia ze splotem greckiego mitu z młodopolsko zabarwioną palingenezą¹, w obu teatrach Galicji przyniosło słynne kreacje odpowiednio Jadwigi Mrozowskiej oraz Ireny Solskiej w roli Psyche. Przedstawienie doczekało się pozytywnego przyjęcia u lwowian, z kolei wśród krytyki krakowskiej przyniosło mieszane uczucia – zwłaszcza u Jana Augusta Kisielewskiego, ale również Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Feliksa Konecznego czy Konrada Rakowskiego. Zauważono jednak zgodnie, że w samej konstrukcji sztuka przypomina *Opowieści Hoffmanna* Jacques'a Offenbacha czy wystawioną wcześniej na deskach tego teatru *Tragedię człowieka węgierskiego* twórcy Imrego Madácha².

Żuławski był jednym z gorących zwolenników urzeczywistnienia wagnerowskiej idei dramatu muzycznego na gruncie kultury polskiej. Stąd *Eros i Psyche* był przez niego pomyślany po trochu według reguł libretta. Mamy w tej sztuce długie monologi-arie, rozmowy-recytatywy; słowo poetyckie jest ukształtowane melicznie, poszczególne obrazy są odrębne na sposób malarski, a sam gest – ustatyczniony, towarzyszący śpiewanym ariom – wzbogacają elementy pantomimy. Dzieło jest głęboko osadzone w kontekście późnoantycznego

¹ Popularny w epoce modernizmu motyw palingenezy ma długą tradycję. Wystarczy przywołać takie dzieła jak *Legenda wieków* Victora Hugo, *Upadek anioła* Alphonse'a de Lamartine'a czy *Król-Duch* Juliusza Słowackiego.

² Warto zwrócić uwagę na pokrewieństwo tego dramatycznego poematu z *Faustem* Johanna Wolfganga Goethego czy *Rajem utraconym* Johna Milтона, co w kontekście *Erosa i Psyche* – ze względu na pokrewieństwo tematyki i mitu – nie pozostaje bez znaczenia.

mitu wraz z jego późniejszymi transformacjami i opracowaniami. Początkowo opowiedziany przez Apulejusza w jego fantastyczno-satyrycznym romansie obyczajowym *Meta-morfozy albo Złoty Osioł*, przybierał przeróżne kształty i był wykorzystywany przez takich artystów i myślicieli jak np. Pedro Calderón de la Barca, Giovanni Boccaccio, Giacomo Leopardi, Jean de La Fontaine, Molière, Antonio Canova, Christoph Martin Wieland, Ernst Schulze czy Robert Hamerling. Na gruncie muzycznym mieliśmy do czynienia z wielokrotnym podjęciem tematu. Już Alessandro Striggio skomponował intermedium *Psiche ed Amore* ok. 1565 roku, później – w 1675 – Matthew Locke pozostawił po sobie *masques Psyche*. W samym XIX wieku powstała opera *Psyché* Ambroise’a Thomasa (1857), kantata *Psyche* Nielsa Wilhelma Gade’a (1882) czy poemat symfoniczny *Psyché* Césara Franczka (1888). U progu wieku XX pojawiła się opera *Eros und Psyche* Maxa Zengera do tekstu Wilhelma Schriefera, a w drugiej dekadzie tego stulecia, w 1915 roku – *Eros i Psyche* Felicjana Szopskiego (dzieło niestety się nie zachowało).

Opracowanie przez Żuławskiego mitu o rodowodzie antycznym – w duchu nowoczesnym, pełnym symboliki charakterystycznej dla formacji modernizmu – sprawiło, że tak pomyślaną sztukę zdecydował się opracować muzycznie kilkanaście lat później Ludomir Różycki, kompozytor Młodej Polski. Na pewno myśl o napisaniu nowej opery pojawiła się u niego już w roku 1911. Od momentu obejrzenia z żoną sztuki teatralnej na scenie lwowskiego Teatru Miejskiego³ zaczął rozpatrywać dramat jako tworzywo nowego dzieła scenicznego. Uderzył go wówczas brak muzycznej warstwy, o czym pisał w opublikowanym po latach artykule w numerze „Muzyki” z 1930 roku:

Czytając następnie *Erosa i Psyche*, utwierdziłem się w moim poglądzie na to dzieło. Tekst jest tak zbudowany, jak gdyby autor, pisząc dzieło, przewidywał, że stanie się ono kiedyś librettem: znajdujemy w *Erosie* bardzo wiele prozy, ale autor wplótł w nią obfitą ilość fragmentów wierszowanych, z których większość jest zamknięta sama w sobie, jak np. śpiew Arystosa (akt II opery), żartobliwa pieśń Laidy o *Erosie*, scena *Psyche* pod krzyżem w akcie trzecim, pieśń błędnego rycerza. Te fragmenty wyraźnie wydają się wskazywać, że Żuławski, pisząc swe dzieło, miał intencje muzyczne; świadczy zresztą o tym fakt, że zwrócił się do Galla o muzykę (Różycki 1930: 83).

Jan Gall, kompozytor galicyjski – zasłużony przede wszystkim na gruncie lwowskiej muzyki chóralnej – skomponował w 1904 roku muzykę wyłącznie do kilku fragmentów sztuki, m.in. do pieśni Błędnego Rycerza. Nadal jednak były to wyłącznie urywki, które miały charakter ilustracyjny i podrzędny wobec tekstu poetyckiego. Zanim tematu podjął się Ludomir, wykorzystaniem dramatu na materiał opery, przełożonego w międzyczasie na język włoski przez Romualda Rebczyńskiego, zainteresował się Giacomo Puccini, który przybył do Berlina na tamtejszą premierę swojego nowego dzieła, *Dziewczyny ze Złotego Zachodu*. Ostatecznie nie podjął się zadania, zrezygnował z pomysłu i odstąpił Różyckiemu napisanie muzyki.

W 1913 roku, po niepowodzeniach na polu symfoniki i opery, kompozytor stworzył kilka dzieł kameralnych za namową pianisty Bronisława Poźniaka i jego zespołu. Jednym z utworów był *Kwintet c-moll* op. 35, inspirowany przede wszystkim słynnym

³ Reżyserem spektaklu był Ludwik Solski, a główne role odtworzyli Stanisław Knake-Zawadzki (*Eros*), Irena Solska (*Psyche*) i Władysław Roman (*Blaks*). Przedstawienie miało miejsce za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego.

Kwintetem f-moll Francka z 1879 roku, którym twórca *Erosa* zachwycił się podczas pobytu w Paryżu. Nowy utwór spotkał się z pozytywnym przyjęciem i był wielokrotnie wykonywany w Berlinie jeszcze przed I wojną światową oraz po jej wybuchu⁴.

W pierwszej połowie 1914 roku powstało libretto *Erosa* i wstępne szkice muzyczne. Różycki zabrał się za pozyskanie tekstu sztuki w celu jej opracowania. Zwrócił się z prośbą do Żuławskiego, który akceptując propozycję, od razu zasugerował skrócenie materiału o połowę⁵. Od razu dokonał skrótów – usunął dwa obrazy, a niektóre ustępy uzupełnił zgodnie z intencją kompozytora, np. scenę rewolucji. W międzyczasie wybuchła jednak Wielka Wojna i życie artystyczne Berlina zanikło. Kompozytor przebywał wówczas w Ost Dievenow (z niem. Dziwnów Wschodni, obecnie Dziwnów, na północ od Szczecina) i instrumentował operę. Bywał też w gościnnym domu warszawianina, wywodzącego się ze szkoły monachijskiej malarza Adolfa Edwarda Hersteina, u którego zbierali się różnej maści artyści i rozmowami o sztuce starali się zapomnieć o grozie wojny. W tej atmosferze, wśród nich, Różycki po raz pierwszy grał swojego *Erosa* na fortepianie. Do partytury powrócił na wiosnę 1915 roku i ostatecznie sfinalizował pracę.

Do wystawienia *Erosa i Psyche* na deskach wrocławskiego teatru pośrednio przyczynił się wspomniany Poźniak. Był on nie tylko pianistą, lecz także kameralistą i pedagogiem, który osiadł w tym mieście w 1915 roku na zaproszenie ówczesnego dyrektora tamtejszego konserwatorium (Breslauer Konservatorium), Willy'ego Piepera. Przebywał w latach poprzedzających I wojnę światową w Berlinie i tam zaprzyjaźnił się z Różyckim. Ten zresztą skomponował swoją *Rapsodię* op. 33 właśnie dla jego zespołu kameralnego, cieszącego się wielkim uznaniem w całej Europie. Prawykonanie odbyło się w 1913 roku. Natomiast w styczniu 1915 Poźniak rozpoczął pracę dydaktyczną w Konserwatorium we Wrocławiu oraz działalność koncertową jako solista i, przede wszystkim, kameralista. Wziął udział w koncercie charytatywnym w sali kameralnej Wrocławskiego Domu Koncertowego 9 czerwca 1915 roku na rzecz głodującej ludności Prus Wschodnich, Galicji i Polski – wskutek działań I wojny światowej. Najprawdopodobniej to Poźniak zainicjował i zorganizował również koncert, w którego programie figurowała m.in. *Balladyna* Różyckiego, wykonana w interpretacji pianisty. W wydarzeniu brali udział także Hugon Birkigt (skrzypce) oraz Luise Hirt (śpiew).

Eros i Psyche powstawał więc co najmniej od 1914 roku. Prace trwały około dwa-trzy lata. W celu skoncentrowania uwagi na nowym dziele Carl Flesch zainicjował w Berlinie – wraz ze swoim zespołem smyczkowym oraz pianistą Ignacym Friedmanem – koncert kompozytorski, na którym wykonano już niektóre fragmenty z nowopowstałej opery. Zaprzyjaźnieni malarze zaofiarowali kompozytorowi na użytek berlińską Salę Secesji. W wydarzeniu, mającym miejsce 26 grudnia 1915 roku, wzięła udział również znakomita śpiewaczka opery berlińskiej, Claire Dux, która wykonała pieśni i wyjątki z *Erosa*. Powodzenie

⁴ Prawykonanie odbyło się w kwietniu 1914 roku podczas tzw. 10. Loevensohnkonzert, natomiast największe wrażenie dzieło wywarło 26 grudnia 1915 w berlińskiej Sezessionssaal z udziałem znakomitego węgierskiego skrzypka Carla Flescha i jego zespołu. Podczas tego koncertu wykonano również fragmenty *Erosa i Psyche*.

⁵ Zob. list Żuławskiego do Różyckiego wysłany z Zakopanego 10 stycznia 1914 roku, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie: Gabinet Zbiorów Muzycznych – Archiwum Kompozytorów Polskich, sygn. K-XXXIV/41. Zob. także listy do Różyckiego m.in. od Woldemara Rungego i stuttgartckiego intendenta Franza Ludwiga Hörtha, sygn. ta sama.

koncertu w prasie berlińskiej i wśród publiczności spowodowało, że dziełem zainteresował się obecny na wydarzeniu intendent wrocławskiego Teatru Miejskiego, Woldemar Runge.

Teatr Miejski we Wrocławiu był ówczesnie jedną z wiodących scen europejskich. Miały w nim miejsce premiery *Salome* Richarda Straussa (luty 1906) czy *L'Orfeo* Claudia Monteverdiego (czerwiec 1913). Niemiecki reżyser przybył z Rosji i wprowadził wiele zmian, wystawił i wyreżyserował w październiku 1913 roku *Borysa Godunowa* (było to pierwsze wystawienie tego dzieła na scenach niemieckich). Zapoznał się z partyturą *Erosa* i zdecydował go wystawić. Jego decyzja pomogła pozyskać również wydawcę, berlińską Drei Masken-Verlag. Różycki korespondował z Rungem listownie oraz osobiście uczestniczył w przygotowaniach. Próby miały miejsce w sezonie 1916/1917. Kilka miesięcy przed prapremierą, 13 grudnia 1916 roku, w programie Wrocławskiego Stowarzyszenia Orkiestralnego (Breslauer Orchester Verein) znalazł się poemat symfoniczny *Anhelli* Różyckiego z 1909 roku, którym dyrygował Georg Dohrn. Zaledwie miesiąc później, w styczniu 1917, wykonano kolejny raz *Kwintet c-moll*, jak zawsze przyjęty z dużym entuzjazmem.

Eros i Psyche pozostał najbardziej spektakularnym sukcesem kompozytora. Prapremiera opery w wersji niemieckojęzycznej – po przewyciężeniu niemieckiej cenzury wojennej – miała miejsce w Teatrze we Wrocławiu (wtedy: Breslau) 10 marca 1917 roku pod dyktando Juliusa Prüwera. Niewątpliwie było to wydarzenie sezonu. Rolę Psyche odtworzyła Elise Catopol, *Erosa* – Johannes Gläser, z kolei w postać Blaksa wcielił się Wilhelm Rode. Do niebywałego sukcesu przyczyniła się znakomita oprawa sceniczna. Tylko we Wrocławiu w ciągu paru miesięcy dzieło powtórzone ponad 40 razy, a następnie pokazano je w innych miastach Europy: Warszawie, Poznaniu (1918), Mannheimie, Bremie i Stuttgarcie⁶ (1919), we Lwowie (1920), w Osijeku (1923), Lublanie (1924) oraz, po kilkunastu latach, Sztokholmie (1936). W samym Poznaniu w ciągu 16 lat wystawiono trzy różniące się od siebie inscenizacje (wyłączając jedną po II wojnie światowej)⁷. Z kolei lwowską premierę *Erosa* poprowadził 13 lutego 1920 roku słynny dyrygent Artur Rodziński, który w tamtym momencie dopiero rozpoczynał zawrotną, międzynarodową karierę. Natomiast 20 marca 1918, po pierwszych sukcesach na scenach niemieckich, *Erosa* wystawiła zdystansowana do tej pory wobec dzieła dyrekcja Teatru Wielkiego w Warszawie pod kierownictwem Janiny Korolewicz-Waydowej. W role główne wcielili się Maria Mokrzycka, Adam Dobosz i Wacław Brzeziński. Przedstawieniem w reżyserii Henryka Kawalskiego zadyrygował Bolesław Wallek-Walewski.

Bogata symbolika⁸ i specyficzna konstrukcja, będące śladem sztuki Żuławskiego, przybrały kształt nastrojowej, barwnej opery lirycznej – fantastyczno-symbolicznej w pięciu obrazach. Jej libretto, opracowane i przełożone na język niemiecki przez Stefanię Goldenring i Felicję Leo na użytek prapremiery, ma charakter uniwersalny, co z pewnością pomogło zagranicznemu odbiorowi. Pojawiły się co prawda głosy krytyczne dotyczące konstrukcji libretta, mówiące o zerwaniu z zasadą ciągłości (rodowody dramatu romantycznego?), braku formy zamkniętej oraz o skończonej, luźnej kompozycji następujących po sobie scen

⁶ Do wystawienia dzieła w tym mieście bardzo przyczynił się Max von Schillings, którego Różyccy poznali w Berlinie. Schillings dyrygował premierą stuttgartską, wyreżyserował ją Franz Ludwig Hörth.

⁷ Oprócz roku 1918 chodzi jeszcze o 1923 i 1934.

⁸ Warto wspomnieć o obecnej w dramacie motywice solarnej. Zresztą jako symbol prabytu słońce jest obecne w wielu dramatach Żuławskiego, m.in. w baśni dramatycznej *Gród słońca*.

(por. np.: Brzeziński 1918b: 2; Kamiński 1930: 89–91). Równie dobrze jednak takie zabiegi mogły świadczyć o pewnej filmowości obrazów⁹.

Z siedmiu ogniw pierwotnego dramatu usunięto w całości obraz renesansowy *Na przełomie*, natomiast z obrazu ostatniego, *Wyzwolenia*, zachowana została jedynie scena druga – w libretcie nazwana epilogiem. Pominęto futurystyczną scenę pierwszą, w której Psyche odnosi symboliczne zwycięstwo nad Blaksem, władcą świata ziemskiego – Żuławski usunął ją w ramach poprawek naniesionych po konsultacji z kompozytorem¹⁰. Pojawiły się pewne nowości w obrazie rewolucji wprowadzone do libretta przez Żuławskiego na prośbę Różyckiego, takie jak nieobecna w dramacie postać Dantona, która przejmując kwestie Psyche, czy poprzedzone melodią *Marsylianki* wezwanie do walki z wrogiem. Treści narodowe zostały z wersji libretta wyeliminowane, w wersji pierwotnej dramatu istniały marginalnie. Dodatkowo Różycki zmienił nazwę obrazu II ze *Zmierzch bogów* na *Rzym* – być może po to, aby uniknąć zbyt jednoznacznych skojarzeń z ostatnim ogniwem wagnerowskiej tetralogii.

Skład orkiestry *Erosa i Psyche* jest typowy dla rozbudowanej orkiestry późnoromantycznej i obejmuje kolejno: potrójne „drewno” z odmianami, 4 rogi, 3 trąbki C, 3 puzony i tubę, 2 harfy, kwintet smyczkowy, kotły, wielki bęben, talerze, celestę, werbel, tom-tom, triangel, dzwony, dzwonki, talerze *piccoli*, tam-tam, ksylofon, kastaniety, organy i fortepian. Większość obsady Różycki wykorzystał w każdym z obrazów, choć oczywiście niektóre pojawiają się tylko w wybranych, pojedynczych scenach – np. kastaniety w epizodach tanecznych I i II obrazu, werbel w scenie rewolucji i marszowym fragmencie obrazu II czy fortepian w operetkowym obrazie finałowym.

Wyczulenie Różyckiego na barwę orkiestry było bardzo duże. Niektóre instrumenty zostały potraktowane solowo (zarówno dęte, jak i smyczkowe – wśród tych ostatnich dotyczy to nawet kontrabas) lub solowo w niewielkiej grupie. Często mamy do czynienia z przeciwstawianiem potężnego brzmienia delikatnej fakturze, pojawia się nawet potrójne i poczwórne *divisi* smyczków, jak też ograniczenie ich brzmienia do pierwszych pulpitów w obrazie II. Zastosowane zostały także różne odmiany instrumentów, np. w obrazie II mamy do czynienia z klarnetem B, A, Es oraz klarnetem basowym B i A. Do tego dochodzi różnorodna artykulacja: *pizzicato*, *sul ponticello*, *col legno*, *con sordino*, *glissando*, *tremolo* czy technika fłażoletu. W obrazie III pojawiają się, zgodnie z tematyką aktu, dzwonki i organy, w obrazie IV są to dzwony oraz trąbki i puzony, które grają motywy *Marsylianki*; w ostatnim obrazie pełne dostojeństwa i blasku trąbki zwiastują finalne nadejście Erosa. Orkiestra ogółem podkreśla mroczną wymowę dramatu. Nawiązuje raz to do impresjonistycznych wzorców Claude’a Debussy’ego, raz to, zwłaszcza w scenach śmierci i zagłady, do ekspresjonistycznych dzieł Richarda Straussa.

Dużo jest w operze głosów niskich – to one mają stanowić dominujący ton świata. Jedynie Eros jest tenorem szukającym Psyche, głosem miłości niepraktycznej, sprzecznej z naturą rzeczywistości. Wyrazem biologicznych instynktów jest z kolei mocny, ciemny

⁹ Nie musi to dziwić, jeśli przypomnimy, że muzykę Różyckiego, zwłaszcza z późnego etapu twórczości, porównywano do proto-hollywoodzkiej muzyki Ericha Wolfganga Korngolda. W dorobku kompozytora możemy bowiem znaleźć wystawioną w 1931 roku „operę filmową” (polską Zeitoper) *Młyn diabelski* czy muzykę skomponowaną do pierwszego polskiego filmu dźwiękowego *Moralność pani Dulskiej*, którego projekcja odbyła się 29 marca 1930 roku.

¹⁰ Obraz ten zresztą doczekał się najostrzejszej krytyki, m.in. we wspomnianej na początku artykułu recenzji Kisielewskiego.

baryton Blaksa¹¹ – jakby infernalny, spreczny z uwodzicielskim, zmysłowym barytonem mozartowskiego Don Giovanniego, a jednocześnie przypominający Grabca z *Balladyny* i kontrastujący z poetycko zamyśloną Psyche. Blaks, często w towarzystwie klarnetu basowego oraz innych instrumentów niskobrzmiących, dominuje nad delikatnym rozmarzonym sopranem głównej bohaterki, która choć niewolna od tragizmu, nie ma w sobie niczego z wagnerowskiej siły postaci kobiecej.

Chóry występują we wszystkich obrazach – żeński w obrazie I, II, III i V, męski jedynie w IV. Układy głosowe są zróżnicowane i obejmują partie 1-, 2-, 3-, 4- czy nawet 6-głosowe. Chóry pełnią funkcje barwową (obraz II), komentującą (epilog), przede wszystkim jednak biorą udział w akcji scenicznej. Oprócz tradycyjnego śpiewu posługują się recytacją zrytmizowaną o nieokreślonej wysokości, niezrytmizowaną, wokalizą oraz efektem *mormorando*. Momentami, w obrazach I, II i III, śpiewają również zza kulis.

Podstawowymi jednostkami kompozycyjnymi opery są obraz i scena, wewnątrz których da się wyodrębnić odcinki odpowiadające dawnym „numerom” operowym, tu plastycznie wtopionym w przebieg narracji. Rodzaj melodyki jest różny, zarówno recytatywny, jak i kantylenowy, a najczęściej pośredni, przybierający kształt ariosa. W obrazie I, *Arkadii*, słyszymy bardzo delikatne, jasne brzmienie, którego kolorystyka jest tu czynnikiem formotwórczym. Pastelowe barwy, skala całotonowa i akordy zwiększone wyraźnie zdradzają wpływy impresjonistyczne. W następnym obrazie dochodzi wyrazistsza rytmika mająca oddawać zmysłowość świata starożytnego Rzymu. W obrazie średniowiecznym, klasztornym, mamy oszczędne brzmienie orkiestry, do której dołączają organy i dzwonki. Dominuje melodyka recytatywna nawiązująca do recytacji liturgicznych. Rewolucyjny obraz IV przynosi ciemną i masywną kolorystykę. Pojawiają się instrumenty perkusyjne (zwłaszcza membranofony) oraz dęte blaszane, a także zrytmizowana i niezrytmizowana recytacja ludu na nieokreślonej wysokości dźwięku wraz z solową partią mówioną Dantona. Marszowa rytmika przewija się przez cały obraz, podobnie jak przebijający się gdzieś motyw *Marsylianki*, a Psyche woła niczym antyczne boginie w *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego („Tętni krew... Noc ciemna..., / [...] o weźdź nam, słońce!” [por. Różycki 1917c: 183]. Posługuję się paginacją wydania. Podpisany tekst w wersji polskiej jest obecny tylko w drukowanym wyciągu. W druku partytury zaznaczone są ołówkiem jedynie pierwsze słowa: „Tętni krew noc ciemna”). W obrazie finałowym natomiast narrację przejmuje operetkowo-groteskowy walc oddający ułudę świata ziemskiego.

Różnorodność nastrojów w zależności od obrazów i scen, mistrzowskie operowanie napięciem dramatycznym, równowaga między zastosowaniem środków tradycyjnych i nowoczesnych, wysoki emocjonalizm zostały docenione. Wiele recenzji po prapremierze zwracało uwagę na liryzm opery, jej piękno i wyobraźnię, na wspaniałość różnorodnej palety barw oraz znakomicie opanowaną przez kompozytora technikę instrumentacji (por. np.: Jankowski 1918: 5; Brzeziński 1918a: 3–4).

Lata 1917–1919 były okresem największych triumfów Różyckiego. W przeciwieństwie do Szymanowskiego, który lata wojny spędził odcięty od życia muzycznego Europy Środkowej i Zachodniej, twórca *Anhellego* w tym czasie osiągnął szczyt swojej kariery w Niemczech. Nagłe pogorszenie stosunków polsko-niemieckich po zakończeniu wojny spowodowało, że powrócił do Polski w 1919 roku i tam kontynuował działalność. Niewątpliwie

¹¹ Blaks – z gr. głupi, leniwy.



Portret Ludomira Różyckiego, ok. 1914 r.

Oryginalna fotografia: 17 x 11,7 cm

Biblioteka Narodowa w Warszawie

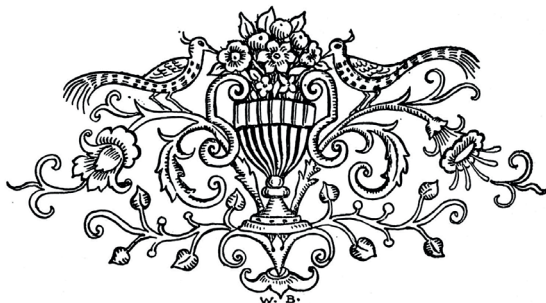
i bezsprzecznie *Eros i Psyche*, zyskujący rozgłos właśnie w tych latach, stał się – zaraz obok *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego – pierwszą polską operą o tak wielkim rozgłosie europejskim¹². Dzieło odniosło największy sukces w polskiej historii tego gatunku przed *Diablami* z *Loudun* Krzysztofa Pendereckiego, a obok *Króla Rogera* stało się najlepszą polską operą modernistyczną – tym bardziej interesującą, bo jedyną tak bezpośrednio wyrosłą z teatru i literatury Młodej Polski.

Bibliografia

- Brzeziński, Franciszek 1918a. „Kronika muzyczna. Opera Ludomira Różyckiego »Eros i Psyche«, wystawiona po raz pierwszy w Teatrze Wielkim d. 20 marca 1918 r.”. *Bluszcz* 16: 34.
- 1918b. „Z Opery. (Teatr Wielki: »Eros i Psyche«, opera w 5-ciu aktach z epilogiem Ludomira Różyckiego). *Kurier Warszawski* 80 [wydanie wieczorne]: 23.
- Gmys, Marcin 2012. *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Helman, Zofia 2013. *Między romantyzmem a Nową Muzyką*. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Jankowski, Czesław 1918. „Wieczory warszawskie. Opera i koncerty”. *Tygodnik Ilustrowany* 17: 5.
- Kamieński, Łucjan 1930. „»Eros i Psyche« Ludomira Różyckiego”. *Muzyka* 2: 86–93.
- Kamiński, Marcin 1987. *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*. Bydgoszcz: Wydawnictwo „Pomorze”.
- Kański, Józef 1955. *Ludomir Różycki*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Keym, Stefan 2024. *Symfoniczny transfer kulturowy. Studia kompozytorów polskich w Niemczech oraz ich spotkanie z niemiecką tradycją symfoniczną 1867–1918*. Tłum. Barbara Świdzka [&] Marcin Trzęsiok. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Kłoczko, Rafał 2018. *»Eros i Psyche« Ludomira Różyckiego jako przykład pierwszej polskiej opery modernistycznej*. Dysertacja doktorska. Kraków: Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego..
- Komorowska, Małgorzata 2008. *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Łobaczewska, Stefania 1966. „Twórczość kompozytorów Młodej Polski”. W: Zygmunt Marian Szwejkowski (red.). *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. 2. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Pitwoń-Bias Iwona 1975/1976. Dokument 9. *Katalog tematyczny dzieł Ludomira Różyckiego*. Brak sygn. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Gabinet Zbiorów Muzycznych – Archiwum Kompozytorów Polskich: Warszawa.
- Różycka (Mławska), Stefania [b.d.]. Dokument 10. (maszynopis). *Pamiętnik z lat 1904–1962*. Sygn. 13317/II, k. 388. Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich: Wrocław.
- Różycki, Ludomir [b.d.]a. Dokument 6. *Eros i Psyche. Libretto J. Żuławskiego*. Sygn. Rkp. Przyb. 262/10. Biblioteka Jagiellońska: Kraków.
- [b.d.]b. Dokument 7. *Korespondencja: 487 listów Ludomira Różyckiego do żony Stefanii Różyckiej z d. Mławskiej. Autografy. Pol. 1904–1945*. Sygn. K–XXVIII–XXXI. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Gabinet Zbiorów Muzycznych – Archiwum Kompozytorów Polskich: Warszawa.

¹² Wspominał o tym Łucjan Kamieński w przywołanym artykule na łamach „Muzyki” w numerze 2 z 1930 roku.

- [b.d.]c. Dokument 8. *Korespondencja: 203 listy różnych autorów do Ludomira Różyckiego. Autografy i maszynopisy. Pol., r.jęz. 1905–1951. Sygn. K-XXXII-XXXIV. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Gabinet Zbiorów Muzycznych – Archiwum Kompozytorów Polskich: Warszawa.*
- 1915/1916. Dokument 5. *Eros i Psyche – wyciąg fortep. Manuskrypt. Sygn. Mus.99 Cim. Biblioteka Narodowa: Warszawa.*
- 1917a. Dokument 1. *Eros i Psyche. Opera w 5 obrazach. Obraz 1, 2. Partytura. Sygn. 17203 [1]. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Gabinet Zbiorów Muzycznych – Archiwum Kompozytorów Polskich: Warszawa.*
- 1917b. Dokument 2. *Eros i Psyche. Opera w 5 obrazach. Obraz 3, 4, 5. Partytura. Sygn. 17203 [2]. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Gabinet Zbiorów Muzycznych – Archiwum Kompozytorów Polskich: Warszawa.*
- 1917c. Dokument 3. *Eros i Psyche – wyciąg fortepianowy. Druk z tekstem polskim i niemieckim. Sygn. Mus. 17201. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Gabinet Zbiorów Muzycznych – Archiwum Kompozytorów Polskich: Warszawa.*
- 1930. „Dzieje »Erosa i Psyche«”. *Muzyka* 2: 82–85.
- 1950. Dokument 4. *Eros i Psyche. Akt IV i V. Sygn. Mus. XXXVI rps 5. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Gabinet Zbiorów Muzycznych – Archiwum Kompozytorów Polskich: Warszawa.*
- Trześniowski, Dariusz 2008. „Eros i Psyche. Apulejusz – Żuławski – Różycki”. W: Jarosław Ławski [&] Krzysztof Korotkich (red.). *Ateny – Rzym – Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*. Białystok: Wydawnictwo Trans Humana.
- Wieniawski, Adam 1928. *Ludomir Różycki*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Wypych-Gawrońska, Anna 2003. „»Eros i Psyche« – utwór dramatyczny w dziele operowym”. *Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury. Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie* 9: 69–78.
- 2005. *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*. Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza.
- Zduniak, Maria 1998. „Novitäten im Breslauer Stadttheater. Richard Strauss – »Salome« (1906), Claudio Monteverdi – »L’Orfeo« (1913), Ludomir Różycki »Eros und Psyche« (1917)”. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 3: 136–145.
- 2008. „Wrocławska prapremiera opery »Eros i Psyche« Ludomira Różyckiego”. W: Grażyna Darlak i in. (red.). *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leonowi Markiewiczowi w osiemdziesiąte urodziny*. Katowice: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego.
- Zwierzycza, Agnieszka 2017. „»Eros i Psyche« – opera Ludomira Różyckiego”. W: Anna Granat-Janki i in. (red.). *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. T. 14. Cz. II. Wrocław: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego.



Feliksa Płażka recepcja antyku

Napięty łuk

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.028>

Streszczenie: Feliks Płażek nie należy do znanych twórców Młodej Polski. Związany był głównie ze środowiskiem artystycznym Wiednia, Lwowa i Krakowa. Jego osoba i twórczość zostały szybko zapomniane. Zostawił po sobie kilka dramatów o tematyce antycznej i słowiańskiej. Jego utwory dramatyczne dobrze wpisują się w historię teatru przełomu XIX i XX w., czasów Wielkiej Reformy Teatru. Poświadczają wzrost zainteresowania antykiem, w tym tragedią antyczną, w szczególny sposób przekształcaną przez europejskich i polskich twórców. *Napięty łuk* (1931) nie jest pierwszym dramatem Płażka o tematyce antycznej. Został poprzedzony takimi sztukami jak *Elektra* (1904), *Eirene* (1907), *Legenda o królowej Alkestis* (1911), *Ardea* (1925). Tylko dwie sztuki *Eirene* i *Elektra* zostały wystawione na scenie. Dramaty antyczne Płażka nie miały dobrych recenzji. Dramaturg wypracował jednak własny sposób lektury antyku. *Napięty łuk* jest inspirowany lekturą *Fenicjanek* Eurypidesa. Płażek zapożyczył motyw walki dwóch braci i ofiary złożonej z własnego życia. Przekształcając treść tragedii, nadał wątkom odmienny sens i stworzył własny mit. Interesowały go sprawy ludzkiej egzystencji, cierpienia, rywalizacji, nienawiści i namiętności. Jego dramat nie jest imitacją tragedii greckiej, tylko zbliża się do dramatu symbolicznego i poetyckiego. Teatr Płażka jest wariantem teatru śmierci.

Słowa kluczowe: antyk, mit, teatr, tragizm, ofiara

* Historyk literatury, profesor w Zakładzie Literatury i Kultury drugiej połowy XIX wieku w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, członek Pracowni Historii Dramatu 1864–1939. Głównie zainteresowania naukowo-badawcze: dzieje dramatu i teatru w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX wieku; historia i antropologia literatury, genologia.

E-mail: mj.olszewska@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0001-6230-0621.

Felix Płazek's Reception of Antiquity

Napięty łuk (The Tense Bow)

Abstract: Feliks Płazek is not one of the famous creators of Young Poland. He was mainly associated with the artistic communities of Vienna, Lviv, and Krakow. His person and work were quickly forgotten. He left behind several dramas with ancient and Slavic themes. His dramatic works fit well into the history of theater at the turn of the 19th and 20th centuries, the times of the Great Theater Reform. They testify to the growing interest in antiquity, including ancient tragedy, transformed in a special way by European and Polish artists. *Napięty łuk* (The Tense Bow, 1931) is not Płazek's first drama with an ancient theme. It was preceded by such plays as *Elektra* (1904), *Eirene* (1907), *Legenda o królowej Alkestis* (The Legend of Queen Alkestis, 1911), *Ardea* (1925). Only two plays, *Eirene* and *Elektra*, were performed on stage. Płazek's ancient dramas did not have good reviews. However, the playwright developed his own way of reading antiquity. *Napięty łuk* is inspired by Euripides' *Phoenician Women*. Płazek borrowed the motif of two brothers fighting and sacrificing their own lives. By transforming the content of the tragedy, he gave the threads a different meaning and created his own myth. He was interested in matters of human existence, suffering, rivalry, hatred and passion. His drama is not an imitation of Greek tragedy, but comes close to symbolic and poetic drama. The Płazek's theater is a variant of the theater of death.

Keywords: antiquity, myth, theater, tragedy, sacrifice

Wśród licznych sztuk zapomnianego dziś dramaturga, Feliksa Płazka (1882–1950)¹, można znaleźć dramat antyczny pt. *Napięty łuk* (1931). Nie był to pierwszy utwór o tematyce antycznej w dorobku tego autora. W roku 1904 napisał *Elektrę*, wystawioną po raz pierwszy we Lwowie 15 lutego 1921 roku. Wcześniej, 22 lutego 1908 roku, publiczność mogła zobaczyć jego sztukę pt. *Eirene* (Lwów 1907) zainspirowaną zaginioną tragedią Eurypidesa pt. *Erechtheusz*. Występ Stanisławy Wysockiej w roli królowej Alessy w *Eirene* wywarł ogromne wrażenie na widzach i na stałe zapisał się w historii polskiego teatru. Po *Eirene* dramaturg napisał *Legendę o królowej Alkestis* (*Trzy struny*, Lwów 1914) według tragedii Eurypidesa z uwzględnieniem przekładu Hugo von Hofmannsthala, a po I wojnie światowej *Ardeę* (1925), *Napięty łuk* (1931) oraz *Ifigenię* (1937). Wszystkie te sztuki łączył zapożyczony z antyku temat ofiary z własnego życia poniesionej dobrowolnie ze względu na szlachetny cel. Daty powstania dwóch ostatnich sztuk wykraczają poza ramy czasowe Młodej Polski, ale zarówno ich treść, jak i idee pokrywają się ze świadomością autora i zachowują charakter tego okresu (Gajocha 2007: 68–69).

Analizę *Napiętego łuku* należałoby zacząć od umiejscowienia go we właściwym kontekście twórczość dramaturgicznej Płazka, który obracał się w środowiskach artystycznych

¹ W 1905 roku Płazek ukończył studia prawnicze w Uniwersytecie Wiedeńskim. Traktował zawód prawniczy jako życiową konieczność. Obok pisania dramatów, zajmował się także krytyką literacką i teatralną. Artykuły o tematyce literackiej i teatralnej drukował w Krakowie („Czas”, „Marchoń”) i Warszawie. Po II wojnie światowej przetłumaczył *Andromachę* (1948) Jeana Racine'a i przygotował wydanie *Trzech dramatów* Maurycyego Maeterlincka (1951).

Wiednia, Krakowa oraz Lwowa, co w dużym stopniu wpłynęło na jego zainteresowania literackie i ukształtowało jego postawę twórczą². Jego utwory dramatyczne, wykorzystujące wątki i motywy antyczne, chociaż nie zdobyły większej popularności i zostały szybko zapomniane, dobrze wpisują się w tendencje artystyczne epoki przełomu wieków XIX i XX. Powstawały w czasie, kiedy nastąpiła rewolucja teatralnej wyobraźni, związana z trwającą w Europie Wielką Reformą Teatru, będąca walką o jego autonomię i uniezależnienie od literatury (Styan 1995). Płażek, absolwent Theresianum, człowiek wykształcony, posiadał gruntowną wiedzę humanistyczną, był zafascynowany sztuką teatru i „za najwyższy kształt twórczości literackiej miał zawsze dramat” (Pigoń 1950: 6). Z tego powodu swą działalność artystyczną ograniczył do pisania kolejnych sztuk³. Interesowały go głównie tematy antyczne i słowiańskie. Materiałem dramaturgicznym przez niego wykorzystywanym były głównie różne mity, legendy i baśnie (Olszewska 2021: 225–252). Wybory Płażka nie były arbitralne. Był on twórcą wyrastającym z ducha epoki, w której przyszło mu żyć i tworzyć.



Sztuki Płażka inspirowane antykiem trzeba sytuować na tle panoramy europejskich tendencji artystycznych z uwzględnieniem odmienności, jaka cechowała funkcjonowanie motywów mitycznych w literaturze polskiej. Kiedy mowa o inspiracjach antycznych, należy zwrócić uwagę na fakt, że recepcja antyku nie jest sprawą prostą i jednoznaczną, ponieważ właściwie każda epoka, a nawet każde pokolenie czy formacja, mają „swój” antyk, który wykorzystują dla własnych celów⁴. Koniec XIX w. przyniósł znaczące zmiany w podejściu do tej tematyki. Co prawda wykładano jeszcze historię starożytną w duchu tradycyjnej koncepcji Johanna Winckelmanna, miłośnika i propagatora sztuki greckiej, który w swym głównym dziele *Geschichte der Kunst des Altertums* ugruntował określoną wizję antyku, ale podejście do antyku powoli zmieniał się pod wpływem zyskującej coraz większą popularność filozofii niemieckiej, czyli myśli Artura Schopenhauera, braci Karla i Augusta Schległów, a przede wszystkim Fryderyka Nietzschego zawartych w jego *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), dokonujących reinterpretacji idei tradycji

² Płażek związany był z Zaświeciem Maryli Wolskiej, gdzie spotykali się Leopold Staff, Józef Ruffer, Antoni Stanisław Mueller i Ostap Ortwin, nazywani przez poetkę „planetnikami”, oraz wybitni znawcy literatury europejskiej i tłumacze, Edward Porębowicz i Stanisław Barącz.

³ Płażek jest także autorem sztuk osadzonych w czasach średniowiecza, m.in. *Świętej Wiosny. Dwóch dramatów* (Lwów 1904), *Ardei* (1925), *Upadku Trebizonda* (1936). Zob. J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990. Badacz poświęcił podrozdział twórczości F. Płażka: *Pod znakiem Wyspiańskiego i romantyków*: 2. *Dramaty Feliksa Płażka*, s. 377–382.

⁴ „W dziejach antyku w literaturze polskiej występują te same przemiany, których narastanie unaocznia przecięcie poprzez historię europejskiego dramatu. Renesansowej, psychologizującej i w istocie racjonalistycznej fazie odpowiada *Odprowa posłów greckich*, barokowej – *Daphnis* Samuela Twardowskiego, idylliczno-pedagogicznej w guście doby Oświecenia – *Matka Spartanka* Książnina. Pseudoklasyczna tragedia w Polsce jest natomiast zjawiskiem swoistym. Realizowała bowiem wielorakie zadania: psychologiczno-charakterologiczne, moralistyczno-refleksyjne, wreszcie narodowo-heroiczne. Romantyzm z kolei w masce antycznej umieści zarówno inwokację patriotyczną, jak historiozofię i mistykę. Mieszczańsko-imitacyjnej wersji antyku odpowiada w drugiej połowie wieku tematyka antyczna dramaturgii Świętochowskiego (np. *Aspazja*), a niekiedy – choć z zastrzeżeniami, bo przykład dotyczy fenomenu szczególnego – predylekcja Faleńskiego do historii starożytnej” (Eustachiewicz 1969: 5).

greckiej. Zacerpnięte ze starożytności obrazy przechodziły przez kolejne fazy rozwojowe literatury europejskiej i wywarły wpływ na każdą z nich, jak również z każdej z nich coś dla siebie zaanektowały. Powrót do tematów, mitów i symboli zaczerpniętych z antyku w epoce, w której tworzył Płazek, daje się wytłumaczyć chęcią powrotu do źródeł, co miało świadczyć o łączności z tradycją w poczuciu ciągłości kultury. Te poszukiwania nowego języka artystycznego dla wyrażenia współczesności świata łączyły się z przeświadczeniem, że współczesny świat, pogrążony w kryzysie aksjologicznym, charakteryzuje się bezpowrotną utratą harmonii w jej oświeceniowym znaczeniu. Ulegając coraz większej fragmentaryzacji, nie daje się już zamknąć w jednoznacznej, czytelnej formule. Scalanie może nastąpić – w co wierzyli artyści – np. przez skonstruowanie układu topologicznych odniesień do nadrzędnego mitycznego, a więc symbolicznego uniwersum, budowanego na fundamencie wartości trwałych, których znaczenie wynika z nieprzerwanej wspólnoty z wielką tradycją europejską, głównie śródziemnomorską. Takie odwołania się do antyku, które można nazwać „rozumnym tradycjonalizmem”, czyli twórczą komunikacją między współczesnością a czasami zaprzeszlými, tworzyły się przez przywoływanie motywów i wątków, postaci, kompozycji, porównań, frazeologii i słownictwa. Sięganie po mity antyczne polegało albo na powtórzeniu motywów klasycznych i na wprowadzaniu w obręb tekstu metafor, porównań i słownictwa zapożyczonego z kultury antycznej, głównie na zasadzie inkrustacji⁵ lub na reinterpretacji tych wątków, przynoszących często głęboką zmianę sensu w stosunku do klasycznego pierwowzoru. Takim przykładem są nowe znaczenia nadawane starożytnym mitom, tak aby ich sens wykraczał poza ramy konwencjonalnego użycia (Głowiński 1990). Jak pisał Michał Głowiński, „pisarz, szkoła literacka czy wręcz cała epoka reaktywuje jakiś motyw literacki, by mu nadać nowe znaczenie, by wyrazić poprzez niego to, co jest w takim czy innym sensie najbardziej żywotne. Motyw tradycyjny przestaje być tylko konwencjonalnym elementem mowy, staje się ponownie sposobem myślenia” (Głowiński 1990: 6–7). I badacz dodawał: „Bo starożytność właśnie stanowi ten niewyczerpany zbiornik motywów, symboli i mitów na różne okazje, tych, które w europejskim kręgu kulturowym znane są na tyle, że nawet przy daleko idących przekształceniach zostaną od razu rozpoznane” (Głowiński 1990: 7). Tak więc „pytania zadawane mitowi zmieniają się w ciągu historii, choć jego substancja fabularna pozostaje nienaruszona” (Głowiński 1990: 38). Mit przestawał być tylko barwną opowieścią o bogach i bohaterach niosącą naukę moralną, a przez swą polisemiczność, wieloznaczność, łączenie w sobie różnorodnych, nawet wzajemnie sprzecznych sensów, zyskuje wartość ontologiczną, epistemologiczną i aksjologiczną. Pełnił funkcję znaku kulturowego. Te uwspółcześnione reinterpretacje mitów, często daleko posunięte, wielokrotnie przyjmowały formę polemiki z tradycją i najczęściej stawały się prefiguracją zawierającą analogie między mitem a losami współczesnych bohaterów. Twórcom chodziło o nowe znaczenia nadawane mitom, kładące nacisk na wydobywanie aspektów psychologicznych i filozoficznych. Człowiek antyczny nie mógł zmienić swego przeznaczenia. Współcześni autorzy świadomie przełamywali antyczne fatum na rzecz prawa wolnego ludzkiego

⁵ Dobrze zagadnienie formalnych i znaczeniowych związków między mitem, mitologią a literaturą pokazała S. Brzozowska w swej pracy *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000, potwierdzającej ważne miejsce i funkcję mitologii grecko-rzymskiej jako istotnego składnika dziedzictwa antyku w kulturze przełomu XIX i XX w. Motywy antyczne stały się narzędziem wyrafinowanej techniki intertekstualnej. Por. K. Nowakowska-Sito, *Miedzy Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, zwłaszcza rozdział *Antyk modernistów*.

wyboru, a z kolei postaciom nadludzkim odbierane są ich atrybuty egzystencjalne. Powoli neurastenii, autodestrukcja, trauma, urazy czy resentyment zyskiwały rangę tragizmu. Nawet jeśli utwór zakorzeniony został w świecie antycznym i pojawiały się w nim figury i sytuacje zaczerpnięte z mitów, to okazywały się one odmienne w sposobie podejmowania kwestii psychologicznych, filozoficznych, estetycznych i etycznych. Ogólnie rzecz ujmując, nurt zainteresowania antykiem w drugiej połowie XIX w. rozpadł się „na eklektyczno-mieszczkański typ dramatu (zob. *Arria und Messalina* Adolf Von Wilbrandt) i na Nietzscheańską tragiczną koncepcję życia greckiego” (Eustachiewicz 1969: 4), co jednak nie wyczerpuje „nowoczesnej listy wariantów. Trzeba ją uzupełnić freudowską, psychoanalityczną metodą odczytywania starych mitów” (Eustachiewicz 1969: 4).

Takie założenia artystyczne miała z założenia realizować modernistyczna tragedia, której celem jest poznanie. W starożytności Arystoteles w *Poetyce* nadał tragedii rangę szczególną i traktując ją jako najwyższe doświadczenie człowieka, wyniósł ją ponad myślenie genologiczne, czyniąc idealnym wzorcem sposobów myślenia o świecie, doświadczania go i artykulacji (Sławińska 1948: 7). Wraz z wyczerpaniem się siły poetyk normatywnych istotą gatunków stało się nieustanne przekraczanie przez nie reguł i dekonstrukcja form. Gatunek przestał być konstrukcyjnym wzorcem i przekształcił się w sposób przeżywania, postrzegania i poznawania świata, co łączy się z określoną aksjologią. W transformacjach gatunku tragediowego, chociaż został zachowany stały w swej wartości inwariant, należy mówić o historycznej zmienności jakości tragedii, a właściwie o jej formach hybrydycznych, o zbiorze różnych jej wcieleń, przetworzeń, transformacji i literackich transgresji związanych z poszczególnymi epokami, prądami literackimi i kierunkami w sztuce. Uznając istnienie „problemu tragedii” w każdej z epok literackich, należy tym samym przyjąć konieczność rozwiązania go przez odwołania się do obowiązującej estetyki w danej epoce historycznej (Sławińska 1948: 8). Na przełomie wieków XIX i XX tragedia stała się formą artystyczną, która w najwyższym stopniu miała wykorzystywać doświadczenia egzystencjalne ludzi. Odgrywała fundamentalną rolę w uświadamianiu odbiorcy okrucieństwa losu i konieczności zmagania się z nim. Podsumowując, wybór przez twórcę gatunku tragediowego miał swe uzasadnienie w typowym dla tej epoki traktowaniu literatury jako aktu poznawania świata i człowieka. Rola tragedii na przełomie wieków XIX i XX nie kończyła się zatem na zmanifestowaniu wartości estetycznych. Dostarczała ona języka, w którym modernistyczny twórca mógł podjąć zasadnicze kwestie wolności i konieczności człowieka, jego ograniczonej wiedzy, jak również odpowiedzialności za swe czyny. Stała się, o czym świadczą teksty krytyczne m.in. Ostapa Ortwina czy Stanisława Brzozowskiego, ważną próbą stworzenia języka aksjologicznego. Odkryta w tragedii zasada ludzkiego istnienia została uwidoczniiona w *uniwersum* teatru traktowanego w kategoriach duchowej transfiguracji i *katharsis*. Modernistyczny teatr „tragiczny” miał uzmysłwić odbiorcy fakt, że zjawisko tragiczności jest trwałym, fundamentalnym i elementarnym doświadczeniem ludzkiej egzystencji, towarzyszącym całej ludzkiej ontogenezie i konstytuującym indywidualną psychikę, a w transformacjach gatunku tragediowego, pomimo że został zachowany stały w swej wartości inwariant, należy mówić o historycznej zmienności jakości tragedii, a właściwie o jej formach hybrydycznych i pośrednich, o zbiorze różnych jej wcieleń, przetworzeń, transformacji i literackich transgresji związanych z poszczególnymi epokami, prądami literackimi i kierunkami w sztuce oraz potrzebami odbiorcy.



Twórczość autora *Napiętego łuku* pozostawała pod wpływem różnych twórców współczesnych inspirujących się antykiem i poszukujących nowych wzorców tragediowych. Na przełomie XIX i XX w. myślano wtedy mitem tragicznym i w micie tragicznym. Był to czas, kiedy tragizm nabierał szczególnej wartości, o czym pisał Piotr Mitzner w *Tragizmie w teatrze polskim XX wieku*:

[...] w dziejach teatru mało jest wartości tak delikatnych i trudnych do osiągnięcia, jak tragizm. Nic też nie rodzi się tak rzadko, jak prawdziwa tragedia. Powstaje ona bowiem jako arcydzieło, albo nie powstaje w ogóle. Gdy jej nie ma, na scenie wybucha śmiech albo płacz, z życia wzięte postaci snują się, przeżywając swoje nieszczęścia. Tragedia, aby mogła zaistnieć, potrzebuje więc szczególnie sprzyjających warunków. Na pewno nie wystarczy jej tylko pewien typ tradycji teatralnej. Musi pojawić się twórca o światoodczuciu tragicznym. [...] Tragizm musi odczuwać także publiczność, zbiorowy bohater epoki musi zdobyć się na wielki wysiłek duchowy (Mitzner 1981: 3).

Przed I wojną światową szczególne uznanie jako twórca o tragicznym światopoglądzie zdobył austriacki dramaturg Hugo von Hofmannsthal, autor *Listu lorda Chandosa* (1902), zaprzysiężony z reżyserem Maxem Reinhardtem i kompozytorem Richardem Straussem, który „żył teatrem” (Karpiński 2012: 28). Jego utwory „dzieją się najczęściej w świecie mitu bądź historii. Są jakby utkane ze snu [...]”. Niekiedy stanowią wariację na temat znanego tekstu”. Hofmannsthal „dawał znakomite nowe wersje klasycznych utworów scenicznych” (Karpiński 2012: 28). Innowacyjne podejście Hofmannsthala do antyku znalazło realizację w jego dramaturgii. Jego *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* (1903, wyd. 1904, prapremiera polska Kraków 1909 z wielką rolą Wysockiej) stała się podstawą dla libretta opery Straussa (1909). W *Elektrze* Hofmannsthal co prawda inspirował się tragedią Sofoklesa, ale w fabule, zapożyczony z utworu antycznego, widoczne są odchylenia od pierwowzoru, zwłaszcza w kreacji bohaterów. Świadczy o tym spis postaci, który poszerza się o powiernika, przewoźnika, młodą i starszą służącą, kucharza i nadzorcę. Całość przedstawienia kończy ekstatyczny taniec Elektry. Hofmannsthal, wierny czytelnik dzieł Sigmunda Freuda, siedł w kierunku psychologizacji postaci. Wyeksponował erotyczny związek Elektry z ojcem i jej nienawiść do matki, Klitajmestry. Było to nowe, psychoanalityczne ujęcie znanego mitu. Dużym powodzeniem cieszyły się również kolejne dzieła Hofmannsthala takie jak *Ödipus und die Sphinx* (1906) czy monumentalne widowisko *Król Edyp* (1906). Indywidualnym podejściem do mitów greckich, poddanych rewitalizacji i reinterpretacji, wyróżniają się inne, powstałe w tym czasie dramaty, takie jak *Atalanta w Kalidonie* (1865) Algernona Swinburne’a (przetłumaczona na język polski przez Kasprowicza w roku 1907), *Filoktet* (1899) André Gide’a czy *Cezar i Kleopatra* (1901) Bernarda Shawa. Wkrótce ze swą dekadencją *Fredrą* (1905) objawił się Gabriele d’Annunzio, poetycko-filozoficzną *Hélène de Sparte* (1909) Emil Verhaeren, a naturalistycznym *Łukiem Odysa* (1914) Gerhart Hauptmann.

W tym czasie przełomu XIX i XX w. na scenie krakowskiego Teatru Miejskiego, zwłaszcza za dyrektorowania Ludwika Solskiego, nastąpił powrót do sztuk starożytnych (Michalik 1983: 25, 73), o czym świadczą wystawienia *Lizystraty* Arystofanesa (1895), *Antyfony*

Sofoklesa (1903), *Żab* (1906) i *Chmur* (1908) Arystofanesa. Ważne dla polskiego teatru okazało się wystawienie *Orestei* Ajschylosa pt. *Dzieje Orestesa* (*Agamemnon*, *Ofiary* [*Choëfory*], *Święto Pojednania* [*Eumenidy*]) w tłumaczeniu Jana Kasprówicza z roku 1908. Premiera tragedii w reżyserii Solskiego, obejmująca trzy jej części, odbyła się 19 marca 1910 roku. Stała się ona ważnym wydarzeniem nie tylko artystycznym, ale również patriotycznym⁶. Kasprówicz zapożyczył wyrażenia z kultury polskiej i religii chrześcijańskiej, unikał przy tym archaizowania i sztuczności, a rytmiczne miary greckie oddał za pomocą rymowanego wiersza polskiego. Jak pisał we wstępie do swego przekładu Ajschylosa, pragnął, aby jego praca

[...] przyczyniła się do ukochania prawdziwej, wielkiej sztuki; oby najpotężniejszy tragik świata nie był tylko przedmiotem badań filologów i estetyków, lecz zmienił się w ogólną własność społeczeństwa naszego; oby twórca grecki, choć i w moim przekładzie greckim być nie przestał, powiększył nieliczne grono prawdziwych twórców polskich (Ajschylos 1908: 11).

Warto też przypomnieć wystawienie *Hippolytosa* czyli *Fedry* (premiera 18 marca 1911) Eurypidesa w tłumaczeniu Bogusława Butrymowicza⁷. Dużym powodzeniem cieszyły się również sztuki inspirowane antykiem takie jak np. popularne *Eros i Psyche* Jerzego Żuławskiego (1904) oraz *Protesilas i Laodamia* (1903) i *Meleager* (1908) Wyspiańskiego⁸. Dla niego tradycja literacka antyku stała się niewyczerpanym rezerwuarem inspiracji i źródłem poznania artystycznego. Uczynił z niej sprawne narzędzie, przy pomocy którego docierał do podświadomości życia jednostkowego i do nadświadomości życia zbiorowego. Autor *Akropolis* „nadał antykowi piętno tak polskie i tak indywidualne, że przestał być antykiem. Kto więc pragnął zetknąć się z rzeczywistym światem klasycznym i poddać się jego działaniu, musiał sięgać ponad Wyspiańskiego do niby otwartych przez niego, a przecież zakopanych źródeł” (Sinko 1933: 322). Wpływ autora *Meleagry* na innych twórców tej epoki, w tym także na Płazka, okazał się znaczący.

Ważnym źródłem wiedzy o ówczesnych przedstawieniach są ówczesne recenzje teatralne. Sposób wystawiania sztuk antycznych, jak również ich recepcja wpływały na treść i formę pisanych wtedy dramatów, co bezpośrednio dotyczyło także Płazka. Atutem tych przedstawień obok scenografii była gra zespołowa aktorów Teatru Miejskiego oraz wybitne, utrwalające się w pamięci widzów wielkie kreacje m.in. Wysockiej, Ireny Solskiej, Wandy Siemaszkowej, Józefa Węgrzyna, Józefa Sosnowskiego czy Aleksandra Zelwerowicza. Szczególnie Wysocka, zafascynowana antykiem, była znana z monumentalnych ról w repertuarze klasycznym np. Klitajmestry w *Orestei* Ajschylosa, Jokasty w *Królu Edypie*, Altei w *Meleagrze* i Elektry w sztuce Hofmannsthal. Potrafiła wydobyć rys tragiczny z roli, wygrać tragedię ludzkiego losu i nadać wypowiedzi cechy uniwersalne (Wysocka 1973: 21).

⁶ W tym czasie widoczna jest fascynacja twórczością Ajschylosa. Zob. O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, s. 178; O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, s. 168–169; T. Miciński, *Teatr Świętynia*, s. 195; F. Siedlecki, *O sztuce scenicznej*, s. 334, 336; L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, s. 146; L. Schiller, *List do Craiga*, s. 208; S. Brzozowski, *Teatr krakowski*, s. 205. Wszystkie artykuły w: I. Sławińska (red., 1966). *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i Filmowe.

⁷ Nad tragediami Eurypidesa J. Kasprówicz pracował już w latach 1912 i 1913 (*Medea*, 1913 oraz *Hekabe*, 1914).

⁸ Wtedy działało już Akademickie Towarzystwo Artystyczne Miłośników Dramatu Klasycznego założone przez profesora Michała Boguckiego, propagatora kultury antycznej. Czytano tam m. in. dzieła Tadeusza Zielińskiego poświęcone antykowi.

Sposób interpretacji danej roli przez aktorów był ważny. W ówczesnej prasie, np. w „Nowej Reformie”, zamieszczano szczegółowe analizy tekstów antycznych, będących podstawą dla przedstawień dramatycznych. Zwracano uwagę na jakość przekładu, doceniając zwłaszcza jego uwspółcześnienie, czego przykładem są *Chmury* w przekładzie Edmunda Ciągłewicza, wysoko ocenionym przez Adolfa Nowaczyńskiego. W recenzjach, które często wychodziły poza charakter tylko sprawozdawczy, krytycy kładli nacisk na ponadczasowość przesłania tych sztuk, które wyróżnia – jak pisano – „tragedia dusz ludzkich, która poprzez mgłę 24 wieków przemawia wielką potęgą uczucia, siły i grozy. [...] Cechą wielkich dzieł geniusza ludzkiego jest ich głębia sięgająca poza granice przestrzeni i czasu i tryskająca życiem prawdy spoza zewnętrznej, przemijającej, uwarunkowanej danym środowiskiem formy” (sch 1911: 3). Dalej w recenzji czytamy, że „nawet pierwiastek mitologiczny, który w utworach greckich stanowił dla współczesnych istotną religijną treść dzieła – nie jest dziś balastem, lecz przeistacza się w naszych pojęciach w głęboki symbol, poza którym jednak żyje z całym bogactwem swych skarbów – dusza ludzka, tak samo szarpana namiętnościami i cierpiąca dziś, jak i w starożytnej Helladzie...” (sch 1911: 3). Krytycy często narzucali interpretację tych sztuk, co miało duże znaczenie dla recepcji antyku w ogóle. Tak więc podsumowując te wstępne rozważania, należy stwierdzić, że „wątki antyczne spełniają w literaturze w. XX, w dramacie w szczególności, rolę uniwersalnego języka, wspólnego w ramach określonej tradycji i kultury literackiej. Ten język działa w całej skali zjawisk literackich – od hermetycznej czy ekskluzywnej do jak najszerszej komunikatywnej (np. w filmowych wersjach mitów homeryckich)” (Eustachiewicz 1969: 20).



W tym z konieczności ogólnikowo zaprezentowanym kontekście literacko-teatralnym należy usytuować antyczne sztuki Płażka, które można uznać za próbę znalezienia formuły dla wrażliwości swego czasu, realizującą myślenie o dramacie i scenie charakterystyczne dla „nowego” teatru, prowokującego do podjęcia dialogu z tradycją literacką i teatralną. Płażek nie kopiował wzorców antycznych, tylko je przekształcał, wykraczając poza ramy myślenia normatywnego i genologicznego. Aktywna postawa wobec współczesności i twórcza wobec tradycji w jego przypadku stała się świadomą strategią artystyczną. Daleki był jednak od eksperymentowania, co nie oznacza, że nie był innowacyjny w swych dramatycznych działaniach. Co prawda krytycy w swych recenzjach z jego sztuk, głównie z *Elektry*, podkreślali, że charakteryzuje je brak komplikacji dramatycznych. Ich zdaniem Płażek nie miał wyobraźni dramaturga. Nie czuł sceny tak jak chociażby Wyspiański. Z tego powodu jego sztuki są dla nich chybionym doświadczeniem z tak ważnym gatunkiem, za jaki wtedy uznawano tragedię antyczną. Aby nie zamykać dramatów antycznych Płażka w formule epigoństwa, warto wziąć pod uwagę „skalę literackości” obecną w jego utworach. W ten sposób podstawowym kryterium staje się stopniowalność schematyczności (Fulińska 2003: 55–66). Ważna okazuje się nie tyle wierność wobec przyjętego wzorca, ile literacka interpretacja tematów zaczerpniętych ze starożytności (Kubacki 1938: 4). Przede wszystkim należy docenić erudycję Płażka, co potwierdził Tadeusz Sinko, który szczegółowo omówił treść jego sztuk, dobrze – jak dowodził – osadzonych w tradycji antycznej. Jako wytrawny

filolog Sinko skrupulatnie odnotował wszelkie odstępstwa od tych fabuł tragedii Sofoklesa czy Eurypidesa (Sinko 1933: 125–162). Badania autora *Antyku Wyspiańskiego* potwierdzają, że w sztukach Płażka obecne są odstępstwa od pierwowzorów antycznych, ponieważ celem autora *Napiętego łuku* była reinterpretacja wybranej tragedii np. przez wprowadzenia nowych osób czy sytuacji, które pozwoliły dramaturgowi zbudować analogię pomiędzy losami mitycznych bohaterów a losami ludzi mu współczesnych. Poniesiony wysiłek filologiczny Sinki, który wykonał rzetelną pracę materiałową i wzbogacił ją o obszerny opis tekstów, wydaje się jednak mało satysfakcjonujący, ponieważ przekazał on informacje, nie podejmując się wysiłku interpretacji dramatów Płażka (Eustachiewicz 1969: 3). Sinko nie pokazał, na czym polega gra z tradycją antyczną w tych sztukach, ani czemu ma służyć. Choćby z tego powodu warto powrócić do lektury tych dramatów, a zwłaszcza *Napiętego łuku* i podjąć trud ich analizy w celu rozpoznania intencji autora i pokazania relacji pomiędzy mitem a teatrem modernistycznym w rozumieniu tego artysty.

Jak już zostało powiedziane, przed *Napiętym łukiem* Płażek napisał kilka dramatów antycznych. Tylko dwa z nich doczekały się premiery. Ważnym przedstawieniem okazała się premiera jego *Elektry* w roku 1921 w teatrze lwowskim. Dla ówczesnych recenzentów sztuka ta, w której autor poszerzył pojęcie klątwy rodzinnej po to, aby uświadomić odbiorcy, że świadomość faktu, że jesteśmy skazani na cierpienie i zagładę, zbliża nas do momentu tragicznego *katharsis*, okazała się mało przekonującym eksperymentowaniem z tragedią antyczną. „Adaptowanie arcydzieł (a tragedia Eurypidesa jest arcydziełem) należy do przedsięwzięć bardzo ryzykownych” (Sinko 1933: 369). Jan Parandowski w swej recenzji nazwał *Elektrę* Płażka utworem „bezbarwnym”, a fakt, że rzecz została wystylizowana na antyk, przyczynił się – jego zdaniem – do nieobecności „tchnienia życia” w tej sztuce. Brak – według niego – tej miary antycznego wiersza, która jest oddechem twórczym sztuki antycznej, sprawił, że – jak pisał – pozostawał tylko schemat literacki. Ani w tym, ani w kolejnych dramatach antycznych Płażka – według krytyków – „nie ma żywego ciała sztuki” (Kubacki 1938: 4), a „abstrakcyjność ideologii i niejasność symboliki psują piękne pomysły, którym nadto brak żywszego nerwu dramatycznego” (Czachowski 1934: 101). Słowa w dramacie – zdaniem krytyków – są piękne, ale bezduszne, a deklamacja i retoryka w połączeniu z nastrojowością rodem ze sztuk Maurycego Maeterlincka sprawiają, że czyny bohaterów wykreowanych przez Płażka nie wypływają z tragicznej konieczności. Ówczesni krytycy wydawali się nie dostrzegać tego, że autor stworzył indywidualny styl recepcji antyku i poszedł własną drogą twórczą. Przekształcając treść tragedii, nadawał wątkom odmienny sens, przy czym dość swobodnie obchodził się z grecką wersją mitu, jak i jego tragiczną realizacją przez wielkich tragiczków greckich, a potem rzymskich. Zarówno w *Elektrze*, jak i w kolejnych swych dramatach zanurzonych w kulturze antycznej, w których mity pełnią funkcje segmentów tradycji kulturowej, Płażek wykorzystał motyw dobrowolnej ofiary, łącząc się z przekonaniem o jej daremności, wynikającej z ograniczenia ludzkiego rozumu i fatalizmu losu. Pozostawał pod wpływem Wyspiańskiego i Hofmannsthala, ale jednocześnie tworzył „swój” wariant mitu tragicznego, wprowadzając inny układ fabularny zdarzeń, uaktualniając (unowocześniając) scenografię i język bohaterów. Interesowały go przede wszystkim sprawy ludzkiej egzystencji, cierpienia, rywalizacji, nienawiści i namiętności. Jego dramat nie jest więc imitacją tragedii greckiej, próbą powielania konwencji, tylko zbliża się do dramatu symbolicznego i poetyckiego. Teatr Płażka okazuje się wariantem modernistycznego teatru śmierci.

W *Napiętym łuku* nawiązał do *Fenicjanek* (między 409 p.n.e. a 407 p.n.e.) Eurypidesa, jednej z 18 zachowanych jego tragedii. Tragedia ta, znana z wersji łacińskiej Seneki i Stacjusza, oparta na micie „Siedmiu przeciw Tebom”, należała do lektury obowiązkowej w ramach wykształcenia klasycznego i wraz z *Orestesem* i *Hekabe* weszła w skład „triady bizantyjskiej” (Komorowska 2011: 8). Badacze podnoszą wagę obecnych tam wątków, ich filozoficzny potencjał, intrygującą konstrukcję dramatu, odchodzącą od arystotelesowskiej wizji gatunku, oraz atrakcyjność sceniczną (Komorowska 2011: 8)⁹. Płazek dla swych celów wybrał tylko jeden z wątków obecnych w tej antycznej tragedii, jakim jest historia Polinejesa, który przybył do Teb wraz ze swą armią. Od swego brata Eteoklesa domagał się współudziału w rządach. Ten, pomimo pośrednictwa matki, odmówił. Z tego powodu Polinejes zapowiada walkę, chcąc zniszczyć Teby. Miasto może zostać ocalone pod warunkiem, że syn królewski, Menojkeus, brat Hajmona, zostanie poświęcony Aresowi. Menojkeus, kiedy poznał wyrok wyroczni, że z woli bogów musi umrzeć dla ocalenia Teb, popełnił samobójstwo. Ten jego heroiczny czyn – ofiara z własnego życia – dała Tebańczykom zwycięstwo. Przy jego grobie śmiertelny pojedynek stoczyli Polinejes i Eteokles. Według innych wersji mitu Kreon sam miał złożyć swego syna w ofierze lub też zjadł go Sfinks (Grimal 2008: 232). W omawianej tragedii konflikt tragiczny jest konfliktem dwóch równorzędnych wartości, w tym przypadku szczęściu jednostki przeciwstawione jest dobro państwa. W tragedii greckiej, w której akcja rozgrywała się „zawsze i wszędzie”, konflikt ogólnoludzki jest możliwy w każdym czasie i przestrzeni, a „stopień tragizmu zależy z pewnością od poczucia rzeczystwej sprawy, o którą bohater stawia życie. Wzbudzić oddźwięk psychiczny może tylko konflikt istotny, jak najbardziej realny” (Sławińska 1948: 50–55). Świadczą o tym dzieje antycznego Edypa, Antygony, Orestesa czy Elektry.

W *Napiętym łuku* Płazek, wykorzystując powyższy motyw zapożyczony z *Fenicjanek* Eurypidesa, ułożył inny schemat dramatyczny, wymyślił intrygę i tak rozdzielił role w swej sztuce, aby nastąpiła dramatyczna kolizja. Akcja rozgrywa się w ciągu trzech dni. W odsłonach 1 i 2 wydarzenia toczą się w pałacu, a w odsłonie 3 u stóp kamiennej wieży. Dramaturg nie przestrzegał trzech jedności: czasu, miejsca i akcji. Źródła tragizmu doszukiwał się w budowanej atmosferze głównie za pomocą odpowiednio zaprojektowanej scenografii przypominającej tę na poły baśniową ze sztuk Maeterlincka (Szondi 1976: 52–58). Tak prezentuje się świat *Napiętego łuku*. „Przed pałacem królewskim. Z lewej wejście do wnętrza. W głębi schody szerokie prowadzą w dół. W oddali widać czarny bór. Jeszcze dalej poszarpane skaliste szczyty sąsiednich wzgórz” (Płazek 1931: 5). I dalej pisze: „stromie poszarpane skały. Czarny zagadkowy las... [...] wieczorem od jeziora wieje mroźny chłód, skały w oddali znikają, bór dymi się gęstą mgłą. [...] Smutny tu kraj” (Płazek 1931: 7). Podobnie jak w Maeterlinckowskiej „tragedii atmosfery” nastrój grozy i nadchodzącej śmierci staje się nośnikiem symbolicznych znaczeń (Sławińska 1948: 55).

Warto dokładnie prześledzić akcję tej mało znanej sztuki, aby ujawnić cel działań dramaturgicznych Płazka. Fabuła oparta *Napiętego łuku* oparta jest na rywalizacji dwóch braci Glaukona i Lachesa o królewski tron. Wydarzeniem probierczym staje się w tej sztuce wypędzenie Starego króla, który został zdradzony przez swych synów. Chcieli go pozbawić

⁹ Znany jest przekład Zygmunta Węclewskiego z roku 1880. *Fenicjanki* tłumaczył J. Kasprowicz wraz z *Trojankami*. Zamieścił je w tomie *Eurypidesa tragedie. Tragedie wojenne i ateńskie ze Wstępem* T. Sinki, następnie w t. 12 wydania Akademii Umiejętności z 1931 r.

władzy, ponieważ – jak twierdzi Laches – był okrutnym władcą. Nie dbał o miasto i nie szanował własnych dzieci. Wypędzając ojca, synom wydawało się, że ratują miasto przed zagładą. Przed ukamienianiem władca schronił się w stojącej poza miastem wieży zbudowanej z ogromnych czerwonych głazów. Przed wiekami wznosił ją jego przodek, który przybył na wyspę z dalekiej ziemi. Zanim za królem zamknęły się wrota, rzucił on kłatwę na synów i miasto. Teraz „Stary król – obląkaniec” (Płazek 1931: 8) siedzi w wieży w samotności, czekając aż dopełnią się wyroki losu. Został poniżony ten, „którego bogi ukochały dla siły jego i rozumu. On, który niegdyś nieśmiertelnych gościł pod swym dachem; co w dumę tak urósł, że śmiał rozkazom onych urągać – – Dziś cień oblędu nań rzucili – Jest sam. Dniami. Latami” (Płazek 1931: 19). Mieszkańcy miasta cierpią pod jarzmem kłatwy. Państwo znalazło się w tragicznej sytuacji, ponieważ „lud jęczy pod klęską zarazy. Sąsiedzi niszczą nam plony. Rabują bydło i dobytek. Nie umiemy precz ich odgonić. Głód przyszedł. Wołają chleba. [...] Oni biedni. Nędza ich przygniotła. [...] Dzikie zranione zwierzęta. Strach w ich oczach. Strach [...] – i także – nienawiść” (Płazek 1931: 20). W kraju „klęska za klęską nas ściga. Pola orne spustoszone. Wróg-sąsiad podchodzi aż do samych bram miasta. Ledwie zdołamy go odgonić. Wyczerpani, zgłodniaли i bezsilni” (Płazek 1931: 8). Glaukos, który powrócił z wygania, zdaje sobie sprawę z tego, że jest przez wszystkich nienawidzony. Cieszy go to, że jego żona Noessa nie urodziła mu syna, bo byłby tak samo przeklęty jak cały jego ród. „W tej chwili się ważą nasze losy. Króla wszyscy nienawidzą. Codziennie mu złorzeczą: Rano pastuchy przy bramie, pędząc trzody na hale. W południe męża na rynku. Wieczorem kobiety u studni. A teraz Laches, królewski brat stoi u bram i grozi” (Płazek 1931: 14–15). Jest on żądny zemsty, zdeterminowany, bezlitosny i potężny. Zburzył już pięć miast, a mieszkańców wymordował. Nie zamierza się zatrzymać, dopóki nie zwycięży. Noessa stara się skłonić Glaukosa, aby ten poszedł do ojca i prosił go o to, aby cofnął rzuconą nań kłatwę. Początkowo mąż nie chce tego uczynić. W końcu zgodził się. Jednak jego misja zakończyła się niepowodzeniem. Głos ojca z wieży obwieścił mu, że aby „uwolnić od kłatwy miasto, na to trzeba ofiary człowieka” (Płazek 1931: 25). Nie spreeczował jednak, o kogo chodzi, a w odpowiedzi Glaukos usłyszał tylko szyderczy śmiech. Zrozumiał, że chodzi o ofiarę z jego życia, ale z bólem wyznaje, że nie jest zdolny do tego czynu, ponieważ boi się śmierci. Noessa namawia go, aby przekazał gród bratu i wraz z nią powrócił do Aten. Do ucieczki jednak nie dochodzi. Do zgody nie doprowadza również rozmowa Glaukosa z Lachesem, który przybył do pałacu, aby wymusić na bracie oddanie mu władzy nad *polis*. Ponieważ Glaukos nie chce posłuchać wezwania Lachesa, ten namawia go, aby razem poprosili ojca o rozstrzygnięcie sporu. Postanawiają, że następnego dnia spotkają się o świcie u stóp wieży. Przyjdą bez broni i posłuchają werdyktu ojca. Jeśli ten będzie milczał, wtedy stoczą ze sobą pojedynek. W tym momencie do pałacu dochodzi wieść o buncie ludu. Po wyjściu Lachesa Glaukos zostaje sam i upija się winem. Opętany żądzą mordu i nienawiścią postanawia odesłać Noessę do Aten, a swą kochankę, Kreuzę obwołać królową.

Do osamotnionej i bezdomnej Noessy dociera, że wokół niej „Krzywdą się dzieje! Krzywdą mnie! Krzywdą wam! Krzywdą wszystkim!!!” (Płazek 1931: 45). Uświadamia sobie, że potrzebna jest ofiara, bo tylko w ten sposób zostanie wybawiony ród, a miasto od kłatwy. Z przekonaniem stwierdza, że „teraz wszystko widzę jasno! Nie boję się. [...] Ja wam odsiecz przyniosę: Płaczącym obetrę łzy. Ukoję rannych ból. Ja poniżona, zhańbiona pokażę drogę do radości. Cieszyć się będą i święcić pamięć moją wieńcami róż białych

i śpiewami radości i zwycięstwa” (Płazek 1931: 45). Noessa czuje duchowe pokrewieństwo ze Starym królem, bo, jak mówi „sama jestem wśród obcych. Samotna, jak ów król obląkaniec (Płazek 1931: 9). Z żalem stwierdza, że „nie mam już domu. Nie mam już męża. Nie mam już ojca. Nie mam ojczyzny. – Wszyscy mi obcy. Wszyscy dalecy. Wszystko snem było. Już zapomniałam. – Już przepłynęłam nareszcie Letę, podziemną rzekę zapomnienia spraw życia” (Płazek 1931: 50). Ma poczucie zagrożenia. Wydaje się jej, że wokół niej „czają się żmije jadowite po krzakach, po załamach skał. Słyszę złowrogi ich syk” (Płazek 1931: 9). Jednak jedyny dźwięk, jaki do niej dochodzi, to nocne płacze, zawodzenia i jęki. Matki oplakują synów, a żony mężów. Ten żal i chęć spełnienia misji doprowadza ją pod wieżę Starego króla. Z przerażeniem patrzy w głęboką przepaść, u stóp której widać czarną taflę jeziora. W ciszy przeżywa wydarzenia ostatniej nocy, kiedy w przebraniu uciekała z pałacu. Widzi krzyczący tłum, trupy na ulicach i płaczących ludzi. Stuka w zamknięte wrota wieży, prosząc, aby Stary król przyjął jej ofiarę i zdjął klątwę ze swego rodu. Odpowiada jej jednak milczenie. Wtedy pod wieżą pojawia się Glaukos. Zrozumiał, że swym postępowaniem sprowadził na miasto nieszczęście, a Noessie za jej miłość, wierność i poświęcenie, odwdzińczył się podłością. W dodatku jest pewny, że ojciec będzie milczał, dlatego czeka go pojedynek z bratem. Przeczuwa swą śmierć. Żal mu życia i z tego powodu prosi żonę, aby na pożegnanie objęła go nie jak żona czy kochanka, tylko jak matka. Ta odtrąca męża i rzuca się w przepaść, radośnie krzycząc „już nie boję się. Wcale się nie boję. Odsiecz! Odsiecz wam niosę! Wierzę: Radość przyjdzie do was, gdy mnie nie będzie. Radość piję ustami. Upajam się winem ożywcem. Niech żyje życie radosne!...” (Płazek 1931: 52).

Wtedy pod wieżę przybywa Laches prowadzony przez sługę, Fokiona. Bracia stukają we wrota wieży, ale ojciec nie odpowiada. Są zmuszeni zejść w dolinę, aby walczyć o sławę. W kłótni Glaukos zabija bezbronnego brata, uderzając go kijem w czoło. W tym samym momencie otwierają się wrota wieży i staje w nich Stary król, wyciągając ręce do syna. Glaukos z żalem pyta go, dlaczego przeklął swój ród, zlorzeczy ojcu i chce go zabić tym samym kijem, którym pozbawił życia Lachesa, aby w ten sposób wymierzyć królowi karę. Wtedy ten wciąga go do wieży. Glaukos godzi się ze swym losem i mówi „wołasz mnie ojczy – ? Idę – Idę za tobą – syn – Bardzo jestem – strudzony” (Płazek 1931: 56). Los bohaterów się dopełnił, ponieważ „Rodu królewskiego już nie ma. Najeżdźca zabity. Glaukosa zwabił obląkaniec do wnętrza wieży. Wrota spiżowe zatrzasnął. Już żaden z nich nie śmie wyjść” (Płazek 1931: 57). Wieża nabiera walorów symbolicznych. Staje się więzieniem i jednocześnie pustelnią. Wolą ludu władzę w państwie przejmuje dawny sługa ojca, Fokion, który wydaje rozkaz zamurowania drzwi i stawia przy nich strażę. Każe też w przepaść strącić trupa Lachesa, aby jego ciało zgniło bez pochówku. Tak oto przeminęła wielkość królewskiego rodu. Poświęcenie Noessy nie miało sensu, a jej ofiara z życia, jako nadziei i warunku przywrócenia kosmicznego ładu, okazała się bezwartościowa, ponieważ nie uratowała ona przed zgubą swego małżeństwa, rodu, ani miasta. Bohaterce nie udało się pogodzić braci. Z tego powodu klątwa rodowa nie została z nich zdjeta. Kłótnie w rodzinie wynoszą na tron Fokiona, który przejmuje rządy w kraju i obiecuje, że silną ręką będzie sprawował władzę. Jest przekonany, że „zginie trzoda, gdy bezpańska. Teraz pasterzem jestem ja. Muszę zejść i ład tam przywrócić...” (Płazek 1931: 57). Wzajemna nienawiść braci i pycha Starego króla dały władzę tyranowi będącemu uosobieniem zła. To on triumfuje w zakończeniu *Napiętego łuku*.



Wnikliwa lektura *Napiętego łuku* potwierdza, że funkcjonowanie mitu jako znaku kulturowego jest procesem, którego dynamikę ustanawiają napięcia między przypisywanymi mitowi możliwościami znaczeniowymi a selekcją i interpretacją sensów, jakiej poddawany jest ów potencjał semantyczny. Pomimo że mamy do czynienia ze skonwencjonalizowanym użyciem mitu, to jako znak kulturowy, asymiluje on i gromadzi nowe znaczenia, wzbogacając w ten sposób swój semantyczny „genotyp”, który, o czym była już mowa, w każdej epoce historycznej prezentuje się inaczej, a jego reguły ustalane są w konkretnych sytuacjach społeczno-kulturowych przez charakter danego mitu, jego historię, znaczenia z nim związane oraz przez motywacje artysty lub określonej formacji kulturalnej. W *Napiętym łuku* Płazka widoczny jest wpływ form mitologicznych na strukturę utworu, który staje się „wypadkową treści określonych historycznie, a więc np. historycznego, dawnego kształtu mitu, i tego nowego znaczenia, które pragnęli nadać czynnikowi przejętemu z dalekiej tradycji” (Głowiński 1990: 7). Funkcjonuje on jako instrument, umożliwiający autorowi wypowiedzenie ważnych dla niego kwestii i wyrażenie ich w formie o dużej mocy artystycznej.

W *Napiętym łuku* w tragiczny węzeł splatają się losy miasta, rodu i jednostek skazanych na zagładę. Jest ona nieunikniona. Symbolikę łuku przywołuje Laches w rozmowie z bratem, kiedy mówi, że „napiąłem łuk. Strzała pędzi warcząca. Muszę osiągnąć cel. Krew sławnych przodków w mych żyłach, Których sławie tłum służył pokornie” (Płazek 1931: 37). Tym Laches się nie przejmuje, jest człowiekiem czynu. Zarzuca bratu słabość i wzywa go „Ustąp. Odejdź z miasta. Rzekłem już: Tego ci nie bronię. – Glaukos (szepem, obłędnie). – – Widzisz? W słońcu złoty kask włosów. Ukląkł. Wpatrzony w cel. Apollon. Łucznik niezawodny. (z nienawiścią). Apollona ty syn. Apollon uwieńczy ci skroń. Nie mnie” (Płazek 1931: 37). Laches w przeciwieństwie do brata pełnego wahań i skrupułów myśli o walce i sławie. Napiął więc łuk (swej energii) i strzała pędzi do celu (tronu). Jednak los jest nieubłagany, ponieważ każdy z braci ginie, zarówno ten, który bez skrupułów napiął łuk, jak również ten, który miał opory. Laches zginął od przypadkowego uderzenia kijem. Ambicje, żądza władzy i pycha w przypadku bohaterów okazują się silniejsze niż zdrowy rozsądek. Stary król odgrywa w tej sztuce rolę upostaciowanego niemego fatum, przed którym nie ma ucieczki. Przegrywa także szlachetna Noessa, która pokochała wygnanego Glaukosa i w imię miłości podążyła za nim ze słonecznych Aten do jego smutnego kraju. Zawierzyła się uczuciu, co w jej przypadku stało się klęską. Glaukos okazał się człowiekiem słabym i chwiejnym. Noessa tęskni za słońcem i zapachem pomarańczy, które kojarzą się jej z porzuconym szczęściem. W kraju męża spotkały ją rozczarowanie, ból i cierpienie. Żyje pełna lęku, ale z wytrwałością znosi swój los. Nie chce porzucić męża, któremu przyrzeka wierność. Płaci za to wysoką cenę. Glaukos opętany przez piękną Kresę wyrzuca Noessę z domu. Kiedy zrozumie swój błąd, jest już za późno. Kobieta popełnia samobójstwo, wierząc, że w ten sposób odkupi rodowy grzech. W dodatku Glaukos zabija brata. Na wezwanie Starego króla zamknie się w wieży, aby w samotności i milczeniu odpokutować swój los. Jego ofiara, podobnie jak czyn Noessy, pozbawiony jest siły odkupieńczej. Władzę w państwie przejmie przebiegły Fokion, który odgrywał rolę wiernego sługi, w rzeczywistości knując intrygi przeciw królowi, jego synom i synowej. Ich słabość i niezgoda wyniesie go na tron. W sposób bezwzględny będzie sprawował swe tyrańskie rządy.

Źródłem tragizmu ludzkiej egzystencji są w sztuce Płażka rozbudzone namiętności i instynkty, które muszą znaleźć swe ujście w zbrodni. Ze słów bohaterów *Napiętego łuku* wyłania się nacechowany tragizmem obraz ludzkiej egzystencji, korespondujący z fatalistyczną koncepcją bytu, którego istotę stanowi cierpienie. Zło w tym świecie wydaje się wszechobecne i agresywne. Dobro jest słabe i inercyjne. W *Napiętym łuku* moment rozpoznania (*anagnorisis*), w którym objawia się tragiczna prawda o świecie, pokrywa się ze sceną katastrofy (*katastrophe*), kiedy los bohaterów się dopełnia. W sytuacji granicznej – w chwili zagłady bohaterów – dochodzi do objawienia wiedzy tragicznej, a tym samym do rozpoznania bolesnej prawdy o świecie i człowieku. W dramacie Płażka, tak jak w tragedii antycznej, wpisana jest refleksja na temat ludzkiego losu i ograniczeń człowieka. Widz, ulegając nieprzewidywanej presji fatalizmu, swą uwagę skupia na wypełnieniu się wyroków losu. Rytm wydarzeń w dramacie wyznacza nie tyle splót intryg, ile dynamika kłótwy, będącej czymś w rodzaju fatum, co przekłada się na wypełnienie się tego, co nieodwracalne. Akcja została nakreślona tu szkicowo i oparta na niecodziennych, „strasznych” wydarzeniach, co znalazło swe odzwierciedlenie w złowrogiej atmosferze, będącej wizualizacją ludzkich namiętności, nienawiści, zazdrości, pożądania, prowadzących wprost do zbrodni. Linia dramaturgiczna w *Napiętym łuku* bez żadnych zwrotów akcji zmierza wprost ku katastrofie, jaką jest śmierć bohaterów i triumf tyrana. Ludzie szlachetni w tym pełnym okrucieństwa świecie giną. Płażek tak buduje fabułę, aby doprowadzić do zagłady wielkich wartości. W zakończeniu dramatu triumfuje zło – przemoc, przebiegłość, podłość i chamstwo. Nie ma w tym świecie miejsca na współczucie, przebaczenie, ofiarność i odrodzenie ducha. Tak więc Płażek stworzył w *Napiętym łuku* własny wariant „dramatu śmierci” w modernistycznym teatrze.



Historia rodu Starego króla nabiera wymiarów ironicznych. Siła i chamstwo zwyciężają szlachetność i dobroć serca. Płażek pisze *Napięty łuk* w roku 1931, w czasie narastających konfliktów społecznych i politycznych, narodzin faszyzmu w Niemczech, Włoszech i Hiszpanii oraz kultu jednostki w Rosji. Otaczająca rzeczywistość staje się coraz bardziej przerażająca. Z tego powodu *Napięty łuk* daje się odczytać jako tragedia polityczna – tragedia władzy. Płażek wprowadza do swej sztuki narrację mityczną, co sprawia, że opowiedziana historia nabiera walorów uniwersalnych. Sięgając do wzorców antycznych, Płażek nie bez powodów wybrał tragedię Eurypidesa, w której pojawiają się ważne pytania o sens i skutki wojen, a pęd ku zniszczeniu okazuje się częścią irracjonalnej strony ludzkiej natury. Wykorzystane motywy stały się dla niego narzędziem techniki intertekstualnej. Ukazany w *Napiętym łuku* niszczycielski potencjał ludzkich ambicji prowadzi do konfliktu między jednostką a wspólnotą. Płażka interesuje moment, kiedy życie polityczne przekracza punkt krytyczny. Świat grecki był rozbity na osobne byty polityczne – *polis*, będące wspólnotą obywateli, którą rządzą określone mechanizmy polityczne. Wspólnocie nieustannie groziło zło wewnętrzne i zewnętrzne, jakimi są zadawnione konflikty, spiski przeciw legalnej władzy, seria krwawych walk wewnętrznych, zamachy stanu dokonywane przez jednostki dążące do władzy absolutnej. Budując napięcie na linii interes jednostek a prawa wspólnoty, prawa ludzkie

a prawa bogów, egoizm a poświęcenie, obowiązek a przyjemność, Płazek tworzy tragedię jednostki wpłątanej w tryby władzy. Źródłem zła jest *hybris*, „bezrozumna pycha”, która ogarnia człowieka, pragnącego dorównać bogom. Zaslepiony zapomina o granicach ludzkiej kondycji. Kara spada na całą wspólnotę, co prowadzi do rozpadu więzi wspólnotowych, upadku wiary w społeczeństwo i państwo, w człowieka i bogów i ostatecznie doprowadza do triumfu zła, czyli rządów tyrana. Dramat nie służy więc wyrażeniu psychologicznych dylematów postaci, ani z pierwszego, ani z drugiego planu, które są jednowymiarowe, pozbawione komplikacji i przypominają bardziej upostaciowane symbole niż żywych ludzi.

W *Napiętym luku* Płazek stawia także pytanie o to, jak odnowić wartości, wokół których wspólnota mogłaby się zjednoczyć i działać. W tragedii antycznej źródłem odnowy wspólnoty jest najczęściej samoofiara złożona przez szlachetną jednostkę. W *Fenicjankach* pojawia się ważny motyw samoofiary, będący odpowiedzią na obowiązek zemsty i odwetu (Komornicka 2011: 118–124). Centralnym punktem tragedii Eurypidesa jest ofiara Menoikeusa. Sytuuje się ona w centrum mitycznej opowieści. Śmierć samobójcza, będąca kategorią autodestrukcji, pozostaje jednym z głównych wątków mitycznych. Szczególnie ceniona była *Αυτοχειρία*, czyli mord dokonany własnoręcznie, samobójstwo z najwyższych pobudek, będący ofiarą idealną, ponieważ samobójca stawał się ofiarnikiem. Śmierć z własnej ręki, samoofiara, transfigurowała w rytuał ofiarny o charakterze odkupicielskim. W tragediach antycznych kobiety często popełniały samobójstwa lub ginęły gwałtowną śmiercią. Jej źródłem są duma, honor, wstyd, miłość lub sprawy rodzinne. Wzorce antyczne narzucały kobietom przejęcie części odpowiedzialności. Bohaterki dramatów antycznych Płazka takie jak Eire, królowa Alestis czy Elektra stają przed ważnym wyborem i świadomie przejawiają gotowość do podjęcia ofiary, która przywróci zaburzoną harmonię. Antyczny Grek pragnął żyć w kosmosie, w świecie uporządkowanym, poddanym działaniu praw boskich. Ten szlachetny gest również został wykorzystany w *Napiętym luku*. Jednak ofiara Noessy nie przywróci utraconego ładu, tylko obnaży okrucieństwo świata, którego nie da się już odkupić. Zło w postaci prymitywnego Fokiona triumfuje. Kod antyczny posłużył Płazkowi w określonym celu. Ostatecznie *Napięty luk* dotyka spraw zasadniczych, jakim jest ład świata i obowiązujące stałe prawa nim rządzące. Ich przekroczenie prowadzi do zagłady obowiązującej aksjologii, skazując człowieka na życie w chaosie, co prowadzi do zagłady moralnej i duchowej śmierci.



Napięty luk nie daje się łatwo opisać w kategoriach genologicznych. Nie naśladuje prototypowej formy tragedii antycznej. Jest natomiast szczególnym wyrazem postawy poety wobec świata, refleksją nad ludzką kondycją o charakterze egzystencjalnym w obliczu śmierci tradycyjnie rozumianej metafizyki. Związki z tragedią antyczną i tragizmem w omawianej sztuce nie są kwestią podyktowaną estetyką czy genologią, ale należałoby uznać je za ekspresję wrażliwości i światoodczucia autora sztuki związaną ze strukturą rozumienia bytu i człowieka, za jeden z możliwych modeli egzystencjalnego doznawania świata. Czytelna intertekstualność tego tekstu świadczy o tym, że punktem odniesienia w *Napiętym luku* nie jest otaczająca rzeczywistość, ale odniesienia literacko-kulturowe. To one, podobnie

jak we wcześniejszych dramatach antycznych Płażka, wyznaczają znaczeniową i formalną tkankę tego utworu, czyniąc go szczególnym stylizacyjnym dialogiem literackim, pełniącym funkcję gry z tradycją antyczną, poświadczającą stałą obecność mitycznego myślenia w kulturze i wykorzystującą w tym celu nacechowane fatalistycznie motywy zbrodni, ofiary, winy i kary, podporządkowane walce o władzę. W przypadku omawianej sztuki mamy do czynienia z konstruktem „sztucznym”, iluzyjnym, umownym, antymimetycznym, aksjologicznym. *Napięty łuk* jest syntetyczny i jednocześnie synkretyczny. Tak więc praktyka dramaturgiczna Płażka wyrasta z idei modernistycznego teatru symbolicznego¹⁰.

W *Napiętym łuku* Płażek wykreował poetycką wizję mityczno-legendowej przeszłości w celu oddziaływania na emocje widzów, co zbliża ten utwór do dramatu poetyckiego¹¹. Nastroj staje się ważnym czynnikiem organizującym strukturę dramatu i medium jego sensu. Z tego powodu ważną rolę odgrywają tu symbolicznie nacechowana scenografia, budująca przestrzeń śmierci, oraz rekwizyty, wśród których szczególne miejsce zajmuje tytułowy łuk Apollina, którego jest atrybutem. On sam jest bogiem piękna, życia, ale i śmierci, uzdrowia i jednocześnie zsyła zarazę. Poetykę omawianego dramatu, który ma charakter hybrydalny i synkretyczny, wykształciły połączone reguły tragedii antycznej i dramatu poetyckiego, opartego na nastrojowości, symboliczności i wzniosłości¹². W obrębie fabuły dochodzi do „przeobrażania się dziejów w legendę, rodzącą mit, i zwycięstwa mitu nad historią. Na dalszej płaszczyźnie również – tragicznego zwycięstwa mitu nad życiem” (Nowakowski 1969: 108). Fabuła w dramacie Płażka funkcjonuje więc na zasadzie trwałych elementów obecnych w tradycji i kulturze, utrwalonych w jej różnorodnych wyobrażeniach i ideach, a zatem istnieje jako wyraz ukształtowanej pamięci kulturowej w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym. Nie zdarzenie, tylko sytuacja staje się nadrzędnym czynnikiem organizującym tekst, rozpadający się na szereg obrazów poetyckich, w tym przypadku na trzy odsłony. Podstawą tej nowej formuły dramatycznej jest dążenie do wyeliminowania akcji i zastąpienia jej określoną sytuacją dziejącą się wokół określonego zdarzenia. To oznacza, że słowo poetyckie zaczyna dominować nad działaniem postaci, a konstrukcje językowe determinują układ sytuacji dramatycznej. Bohaterowie realizują się bardziej w deklamacji słownej niż czynach. Inaczej mówiąc, słowo zastąpiło działanie. Retoryka w duchu konwencji klasycznej zdominowała *Napięty łuk*. Rzeczywistość dramatu została wykreowana w poetyckim języku. Przypomnijmy, że Płażek był tłumaczem *Andromachy* Racine’a. Dramat poetycki staje się działaniem doświadczonym w słowach. Z tego powodu ważny okazuje się język poetycki wykorzystujący przede wszystkim metaforę lub symbol, sugerujące sens i pozwalające ujawnić obecność tajemnicy przez budowanie nastroju pobudzającego w człowieku sferę emocjonalną. Tak więc, jak pisała Irena Sławińska, w tym dramacie

¹⁰ Wystarczy wskazać na takie tytuły jak *Ijola* Żuławskiego, *Yseult o białych dłoniach*, *Wielki król Tyru* Amelii Hertzówny, *Jolanta* Edwarda Leszczyńskiego, *Skarb* Staffa. Są one pokrewne tragediom Alfonsa Daudeta, Gabriela D’Annunzia oraz tragediom Leconte’a de Lisle’a czy Adama Villiers de l’Isle’a.

¹¹ Definicja dramatu poetyckiego jest nieostra. Irena Sławińska łączy początki dramatu poetyckiego 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. Za cechy ogólnie dramatu poetyckiego za Sławińską można uznać: apsychofizizm postaci, dążenie do syntezy, dwupłaszczyznowość akcji, metaforyczność, wszechczasowość i wszechprzestrzenność (Sławińska 1987: 47–48). Można je uzupełnić o unieważnienie roli akcji w dramacie i dążenie do mitologizacji wypowiedzi (Rusek 2007: 180).

¹² Termin użyty przez S. Pigionia w analizie *Wesela* Wyspiańskiego, „Goście z zaświatów na *Weselu*” (por. Pigoń 1947: 340).

chodzi „o przenośne, paraboliczne znaczenie przebiegu zdarzeń i postaci. Sam układ zdarzeń i ich końcowy efekt ma ilustrować jakieś wyższe prawo, rządzące światem poetyckim dramatu” (Sławińska 1987: 51). W ten sposób Płazek pozostaje w kręgu Hofmannsthal’a i Wyspiańskiego.



Jak zatem w tym kontekście odczytać tytuł i motto dramatu, którym są słowa Heraklita z Efezu: „Miano łuku jest życie, a dziełem jego jest śmierć” (Płazek 1931: 1)¹³. W tym kalamburze łuk, jak i lira są symbolicznym zobrazowaniem przeciwieństw. Należy odnieść się do podwójnego znaczenia słowa *bios* (w starożytnej grece oznacza ono jednocześnie życie i łuk). Napinając łuk, człowiek wykonuje ruch w określonym kierunku, jednocześnie równoważąc go ruchem w kierunku przeciwnym. Ciężka łuku i struna lutni poruszają się bowiem na przemian w przeciwnych kierunkach: raz w jedną, a raz w drugą stronę. Ich ruch nie jest dowolny, nie może bowiem przekroczyć określonych granic. Jest to zgodność działająca, kiedy z wrogich sobie sił powstaje harmonia. Zdaniem filozofa „rzeczy przeciwstawne łączą się, a z różniących się od siebie powstaje najcudniejsza harmonia i wszystko powstaje przez walkę” (Legowicz 1970: 78). Jednak ta równowaga może zostać zniszczona przecięciem ciężkiego łuku. Wtedy przestaje on istnieć, co jest zgodne z jego filozofią nieustannego przepływu i jedności przeciwieństw. Dla Heraklita z Efezu, filozofa przeciwieństw i paradoksu, *bios* odnosi się do życia w sensie biologicznym i duchowym, które oznacza samo życie, niosące w sobie możliwość zmiany, przemiany i śmierci oraz do łuku jako narzędzia zabijania, co oznacza przemoc i śmierć. Słowa o łuku Heraklita mają odzwierciedlać ową jedność, że życie (nazwa) i śmierć (dzieło) są nierozłączne. A zatem według filozofa napięty łuk jest pożądaną przez niego jednością, która powstaje w wyniku walki przeciwieństw, podobnie jak droga w górę i w dół oraz wojna (Hess 2005: 9). Te obrazy „wskazują na aporetyczny charakter rzeczywistości zmysłowej, konstytuowanej przez sprzeczności i przeciwieństwa” (Hess 2005: 11). Dla Heraklita z Efezu napięty łuk staje się symbolem trwałości świata jako rezultatu przeciwstawnego sobie charakteru zachodzących w tym świecie zmian. Paradoksalnie trwałą jest jedynie zmiana, ponieważ to ona okazuje się niezmienna. Płazek w swym dramacie „śmierci” przenosi to na grunt ludzkiej egzystencji pełnej paradoksów. A zatem omawiany dramat dobrze wpisuje się w modernistyczny teatr, w którym padają fundamentalne dla istnienia człowieka kwestie.

Okrutna prawda życia „przeniesiona” w płaszczyznę estetyczną, przetworzona za pomocą deklamowanych słów w piękny pozór i podniesiona do rangi sztuki czyni ją do zniesienia. Nietzsche w *Narodzinach tragedii* pisał o tym, że w prądzie apolińskim dominuje „piękny pozór światów snu” (Durand 1986: 8). Istota sztuki ma – jego zdaniem – polegać na ocalającym złudzeniu (*Schein*). Ta „zbawcza ułudza” pomaga człowiekowi istnieć pomimo okrucieństwa świata i ciężkiej nad nim siły fatalnej, utożsamianej z koniecznością śmierci. Odbiorcy pozostaje tylko uświadomić sobie, że co prawda skazani jesteśmy na literackość,

¹³ Legowicz 1970: 76; przekład fragmentów B. Kupis. Por. „Łuk: nazwa łuku »życie«, dziełem zaś śmierć” [Heraklit, DK22B48, tłum. MB]. Portal „Filozofuj!”: <https://filozofuj.eu/michal-bizon-zycie/> [10.09.2025].

a przez to na świadomość istnienia określonych konwencji, to jednocześnie przez zmianę charakteru związków łączących gatunki z określoną wizją świata prowokujemy powstawanie przeciwstawnych znaczeń. Obecnie wydaje się, że pamięć dawnych gatunków trwa tylko po stronie odbiorców, od których zależy, czy odczują klimat tragedii i rozpoznają zaprezentowaną na scenie sytuację jako tragiczną. A zatem w czasie, kiedy „dramatyczną formę tworzą układy gotowych „półfabrykatów”, gdy materia dramatu składa się ze znanych schematów literackich, nie stanowią one o specyfice gatunku. Pytać trzeba o sens całości, który nadaje mu światopogląd zawarty w dziele” (Krajewska 1996: 43). Współcześnie bowiem to „nie poetyki spór wiodą, ale postawy i świadomości” (Krajewska 1996: 43). Płazek potwierdził, że obcowanie z antykiem jest sposobem rozumienia spraw ludzkich w bardzo szerokich kontekstach, nawet tych najbardziej aktualnych. Świat podbijają ludzie pokroju Fokiona, a ofiarność Noessy w obliczu zagłady świata wartości okazuje się pustym gestem. Istota zmiany, co dowodził Herakles z Efezu, zamyka się w paradoksie. A zatem zapomniany dramaturg ma nam więcej do powiedzenia, niż pozornie mogłoby się to wydawać. Jako podsumowanie całości wyводу sprowokowanego lekturą *Napiętego łuku* warto przywołać słowa Lesława Eustachiewicza, który dowodził, że

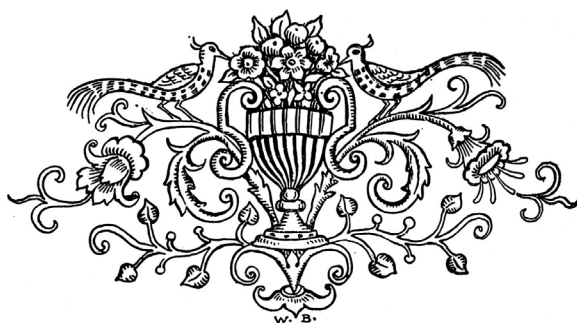
[...] sfera wątków i motywów antycznych [...] posiada swoje cechy i perseweraacje, niemniej jednak dostosowuje się do kolejnych ram europejskich [...]. Modele artystycznej interpretacji antyku, nawarstwiają się historycznie, nie likwidują się wzajemnie, ale współgrają, co nie wyklucza ani ich kolejnej dominacji, ani problemu prekursorstwa lub epigonizmu konkretnych dzieł literackich. [...] wielkim liniom obrazu ewolucyjnego towarzyszy zawsze kapryśna faktografia form pośrednich, nawrotów i krzyżowań [podkreśl. M.J.O.] (Eustachiewicz 1969: 5).

Za taką formę należałoby uznać dramaturgię Płazka zanurzoną w tak rozumianym antyku.

Bibliografia

- Ajschylos 1980. *Dzieje Orestesa*. Tłum. Jan Kasprzowicz. Lwów: Nakładem Towarzystwa Wydawniczego.
- Czachowski, Kazimierz 1934. *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*. T. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*. Warszawa–Lwów: Państwowe Wydawnictwa Książek Szkolnych.
- 1936. *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*. T. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*. Warszawa–Lwów: Państwowe Wydawnictwa Książek Szkolnych.
- Durand, Gilbert 1986. *Wyobrażenia symboliczne*. Tłum. Cezary Rowiński. Warszawa: PWN.
- Fulińska, Agnieszka 2003. „Dlaczego literatura popularna jest popularna?”. *Teksty Drugie* 4: 55–66.
- Gajocha Magdalena 2007. „Theatrical Reception of Antique-Style Plays by Feliks Płazek”. *Scripta Classica* 4: 68–83.
- Głowiński, Michał 1990. *Mity przebrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Grimal, Pierre 2008. *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hess, Leopold 2005. „Heraklit nie oznajmia ani nie ukrywa, ale wskazuje”. *Diametros* 6: 1–18.
- Karpiński, Wojciech 2012. *Herb wygania*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.

- Komorowska, Joanna 2011. „Fenicjanki”. *Studium tragedii Eurypidesa*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Krajewska, Anna 1996. *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Kubacki, Wacław 1938. „Feliks Płazek. Topór”. *Wiadomości Literackie* 28: 4.
- Legowicz, Jan (red.) 1970. *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*. Warszawa: PWN.
- Michalik, Jan 1985. *Historia teatru w Krakowie 1893–1915. Teatr Miejski*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Mitzner, Piotr 1981. „Tragizm w teatrze polskim XX wieku”. *Odra* 9: 31.
- Nowakowska-Sito, Katarzyna 1996. *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*. Warszawa: Historia pro Futuro.
- Nowakowski, Jan 1969. „Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego”. *Pamiętnik Literacki* 1(60): 99–138.
- Olszewska, Maria Jolanta 2021. *W słowiańskim świecie dramatów Feliksa Płazka* W: Maria Jolanta Olszewska [&] Karol Samsel [&] Agnieszka Skórzewska-Skowron (red.). *Dramat słowiański. Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Parandowski, Jan 1921. „Elektra” i „Sędziowie” na scenie lwowskiej. *Gazeta Lwowska* 42: 1.
- Pigoń, Stanisław 1947. *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*. Kraków: Wydawnictwo M. Kot.
- 1950. „Feliks Płazek”. *Tygodnik Powszechny* 41: 6.
- Płazek, Feliks 1931. *Napięty łuk*. Kraków: Gebethner i Wolff.
- Rusek, Marta 2007. *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- sch 1911. „«Hippolitos Fedra» Eurypidesa”. *Głos Narodu* 67: 3.
- Sinko, Tadeusz 1933. *Hellada i Rzym w Polsce. Wybrane dzieła o tematyce klasycznej w języku polskim. Literatura ostatniego stulecia*. Lwów: Państwowe Wydawnictwa Książek Szkolnych.
- Sławińska, Irena 1948. *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- 1988. *Odczytywanie dramatu*. Warszawa: PWN.
- Styan, John L. 1995. *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Przedm. Jan Błoński. Tłum., oprac. i uzupełn. Małgorzata Sugiera. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Szondi, Peter 1976. *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Tłum. Edmund Misiołek. Warszawa: PIW.
- Wilski, Zbigniew 1982. *Wielka tragiczka*. Kraków: Wydawnictwo: Wydawnictwo Literackie.
- Wysocka, Stanisława 1973. *Teatr przyszłości*. Oprac. i wstępem opatrzył Zbigniew Wilski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.





Ludwik Hieronim Morstin, ur. w 1886 r.

Portret na pocztówce z serii „Współcześni Pisarze Polscy”
Wydawnictwo Komitetu Głównego Tygodnia Książki Polskiej,
Warszawa 1933

Ludwik Hieronim Morstin's Ancient Tetralogy

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.029>

Abstract: The article focuses on Ludwik Hieronim Morstin's series of plays known as the ancient tetralogy, which comprises *Panteja* [Panthea], *Obrona Ksantypy* [The Defence of Xanthippe], *Penelopa* [Penelope] and *Kleopatra* [Cleopatra]. When considered as a series, these plays could be seen as representatives of the drama of history and myth, realized through a reinterpretation of events, characters and their stories. An analysis of selected aspects of Morstin's plays aims to prove that Morstin creatively revised the original stories, discovering the dilemmas of his time in the roots of ancient culture. In the discussed works, the characters and motifs taken from ancient Greece are scrutinized as if from the inside, through the lens of everyday life. Morstin attempted to articulate what was new and to fill the gaps in the stories' message. He confronted the established tradition, thereby disputing myths and legends. As a result, he revealed the timeless and current meanings of historical and mythological narratives in the context of the 20th-century *hic et nunc*.

Keywords: Ludwik Hieronim Morstin, Polish drama in the 1st half of the 20th century, reception of antiquity

* Dr. habil., professor at The John Paul II Catholic University of Lublin. Her research interests include: drama and theatre from anthropological and religious perspectives, theatre criticism, Jan Kasprowicz and his works.
E-mail: anna.podstawka@kul.edu.pl | ORCID: 0000-0002-4681-9770.

Ludwika Hieronima Morstina tetralogia antyczna

Streszczenie: Artykuł jest poświęcony cyklowi dramatów Ludwika Hieronima Morstina, tzw. tetralogii antycznej, którą tworzą: *Panteja*, *Obrona Ksantypy*, *Penelopa* i *Kleopatra*. Sztuki te – potraktowane jako pewna całość – wpisują się w nurt dramatu historii i mitu, uobecniony drogą reinterpretacji wydarzeń, postaci i ich legendy. Analiza wybranych aspektów problematyki dramatów ma na celu wskazanie, że Morstin dokonywał kreatywnej rewizji pierwotnego modelu opowieści, w korzeniach kultury antycznej odnajdywał zakotwiczenie dla dylematów współczesnego świata. Postaci i motywy wysnute z dziedzictwa kultury helleńsko-latyńskiej przeświecane są niejako od wewnątrz, przez pryzmat codzienności życia. Artysta próbował wypowiadać rzeczy nowe, dopełniające luki przekazu, przełamujące ustaloną tradycję, polemizujące z mitem i legendą, wydobywające ponadczasowe i aktualne sensy historyczno-mitologicznej narracji w kontekstach dwudziestowiecznego *hic et nunc*.

Słowa kluczowe: Ludwik Hieronim Morstin, dramat polski pierwszej połowy XX wieku, recepcja antyku

Ludwik Hieronim Morstin's ancient tetralogy

Ludwik Hieronim Morstin is mentioned in all major studies on the period when he was active as an artist. The oeuvre of this hard-working and prolific writer includes a few dozen volumes which contain plays, poetry, novels, short stories, essays, translations, memoirs as well as hundreds of theatre reviews, articles and other writings for the press. However, quite a while ago Morstin ceased to be the focus of intense research interest. One of the reasons might be his classical inclinations, which made him shy away from avant-garde movements¹. He wrote almost fifty plays and during his lifetime they were often performed in theatres as well as on television and radio. However, in the second half of the 1960s and with only a few exceptions, they virtually disappeared together with the death of their author. In this way, Morstin shared the fate of writers who were esteemed while active, but as time went by, he faded into artistic insignificance and became a writer who had functioned as if “in between” three eras.

As regards the year of his birth, 1886, he could be considered a representative of the late generation of artists of *Młoda Polska* (Young Poland). He grew up in the spirit of modernism and the Great Reform of Theatre. He witnessed the cultural upheavals and existential challenges of both World Wars and totalitarian regimes as well as the cultural and

¹ So far, the last major publication has been the three volumes of Morstin's selected plays edited by Jacek Popiel (vol. 1, 1987: *Lilije* [Lilies], *Rzeczpospolita poetów* [The Republic of Poets]; vol. 2, 1987: *Obrona Ksantypy* [The Defence of Xanthippe], *Kleopatra* [Cleopatra]; vol. 3, 1990: *Polacy nie gęsi* [The Poles Are Not Geese], *Rycerze Antychrysta* [The Knights of Antichrist], *Jaskółka* [The Swallow]).

anthropological crisis sparked off in literature and theatre by the absurdist movement. He encountered various artistic trends and new phenomena in which he was keenly interested. However, he did not employ them in his works, remaining faithful to classical values and drawing on the cultural reservoir of tradition. He acquired a comprehensive humanities education in Poland (in 1905 he obtained his secondary school graduation certificate at the classical John III Sobieski Middle School in Cracow) and abroad in Munich, Berlin, Leipzig and Paris (1906–1910). He studied psychology, philosophy and classical philology as well as participated in literary and artistic life. From a very young age he grew up submerged in the unique atmosphere of Cracow theatres and was in close contact with works of Western European drama. He became familiar with the work of Richard Wagner and during his two-year stay in Berlin he attended every stage premiere of Max Reinhardt's works. He saw on stage the greatest actors of his time.

Morstin's contacts with artistic community sometimes evolved into creative projects. These included his cooperation with Ludwik Solski during the Cracow staging of Wyspiański's *Legion* [Legion] in 1911, and – in the same year – with Leon Schiller in regard to the project of building a grand amphitheatre on the slopes of the Wawel Castle. Together with Władysław Kościelski he established "Museion", a monthly literary and artistic journal whose editorial offices were located in Paris and Cracow, and which was published regularly from January 1911 to December 1913. In accordance with the maxim *sibi et amicis*, the profile of the journal supported the idea of manifesting "the widest possible love of classical beauty in the artistic culture of the nation" (Kronika 1911: 102)². Morstin was enchanted by the theatre (his first playwriting attempts began in 1906). He belonged to the generation of artists who drew on antiquity to tackle dilemmas of the world of his time. His work evolved from the conviction that "the clarity of the mind and perceptiveness of a writer connected to reality enables one to gain a deep insight into the distant period of antiquity and, conversely, the knowledge of antiquity gives a chance to better assess contemporary reality". Antiquity is the backbone of European culture, its spiritual capital, "the creative seed out of which grows the thought that seeks goodness, beauty, truth, justice and progress in the full development of all the powers of its nation" (Morstin 1955: 6). Morstin's references to the world of classical culture reflected his deeply felt spiritual and organic bond with it. As he reminisced in *Moje przygody teatralne* [My Theatrical Adventures], "[...] from a very early age, antiquity has fascinated me, and Greek art and poetry were especially close and dear to me. If I believed in pre-existence, I would also believe that at one time I used to live in Pericles' Athens or during the time of the Persian wars and this is how I could explain this love for ancient Greece" (1961: 10–11). In another place, he confessed:

Some overwhelming instinct drew me to the beauty of antiquity. I felt that my nature is mysteriously rooted in this civilization which stood at the cradle of our European culture and that by acquainting myself with it I discover things that I once knew and experienced. [...] since my earliest days, my spiritual organism has longed for Hellenic beauty (Morstin 1955: 5).

² The periodical had many distinguished contributors. It also published translations of ancient literature and of contemporary poets (e.g., Paul Claudel's *Pieśń o Polsce* [Song of Poland], translated by Stanisław Miłaszewski) as well as debuts of young writers who later became quite well-known. If not stated otherwise, all quotations have been translated by Łukasz Borowiec.

Morstin fulfilled his longing for the spirit of beauty and harmony in the world through plays, fiction, translations and essays. Apart from original dramatic works that dealt with topics taken from ancient history and culture, Morstin has been highly regarded by philologists for his translations of Sophocles' *Antigone*, *Oedipus Rex* and *Oedipus at Colonus*, Horace's odes, essay collections on Greek and Roman life (*W kraju Latynów* [In the Land of the Latins], *Dziwy kultury antycznej* [The Marvels of Ancient Culture]), Greek tales aimed at popularising ancient culture (*Przędziwo Arachny* [Arachne's Yarn]) as well as numerous articles and poems. The play *Rzeczpospolita poetów* [The Commonwealth of Poets] (1933), which refers to the famous literary symposia in Pławowice³, foreshadows the series of dramatic works inspired by ancient culture. Staged at Juliusz Słowacki Theatre in Cracow and directed by Juliusz Osterwa, this satirical comedy "is an illustration of Plato's conviction that politics and poetry cannot be reconciled, and that complete happiness and freedom of all humankind is an unrealistic dream" (Popiel 1987: 22). By interweaving a realistic and visionary world with socio-political issues of the time, the play clearly corresponds to Wyspiański's *Wesele* [The Wedding].

Morstin's fascination with the ancient world reaches its full expression in the so-called ancient tetralogy comprising the following works: *Panteja* [Panthea], which began to take form at the beginning of the 1930s, was published in 1937⁴, but has never been staged; *Obrona Ksantypy* [The Defence of Xanthippe], whose premiere in Teatr Polski in 1939⁵ became a well-known event; *Penelopa* [Penelope], written during the occupation years and staged in 1943 by Arnold Szyfman in the castle in Pławowice by an amateur underground theatre; and *Kleopatra* [Cleopatra], which was written in 1949 in Zakopane, was published in 1956 and four years later staged in Wilam Horzyca Theatre in Toruń.

When seen as a series⁶, these plays could be treated as representatives of the drama of history and myth, based on a reinterpretation of events, characters and their stories. Stanisław Stabryła observes that ancient themes function in contemporary literature as: revocation, i.e. repetition, imitation and reworking of themes, motifs and story elements derived from ancient literature, mythology, history, art or philosophy by means of bringing

³ After becoming the owner of his family estate in Pławowice in 1926, Morstin created an artistic and scientific salon of sorts, whose cultural significance was consolidated in 1928 and 1929 by two famous symposia, also called poetry rallies. In the period of divisions and ostracism among men of letters, the rallies were an exceptional event. The atmosphere of these meetings was depicted in numerous accounts of their participants, among whom were Paul Cazin, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Antoni Słonimski, Leopold Staff, Julian Tuwim, Józef Wittlin, and Emil Zegadłowicz.

⁴ Before its appearance in book form, fragments of *Panteja* were published in "Pamiętnik Warszawski" 1931, no. 7/9, "Wiadomości Literackie" 1932, no. 7 and "Czas" 1934, no. 116 (in the supplement "Przegląd Teatralny" no. 16), which suggests that the first play from the series was written a few years earlier than it is generally assumed.

⁵ *Obrona Ksantypy* turned out to be a play which for a long time enjoyed lasting popularity on stage. It has been translated into a few dozen languages and staged abroad. The database of the archive of the Zbigniew Raszewski Theatre Institute documents 25 productions of Morstin's plays. They include three television theatre productions and one radio play, and they span the period from 10 February 1939 (the staging in Teatr Polski in Warsaw) to so far the last television broadcast in 1991. See: <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/120/obrona-ksantypy> [20.10.2025].

⁶ The first edition of *Trylogia antyczna* [Ancient Trilogy] from 1955 consisted of *Penelopa*, *Obrona Ksantypy* and *Kleopatra*. In a questionnaire for the "Meander" magazine, Morstin pointed to these three plays as representative of his attitude to antiquity (Morstin 1955: 3). *Panteja*, which is stylistically different from the other three plays, became part of *Tetralogia antyczna* [Ancient Tetralogy] when it came out in 1959 and this publication is the source of all the quotes in this paper.

them up to date; reinterpretation, which involves a fundamental transformation of the original sense or motif from ancient culture by disputing or negating it, or by creating new, frequently unexpected meanings; prefiguration, in which the relation to the myth or other ancient motifs manifests itself through certain analogies in the fate of the characters or the construction of the depicted world; inlay, that is a set of embellishments – metaphors, allusions, comparisons and associations – which are part of a given work's style (see Stabryła 1983: 23–25; Stabryła 1996: 8–9). Morstin's strategy could be classified as a reinterpretation which he employed to present his individual creative revision of the original stories.

The first play from the ancient series, *Panteja*⁷, is close to the convention of Greek tragedy. It begins with a solemn Homeric-like prologue in the form of an invocation for inspiration. Homer's *Odyssey* begins with the words: "Tell me, O muse, of that ingenious hero who travelled far and wide [...]" (Homer 2009) and Morstin's drama as follows: "O muse, of the love of heroes sing to your listeners, who fled the life of greyness and boredom; make them, o muse, cry over the queen's fate" (1959: 359). It seems that the essence of theatre, which is the moment when the spectators are directly exposed to the drama taking place in front of them, remained unchanged, and thus Morstin maintained continuity of culture from antiquity to the present times. The audience, "burdened with the weight of working days", comes "from shops and offices" (Morstin 1959: 359) to listen to the Hellenic song of love and death. In this way, the spectators participate, like during Dionysian festivities, in a unique act of social and religious communion by co-experiencing the celebrations and co-empathizing with the tragic fates of the heroes on stage.

There is, however, one crucial detail which refers to the foundations of Greek tragedy, to the roots of relations between theatre and the drama of human condition. Among the members of the audience of "today's mad Europe" one can find those who "can summon no thought from their brain nor flame from their hearts where only wood chips glow" (Morstin 1959: 359). Morstin reminds "dead people" of the Hellenic "living song", which "can suffer more gracefully than we ourselves can suffer" (Morstin 1959: 359) and thus aims to evoke similar emotions in today's spiritually crippled civilization. "Suffer to understand" / "Men shall learn wisdom, by affliction schooled" (Aeschylus 2009) – this key truth from Aeschylus' *Agamemnon* provides the path to full knowledge. Going more deeply into the prologue, which on its surface is clearly a realization of a certain convention, one reaches the cathartic core of the theatre, in which suffering is perceived as positive and is reached thanks to experiences provided by tragedy. The meaning of suffering, however, has been powerfully questioned by today's world, since "one of the important [...]" aspects of our civilization is a complete withdrawal from the faith in the value of suffering" (Kořakowski 2003: 90). Morstin's concept of ancient drama aimed to restore the stage as the site for revealing universal truths. This might stem from the precarious state of the Polish theatre in the early 1930s. At that time, the deepening crisis was linked to a number of socio-political phenomena, including the fall of artistic ideals and chaos in the world of values both in drama and theatre (see Popiel 1995: 61–62).

⁷ Considering the chronology of Morstin's plays, it is worth noticing his later decision to place *Panteja* at the tetralogy's end. This play's notable structural features include invocation in the prologue, elevated style and lyrical language as well as the choir of priests, who sing and dance during the supplication rite (act VI).

As some insightful researchers point out, when read through the lens of the concept of poetic theatre, Morstin's play seems to offer more than a manifestation of artsy mannerisms of Young Poland, overstated inner struggles, artificial pathos and loftiness as well as banal metaphysical deliberations (Rowiński 1962: 119–120). In Stabryła's view, *Panteja* is a play of powerful passions, anger, love and hate, which brings it close to the classical model of French drama in the style of Racine (1966: 352). Heroism and stiltedness of the characters, poetic rhetoric and lyrical loftiness of action which gets stuck in garrulousness (incidentally, Morstin's dramatic art suffered from deficiencies in constructing action) are a result of combining "romanticism" and "Greekness" in the *dramatis personae*. The former can be noticed in their ability to link love and dreams, to sacrifice themselves voluntarily and in their renouncing private happiness; the latter is shown through emotions and passions which are greater than in Morstin's contemporaries. That is why, as the author concludes, "if I wanted to write a play about love and death, the two powers which exert the greatest influence on the history and fate of the human soul [...], I had to reach for the repository of legends and ideas left by the marvellous Greek civilization"⁸.

These premises lie behind the nature of transforming the literary original, which is the motif of the faithful love of Panthea and Abradatas from Xenophon's *The Education of Cyrus* (*Kýrou paideía*). This motif became an inspiration for the creators of Hellenistic romance (cf. Awianowicz 2000: 55–69). The dramatic conflict revolves around the circumstances which condition the characters' choices and strong passions: marital love and the unfulfilled love of Cyrus, Persian king, towards the captive wife of Abradatas, king of Susa (by contrast, in the original story it is not Cyrus, but his young hetman Araspas who falls in love with the wife). The foreshadowing of the tragic entanglement in "love cursed by gods from its very start" (Morstin 1959: 436) becomes evident from the moment when Cyrus meets the queen of Susa. All this is accompanied by the premonition of the interlocking of love and death ("Kill me, because when the flame of my eyes invades your heart, you will die yourself" [Morstin 1959: 367]). This interlocking completes itself in the drama of unfulfilment ("[...] what unfortunate fate embroiled my fate in your life, oh, hero and conqueror of kings") as well as recognition and voluntary sacrifice ("[...] the sin belongs to us both and, though born to suffer, we are both guilty of wanting to live in happiness, which is gods' and not our domain" [Morstin 1959: 407, 410, 436]). Panthea sacrifices her own life ("With my happiness I should pay the vengeful Furies for the suffering that burns your soul" [Morstin 1959: 427]), which makes her similar to such heroines as Euripides' Alcestis or Evadne from his *The Suppliants*: „By my husband's side, I wanted to take part in the war" (Morstin 1959: 373). In ancient tradition, Abradats' wife is a paragon of loyalty and honour as well as personification of victorious love, which even death cannot conquer.

The conflict in the drama concerns the confrontation of various conceptions of life not only on a psychological level, but first of all in relation to the laws that govern the world. Panthea surpasses Cyrus due to her affirmative perception of existence governed by vicissitudes of fate. She is ready to "listen to gods' warnings and signs" and "often knows their hidden intentions" (Morstin 1959: 409, 430). In her discussions with the Persian king, she clearly defines the limits of human power ("You are the world's conqueror, but

⁸ Morstin's commentary on the fragment of the play's second act published in "Wiadomości Literackie" (cf. Morstin 1932: 2).

gods' servant"). When the king is on the verge of rebelling, he notices the possibility of choice: "Should I yield to their will or show to the world that I'm its ruler?". Eventually, he rationalizes the vertical order of things, because the one "who declares, 'I trust my gods,' will escape death and won't be overcome by evil" (Morstin 1959: 368, 409, 431). Morstin's exegesis of antiquity touches a human being's true drama: the struggle with one's own vision of life and the fate (or plan) made for him by God (or gods).

"I do not know if it's going to be better there with the dead, [...] but I know that I need to go; I am a stranger to earth" (Morstin 1959: 437) – these words show that by following her husband, Panthea respects the superhuman dimension of the world order. The awareness of not belonging to earthly life refers not only to moving from life to death but also reveals her deeper ontological status. Her oft-mentioned close connection to the world of gods is confirmed by the etymology of her name, which comes from the Greek words *πᾶν* ("complete", "total") and *θεία* ("divine"). Therefore, as the one who is "completely divine", Panthea becomes a personification of the ideal of virtue and heroism. The poetic rendering of this ancient motif transforms a concrete story of love into a dramatic synthesis of human condition. It opens up a range of reflections on universal issues of political, moral and metaphysical nature as well as constantly relevant questions about meaning in the world of "confusion, crime and love" (Morstin 1959: 402).

Theatre critics and researchers have paid scant attention to *Panteja*. This, however, has not been the case with the later plays, especially with *Obrona Ksantypy*, which is considered one of his best. This drama has been not only popular on stage but was also the focus of insightful studies and commentaries by philologists and historians⁹. While writing the play about the notorious wife of Socrates, Morstin – as an accomplished philologist and an expert in ancient Greek literature – must have derived knowledge about her from such historical sources as accounts of Socrates' disciples, Plato's *Phaedo* and Xenophon's *Memorabilia*. Brief mentions in all these sources could provide some idea of Xanthippe's life, although they did not confirm the apparent negative character traits of Socrates' wife. The anecdotal legend of the famous shrew was created by the later accounts of Socrates' married life which were written in the cynic and stoic vein (see Mróz 2016: 123–127, Marchewka 2018: 75–86). In addition, Morstin most probably knew modern attempts at rehabilitating Socrates' wife by breaking the stereotypical image of the quarrelsome and quick-tempered woman. They were undertaken, among others, by one of the leading representatives of the German Enlightenment Christoph Martin Wieland (*Xantippe*), who brought to the fore the figure of a benevolent, foreseeing and caring wife and mother in contrast to her rake husband. Certainly, Morstin's conception was closest to the 19th-century historical-theological studies by Eduard Zeller (*Zur Ehrenrettung der Xanthippe*, 1865), who tried to maintain a reasonable distance while assessing the relations between the famous couple by presenting them from Xanthippe's perspective (see Marchewka 2023: 247–249). Another source for Morstin may have been Stefan Pawlicki's *Obrona Xantippy* [The Defence of Xanthippe] (1868). Pawlicki was an ethicist and clergyman and in his work he made Xanthippe stand before the court and defend her case herself. As it has been noticed by Tomasz Mróz

⁹ More recently, *Obrona Ksantypy* appeared in the articles by Anna Marchewka and Tomasz Mróz. There, the image of Socrates' wife is presented in the context of its intertextual relations with ancient sources and modern literary reinterpretations. However, both authors neither account for *Obrona Ksantypy* in the light of Morstin's tetralogy nor analyze the play from the theatrical perspective.

(2016: 135–136), also Morstin's relation with Pawlicki may have been of significance in this context. Pawlicki's charisma as a scholar and teacher exerted an inspirational influence on the sensitivity of Morstin as a young enthusiast of antiquity (Morstin 1957: 32).

Morstin's dramatic concept is based on confronting two images of Socrates' wife: in acts one and two, she is a "lovely, but slightly impulsive" young, unusually attractive and hot-tempered woman who has been married for about a year, while ten years later, in act three, she becomes bitter, neglected and distressed by everyday life. This confrontation remains coherent due to the aesthetic and ethical appraisal of Xanthippe as a good wife, which takes place through harmonizing her outside beauty with marital faithfulness, foresight, diligence and prudence. In this way she fulfils the ancient role model as opposed to the later culturally-fixed anti-ideal associated with her name. As Charmides, her young admirer, praises her, "For ages to come, the world will remember that you managed to be a good wife to a man like Socrates" (Morstin 1959: 173).

Notably, Xanthippe exists on two levels: in her own times and beyond them, as if in a further perspective, since she clearly creates her own biography with the awareness of the links between tradition and her literary image. From the very beginning, Morstin's heroine has her own line of defence against biting comments on her life with the old and ugly husband: "So I tell you all, who examine my case though never asked to do so, that I am a faithful wife and feel no inclination for sinful affairs. That I love Socrates for his mind and the nobility of his soul" (Morstin 1959: 129). Provoked by Xanthippe, the philosopher confirms that "no one in Athens is as confident of the faithfulness of his wife as a certain Socrates, son of Sophroniscus" (Morstin 1959: 182). He fully appreciates and praises her diligence and love for order, while other women are fond of perfumes, dresses and lovers. What also deserves attention is the visual arrangement of this scene, which takes place while Xanthippe is spinning on the loom and Charmides is sitting at her feet, trying to tempt her into a different life. Socrates goes on, "[...] you have to understand, Xanthippe that you are as much keen on housekeeping as I am keen on philosophy, poetry and art. We are like lovers who look in different directions." And later: "I would like to make you happy, but I can't. I don't know why, Xanthippe" (Morstin 1959: 185, 192). The confrontation of contradictory views is the main focus of *Obrona Ksantypy*. Xanthippe's unfulfilled female need of true gentleness and love is contrasted with Socrates' aim – the persistent struggle to reveal the meaning of the world and devote oneself to the paideutic mission. Unable to understand her husband's great wisdom, Xanthippe strives to apply to him the criteria from the practical sphere of life and expects that he will provide for the household, take care of the children and show more active interest in her needs.

The discrepancy between Xanthippe's and Socrates' aspirations is also manifested in the way both characters function on stage. From the first scene, Xanthippe reveals herself through action and expressing emotions. "I am tired, exhausted and sad", "I have to endure humiliation from his friends. And there is no food nor money in the house. This is my life" (Morstin 1959: 120, 126) – all this shows her perspective. By contrast, the sublime image of Socrates is built upon the authority of "a great sage", "the wisest of all people", "a creator of unearthly delights", and one who "is considered the wisest man in Athens", "who teaches wisdom to people". His actual presence on stage is reduced to three instances: his silent appearance in act one; the discussion in act two; and the end of act three, in which Xanthippe refrains from the planned confrontation with her husband. The sight of

Xanthippe, who comes to Agathon's house after the famous feast, awakens Socrates "from the beautiful dream to the sad reality" (Morstin: 1959: 237). However, Xanthippe quietly leaves, thus giving up her intention to publicly humiliate Socrates as a neglectful husband and father.

Morstin's plays are deservedly accused of being overloaded with characterization and information in lieu of actual dialogue. At the same time, his works are known for their theatrical qualities, lyricism and visual components, all of which clearly show an affinity between Morstin's writing craft and that of Wyspiański (see Okońska 1965: 113–116; Popiel 1987: 34–35). An example of how Morstin demonstrates his potential directing skills in *Obrona Ksantypy* can be found in the scene in which Socrates silently reacts to signs of domestic disorder:

Helios is fading over Athens. In the glow of the setting sun, Socrates is standing, barefoot, in a threadbare coat. He walks inside into further rooms. After a short while, he comes back. He shrugs his shoulders, thus indicating surprise. He sits on the bench. After a moment, he stands up, takes a mug from the table and reaches inside the bucket, which is empty. He puts the mug back, sits down again and takes off his coat. He stretches his arms. He approaches the window, looks at Athens, comes back, lies down on the bench, covers himself with the coat. He is going to fall asleep.

The night is full of sounds of flutes which play the same melody as the one that Xanthippe hummed to Charmides (Morstin 1959: 153).

This poetic image correlates with the heroine's abandonment of her pragmatism. One time in her life, she decides to do what she really desires and she frees herself from household duties to surrender herself to the sensual experience of life, which is expressed by the metaphor of violet dusk and the air that smells of narcissus and thyme. Her world revolves around the monotony of her lonely struggle with poverty and deepening frustration. This is expressed through her dynamic and angry reactions to the servants' idleness, the visits of her female friend who boasts about her clothes and affairs, intrusions of Socrates' acquaintances or disputes with the Athenian magistrate.

They say that I'm evil, a shrew. And what does Socrates think about me? The same. He tries to get to know and study everyone inside out, but has never tried to do this with his wife. Because it's not worth it; I'm like a utensil; and you don't ask what a utensil is like; it's there, and it's enough (Morstin 1959: 173).

Xanthippe's words do not only express her regret at being wrongfully perceived as a wife who is a shrew, but also a deeply felt complaint of a loving, devoted woman who carries within her an unfulfilled desire to be accompanied in her heroic everyday perseverance. Despite the verdict that posterity passed upon her, she makes an attempt at challenging it and consciously resigns from the illusory vision of a happier life with the young and rich admirer. The symbol of her faithful devotion and care is Socrates' coat, which on stage becomes a prop and a sign of his presence. At the end of the drama, after ten years of married life, Xanthippe accepts her role in the theatre of life. She does not only reject her demanding and rebellious stance, but also manifests full recognition of her husband's priorities. She looks at Socrates' teachings through the eyes of his disciples, through their experience of

a kind of *metanoia*: “from now on, we are new people, as if reborn, not to live on earth, but to live eternally” (Morstin 1959: 236–237). Her understanding acceptance of Socrates’ words: “I will stay here for a while, I need to talk to my friends” (Morstin 1959: 238), is a reference to the lovers’ farewell scene known from Plato’s *Phaedo* (see Marchewka 2023: 254).

Morstin’s attempt at rehabilitating Xanthippe gains credibility thanks to acknowledging the impossibility of judging Socrates as an unequivocally good husband and Xanthippe as an unambiguously bad wife. And it was this balance in judgement that was considered as the most significant by Tadeusz Zieliński in his review of the premiere at Teatr Polski in Warsaw: “[...] the play is truly ‘a defence of Xanthippe’, but not at Socrates’ cost” (Zieliński 1939; Zieliński 1958: 16)¹⁰. In contrast to Tadeusz Boy-Żeleński, who (in his review in “Kurier Poranny” from February 16) considered the play a poetic jest, Waclaw Syruczek (in “Tygodnik Ilustrowany”, no. 9, dated 26 February) highlighted the drama’s numerous strengths: “Deep inside, one can feel the foundation of the ancient Christian culture, while on the surface the anxiety of modern times comes to the fore. [...] It’s not a jest, as it represents the writer’s intense emotions while searching for the key to the antinomy of the world” (Syruczek 1939: 172). As a critic focused on the relations between art, audience and reality, Boy considered the stage as a site for the observation of reality and for the dialogue with current issues. He was endowed with sensitivity that allowed him to discern social facts and patterns in conflicts presented on stage. That is why, he was interested in deeper motivations of *dramatis personae* as well as the confrontation between Socrates and Xanthippe. In his view, Morstin skilfully refrains from focusing on these aspects of his drama and diverts the viewer’s attention by introducing and developing comic elements, such as the character of the smart servant (Żeleński 1939: 3–4). These features of Morstin’s drama qualified it as a „comedy” and this label can be found in postwar theatre programmes and on posters. Perhaps, this was also a conscious advertising strategy for the play, which nevertheless did not diminish its artistic value. In his comment on *Obrona Ksantypy* staged at Teatr Miejski in Lublin in 1948, Juliusz Kleiner noted that apart from *The Morality of Mrs. Dulska* by Gabriela Zapolska Morstin’s drama is the best Polish comedy of the 20th century and one of the most timely in world literature¹¹.

Based on Homer’s *Odyssey*, *Penelopa* highlights the mythical story’s universality and multifaceted nature. The author’s depiction of Odysseus and Penelope fluctuates between presenting them as contemporary people and as very “Homeric” characters. In this way, these two realities are to become interconnected in the world of illusion, which actually is the universe of art, or in other words a theatre of poetry (Morstin: 1946: 51). The theme of a husband’s return to his home after years of conflicts and wandering gained in relevance due to the reality of World War II and thanks to the play’s staging during the war period¹². The

¹⁰ The authority of Tadeusz Zieliński, eminent expert and researcher of ancient culture, was a significant support for the favourable reception of *Obrona Ksantypy*. Morstin dedicated to him the print version of the play (Gebethner and Wolff 1939, and later editions).

¹¹ Program Teatru Miejskiego w Lublinie, nr 1, sezon 1948/1949 [Theatre Programme of Teatr Miejski in Lublin, no. 1, season 1948/1949], https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_10/49239_obrona_ksantypy_teatr_miejeki_lublin_1948.pdf [20.10.2025].

¹² For the first time, *Penelopa* was performed by an amateur youth theatre group on 23 January 1943 in Morstins’ palace in Pławowice, and on 15 June 1945 it was directed by Karol Frycz and staged at Juliusz Słowacki Theatre in Cracow.

mythological heroine exemplifies the fate and voice of women waiting for their husbands to come back home:

The most pitiful war victims are us, abandoned wives. What do men risk by going to war? They risk death, which is not much, as no god promised us immortality; but we are condemned to long suffering, to the loss of everything that was our peace and happiness, that was our right to live. [...] my life has snapped off from its anchor and is now floating on waves like a rudderless ship. [...] There is no way of knowing now what to do, who to love, what to long for... (Morstin 1959: 22).

Morstin depicts Penelope in accordance with the ancient tradition. As a faithful wife, she has not given her hand to any of the suitors, kept the throne of Ithaca for her husband, and as a diligent and prudent spouse she protected his goods. She announces to old Laertes, "All this is for Odysseus, your son; I'm in charge of his property merely as a substitute" (Morstin 1959: 16). She does this, although with each passing day her husband's return becomes disturbingly less certain. What is more, she more and more often hears about Odysseus' love conquests. "Why should waiting be necessarily boring and sad?" "You have to live as if he was never to come back," (Morstin 1959: 9, 22) suggests the queen's young and coquettish lady-in-waiting, who represents a completely different view on the constancy of feelings. Just like Xanthippe, Penelope is not free from feeling temptation, as underscored by Homer's original: "[...] all the principal men of Ithaca itself, are eating up my house under the pretext of paying their court to my mother, who will neither point blank say that she will not marry, nor yet bring matters to an end" (Homer 2009). In Greek tradition, Penelope was presented not as the one who hesitates between the memory of her husband and a new marriage, but as a perfect and devoted wife who fights a lonely battle to preserve the legacy and persist in resisting her suitors. However, in *Odyssey* itself there are numerous examples of her ambiguous behaviour, for example, when she appears among the feasting suitors and skilfully plays for time by declining to avoid final decisions and cleverly concealing her intentions beneath apparent passivity and lack of resourcefulness (Biezuńska-Malowist 1993: 33–35).

Morstin achieved this also by confronting the past and both spouses' faithfulness through the lens of psychological drama. "This earth of mine will be the same and different at the same time," Odysseus notes. The motif of him returning in a beggar's disguise is linked with his fear of the truth he might discover in his home and which could belittle his image of a legendary warrior: "I only fear one thing: being ridiculed by posterity" (Morstin 1959: 36, 38). The process of "humanizing" Odysseus is powerfully depicted in his words to Penelope: "The person standing in front of you is neither a king nor a leader nor a hero, but a human being. And he wants to know the whole truth" (Morstin 1959: 99). The question is whether he is actually ready to accept any blemish on his wife's impeccable image. She, however, after sharing her life with a man who "feels disgust at peace and quiet of everyday life," makes a sound judgement of his love conquests, is aware of his weakness for "excessive boastfulness about them" and puts him to the test (Morstin 1959: 20, 99). She does not want to come down in history only as a wife that awaited her husband's return, since there is no point in being with "Odysseus who loves another and forcefully breaks himself free from her embrace" (Morstin 1959: 64). For Penelope, love and faithfulness cannot exist

without trust, which cements the feeling connecting two people “who have been through a lot together and understand each other’s mistakes and falls” (Morstin 1959: 71–72). If there is no proof of betrayal, one can either believe in love or continue living in uncertainty and fear¹³.

In the play, the conflict is resolved and everything ends happily. The tension is released and suspicions seem to be dispelled and forgotten. However, underneath the marital relation there can still be a potential unresolved grudge, just like in August Strindberg’s *The Father*, modelled after a Greek tragedy, in which uncertainty leads to a family catastrophe. Using Homer’s plot, Morstin interpreted the myth of Odysseus in opposition to Wyspiański’s expressionistic and tragic vision (Kruk 2020: 33). Morstin’s *Penelopa* is closer to the convention of psychological realism of European and American drama of the 1930s, which we can find in ancient plays by Jean Giraudoux (*Amphitryon 38*, *The Trojan War will not Take Place*) (see Stabryła 1966: 356–357).

The play’s mythological disguise creates distance, and thus may serve as a mirror to contemporary reality. Morstin divested his characters of loftiness and instead showed their traits and motivations in everyday contexts. Penelope is resourceful, aware of her needs and takes care of her thriving household. Odysseus’ renown and heroic deeds are demythologized by emphasizing his faults such as vanity, indolence, impulsiveness and enviousness. The same demythologization takes place with regard to the Trojan war and its commanders. As Laertes bluntly comments:

Priam is an old hand, he did a good job with strengthening the walls, and Hector is a great commander. All our leaders, however – may our gods protect them – are not worth much altogether: Achilles is a braggart, Nestor is infantile, Ajax stutters, Menelaus can’t even cope with his own wife, not to mention our good-for-nothing chief commander. We shouldn’t have started this war (Morstin 1959: 14).

This contradiction between appearances and reality is weakened by the shortcomings in conversational exchanges on which the play’s action is built. This is also discernible in the reduction of dramatic force of the recognition scene – one of key moments in Greek tragedy. Since it is quite artificially introduced, from the very start it reveals Odysseus’ identity and the details of his meeting with Penelope. As a result, no emotional tension is created, also with regard to the deftly resolved catastrophe. Written during the period of World War II, this drama about a return from the war avoids fully-fledged confrontation which could undermine the concept of the happy resolution of marital disagreements in the spirit of comedy of errors or *pièce à thèse*.

The last part of the ancient series is *Kleopatra* [Cleopatra], in which, similarly to *Obrona Ksantypy*, Morstin attempted to rehabilitate a woman unfavourably presented by literature. Stefan Kruk (2020: 35, 37) stresses that it is a courageous act to present the phenomenon of the queen of Egypt and her turbulent biography after Shakespeare’s *Anthony and Cleopatra* and Norwid’s *Kleopatra i Cezar* [Cleopatra and Caesar], thus creating a creative dialogue with Morstin’s grand predecessors. It should also be added that Morstin’s play is a polemic with G.B. Shaw’s *Caesar and Cleopatra*. Morstin’s *Kleopatra* is not only a psychological study,

¹³ “He [Odysseus] will feel bad everywhere he goes, because the love of family land is the rock he has been attached to,” says Penelope (Morstin 1959: 59).

but also a historical drama which presents a political confrontation between the collapsing civilisation of the Ptolemaic Kingdom and the military power of Rome (Popiel 1987: 27). In this way, the play is the finalization of Morstin's project to depict the three stages of Greek civilisation. Therefore, *Penelopa* is the dawn of this culture, *Ksantypa* is its peak and *Kleopatra* (significantly subtitled *Monstrum egipskie* [Egyptian monstrosity]) – its twilight (Morstin: 1966: 3).

Morstin's *Cleopatra* is a woman of extraordinary intelligence, energy and political ambitions. She is also a versatile polyglot open to humanistic knowledge: "What is the world, Archibias? What is a human? I want to know about everything!" To this the old mentor and advisor responds: "The world is an ever-living fire which burns as needed, and you, my queen, are this fire's bright flame". "With your whole life and thoughts, you have to join this spectacle, this fire of omni-creation and self-destruction" (Morstin 1959: 251). In the context of the play's poetic reality, the flame and fire evoke the symbolism of transformation, revival and transcendence (cf. Cirlot 2001: 105, 108). Destruction becomes a condition for renewal and an aspect of the active and creative attitude which is reflected in *Cleopatra*'s aspirations. After the picturesque first scene in which *Cleopatra* cheerfully plays ball with her maidservants, the queen's first conflict is shown. It is the rivalry between her and Ptolemy XIV, her younger brother, who is also her husband and co-ruler. *Cleopatra* says, "Gods must have punished me, as I have to rule Egypt together with children at the moment when the fate of the kingdom is at stake" (Morstin 1959: 262). Soundly assessing the military capabilities of Egypt, she refuses to begin a preventive war against the Roman fleet which came to Cyprus. As a consequence, she is dethroned and banished from Alexandria.

Cleopatra's next battle is her meeting with Caesar, who is captivated by her astounding beauty, intelligence and expertise in military matters. She consciously combines all these skills in her tactical game in scene 2 of act I, when disguised as an Egyptian girl she fights for the respect for royal dignity. The emperor wins the verbal argument with his spouse and their roles are defined anew: "Who gives orders today in this palace, and who is the visitor?" (Morstin 1959: 276). *Cleopatra*'s move to the position of power is demonstrated by the gesture of revealing her identity and casting away the previously concealed poisoned dagger. She dreams of ruling a great empire based on the union of Egypt and Rome, "protected by the shields of Roman legions," where science and art will evolve from the achievements of the Ptolemaic Kingdom (see Morstin 1959: 319). However, while realizing her plan step by step, *Cleopatra* does not foresee that Caesar will be assassinated and that according to his will, his successor will be not their child, but Gaius Octavius, the son of his niece. An accident destroys the whole intrigue and sheds full light on the queen's real intentions as well as her understanding of patriotic obligations:

I gave away my virginity to him to save Egypt; I was his lover to save the throne for my son;
I wanted to become his wife to rule the world.
I never loved him.
[...]
I played a great game for something more precious than life and I knew that I can never rest,
as this would mean my failure.
[...] One more time, I have to take up the fight for Egypt, the throne and my son
(Morstin 1959: 340–342).

The assassination of Caesar, who was bound by fate with the Egyptian queen, is just a conclusion of one stage of the world's history. In fact, the fight is not over. The dramatic tension rises as the bloodthirsty crowd is waiting in front of the queen's palace to pass the sentence on her. This moment is concluded in the scene when Mark Anthony enters and announces: "No, this is worse than death – it's love" (Morstin 1959: 353). Notably, the action stops at the moment which is the starting point for Shakespeare's *Antony and Cleopatra*, focused on the final period of Cleopatra's rule. Thus, the woman's premonition may be treated as a kind of intertextual allusion to the beginning of Shakespeare's drama: „If it be love indeed, tell me how much" (Shakespeare, act I, scene 1). The play ends with Archibias' question: "What are you pondering, my queen?" and Cleopatra's answer: "I'm pondering the vicissitudes of fate, the power of destiny and human lot." Her words correspond to her future protector's statement: "Usually, the one who makes history is not the one who writes it" (Morstin 1959: 310, 355).

"Only gods always see things clearly, while mortals become blind, often wandering and searching..." states Odysseus, concluding his dispute with Penelope (Morstin 1959: 109). Cleopatra's fate reflects the recurrence of the existential situation – as she says – between the disappearance of the day and the coming of the night, defeat and victory, life and death. She sententiously remarks: "People die, but nations live on", expressing the bitter truth that the fate of the country is decided as if by throwing a die, without her participation. She emphasizes the message of the play expressing her awareness of her country being a plaything of history: "Dreadful things will happen here, but my eyes, filled with the fire of centuries, will endure the sight of every atrocity when the cruel fate makes them look" (Morstin 1959: 339). Significantly, this drama of changeability of fate, the last one in the series, contains Morstin's annotation on the place and time of the play's creation: „Zakopane, Kasprusie, 1949 r."¹⁴.

All ancient characters on the stages of Morstin's plays find themselves in a specific order of *theatrum mundi*. They are scrutinized as if from the inside, through the lens of hum-drum existence, while their legend is made ordinary. Morstin does this with the conviction that "[...] contemporary reality can be better understood thanks to intellectual maturity that is achieved through exploring the works of Greek thought and beauty" (Morstin: 1955: 6). By taking ancient characters and motifs from the legacy of Greek culture, Morstin strived to present new elements, fill in the gaps and thus break away from the established tradition and challenge myths and legends. He aimed at touching the everyday life and presenting ordinary existence of his *dramatis personae*. In this way, he unravelled the timeless and current meanings of historical and mythological narratives in the context of the 20th-century *hic et nunc*.

Morstin's ancient legacy is submerged in antithetical existential dilemmas which evolve from the collision of old values with new reality, characterized by the profound cultural crisis and the fall of the European civilization. In his works, Morstin uncovered fundamental truths about humans who are constantly confronted with the disintegration of humanistic values as well as the limitations and precariousness of the human condition; who tried to

¹⁴ When World War II broke out, the Morstins continued living in Plawowice, where they gave shelter to writers and artists who were displaced or had to run away. After the war, the reforms made them lose their family property and they left for Cracow. Next, they moved to Zakopane, where they lived in the villa of Kozica (Kasprusie Street 54), and from 1960 they resided in Warsaw. They never came back to Plawowice.

tame the chaos of the world; and who strived to penetrate the nature of fate. The heroines of the ancient tetralogy – Panthea, Penelope, Xanthippe and Cleopatra – depict numerous aspects of remaining faithful to one's values. Faced with various manifestations of death, they preserve the faith in the indestructibility of their desires and in the interrelations between the godly and earthly reality. In order to show all this, Morstin did not resort to negativity or absurdity, but attempted to salvage the equilibrium among the confusion of the world.

Bibliography

- Aeschylus 2009. *Agamemnon*. Transl. E.D.A. Morshead. <http://classics.mit.edu/Aeschylus/agamemnon.html> [20.10.2025].
- Awianowicz, Bartosz 2000. "Wokół motywu Pantei i Abradatasa". *Nowy Filomata* 1: 55–69.
- Biezuńska-Małowist, Iza 1993. *Kobiety antyku. Talenty, ambicje, namiętności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cirlot, Juan Eduardo 2001. *Dictionary of Symbols*. Transl. Jack Sage. Foreword Herbert Read. London: Taylor & Francis e-Library.
- Homer 2009. "Book I". In: *Odyssey*. Transl. Samuel Butler. <https://classics.mit.edu/Homer/odyssey-1.i.html> [20.10.2025].
- Kołąkowski, Leszek 2003. *Obecność mitu*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- "Kronika" 1911. *Museion* 1: 102–109.
- Kruk, Stefan 2020. "Heroiny antyczne Ludwika Hieronima Morstina". *Lublin. Kultura i Społeczeństwo* 2: 32–37.
- Marchewka, Anna 2018. "Ksantypa – dobra żona Sokratesa". *Colletanea Philologica* XXI: 75–86.
- 2023. "Nowożytnie próby rehabilitacji żony Sokratesa u Christoph'a Martina Wielanda, Eduarda Zellera oraz w *Obronie Ksantypy* Stefana Pawlickiego i *Obronie Ksantypy* Ludwika Hieronima Morstina". *Colletanea Philologica* XXVI: 243–245.
- Morstin, L[udwik] H[ieronim] 1932. "Panteja". *Wiadomości Literackie* 7(423): 2 [wyd. z dn. 14 lutego].
- Morstin, Ludwik Hieronim 1946. "O Penelopie". *Teatr* 5: 49–51.
- 1955. "Stosunek twórców do antyku. Wypowiedź L.H. Morstina". *Meander* 1–2: 3–6.
- 1957. *Spotkania z ludźmi*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1959. *Tetralogia antyczna. Penelopa. Obrona Ksantypy. Kleopatra. Panteja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1961. *Moje przygody teatralne*. Warszawa: Czytelnik.
- Mróz, Tomasz 2016. "Stefana Pawlickiego obrona Ksantypy". *Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Zmartwychwstańców* 22: 123–138.
- Natanson, Wojciech 1962. "Z powodu jubileuszu Morstina". *Dialog* 10: 97–102.
- Okońska, Alicja 1965. "O niektórych dramatach Morstina". *Dialog* 3: 108–117.
- Popiel, Jacek 1995. *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków: Universitas.
- 1987. "Wstęp". In: Ludwik Hieronim Morstin. *Dramaty wybrane*. Selection, introduction and commentary by Jacek Popiel. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Rowiński, Cezary 1962. "Moda na mity greckie". *Dialog* 9: 116–127.
- Shakespeare, William 1999. *Antony and Cleopatra*. Salt Lake City, UT. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1796/pg1796.html> [20.10.2025].
- Stabryła, Stanisław 1966. "Antyczne dramaty Morstina". *Meander* 9: 350–361.

- 1983. *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- 1996. *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Syruczek, Waclaw 1939. „Teatr. »Obrona Ksantypy« (Teatr Polski)”. *Tygodnik Ilustrowany* 9: 172–173.
- Zieliński, Tadeusz 1958. „Ksantypa”. *Listy Teatru Polskiego* 11 (sezon 1957–1958): 11–17 [reprint of the text from 1939 published in *Gazeta Polska* no. 47].
- Żeleński (Boy), Tadeusz 1939. „Jak tu nie być Ksantypą?”. *Kurier Poranny* 47: 3–4.





MISTRZOWIE / MASTERS

Karol Hryniewicz*

Pragnienie autentyku

Wspomnienie o Andrzeju Zieniewiczu

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.030>



Profesor Andrzej Zieniewicz
Z prywatnego archiwum autora

129

3–4(52) 2025

LITTERARIA COPERNICANA

ISSNp 1899-315X

ss. 129–137

* Historyk literatury, filozof, adiunkt w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się dwudziestowieczną poezją polską, estetyką i filozoficznymi kontekstami literatury.
E-mail: k.hryniewicz@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0003-0221-7337.



Mija rok od momentu, gdy Andrzej Zieniewicz wypłynął w rejs po Wielkich Jeziorach Mazurskich¹. Czynił tak niezmiennie w każde wakacje, po zakończeniu akademickich obowiązków na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, na którym pracował przez blisko pięćdziesiąt lat jako historyk literatury polskiej XX i XXI wieku.

Tym razem był to czas szczególny, związany z przejściem na emeryturę (choć z perspektywą październikowego powrotu do sali wykładowej i – jak zawsze – wyczekujących go studentów oraz doktorantów), objęciem funkcji wiceprezesa Związku Literatów Polskich, niedługo po wydaniu znakomicie przyjętej książki *Sceny biografii. Ja pisarskie w pamięci autobiograficznej (interpretacje)*², którą Andrzej Stanisław Kowalczyk określił mianem „wielkiej księgi wiedzy o polskim i europejskim wieku XX”, sytuując jej autora w jednym szeregu z mistrzowsko zacierającymi granicę między praktyką i krytyką literacką: Stanisławem Brzozowskim, Karolem Irzykowskim, Kazimierzem Wyką, Janem Błońskim, Czesławem Miłoszem, Janem Kottem, Ryszardem Przybylskim czy Arturem Sandauerem (Zieniewicz 2022, czwarta strona okładki). A także, o czym Profesor nie wiedział – rzecz okryta była tajemnicą – czas przygotowań do Jubileuszu pięćdziesięciolecia pracy naukowej Andrzeja Zieniewicza na Uniwersytecie Warszawskim³.

Przez półwiecze zmieniała się Polska i uniwersytet, Profesor uważnie, czasem krytycznie, przyglądał się zachodzącym przemianom. Czynił to zarówno z perspektywy badacza, specjalizującego się w zagadnieniu literatury jako świadectwa, prowadząc studia nad formami z pogranicza fikcji i autobiografii, jak również świadka, który już na pierwszym roku polonistyki rzucony został w wir wydarzeń studenckiej rewolty marca '68 (Zieniewicz 1992: 27–29).

Kolejne lata przyniosły magisterium o wczesnej twórczości Czesława Miłosza, asystenturę w Zakładzie Literatury Współczesnej, doktorat poświęcony wileńskiemu Żagarom⁴, lektorat w Turcji, gdzie powstał tom szkiców o Mironie Białoszewskim (Zieniewicz 1989), po powrocie do wciąż reformującej się, potransformacyjnej Polski – habilitację na podstawie książki *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, w której nakreślił oryginalną „wizję bycia autorem w dziele literackim” (Zieniewicz 2001), a także profesurę w roku 2015. Problematyce autobiografizmu, form zmaconych, będących świadectwem związków literatury z historią oraz studiów nad literackimi engramami pamięci pozostał Andrzej Zieniewicz wierny również w swoich późniejszych publikacjach. Skonstruowana w ten sposób trylogia obejmuje jeszcze *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji* (Zieniewicz 2011) oraz *Sceny biografii. Ja pisarskie w pamięci autobiograficznej (interpretacje)* (Zieniewicz 2022).

¹ Tekst powstał w związku z pierwszą rocznicą śmierci Profesora Andrzeja Zieniewicza.

² Książka została wyróżniona przez Kapitułę Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida w 2023 roku (Zieniewicz 2022).

³ Śladem uroczystości, która odbyła się 20 listopada 2023 roku i tak nieoczekiwanie, a zarazem diametralnie, zmieniła swój charakter, są: przyznany Andrzejowi Zieniewiczowi, a wręczony na ręce Żony Profesora, Medal Uniwersytetu Warszawskiego oraz książka: *Wiele dalekich rejsów. Kultura polska dla cudzoziemców. Prace ofiarowane profesorowi Andrzejowi Zieniewiczowi* (Potasińska 2023).

⁴ Na podstawie rozprawy ukazała się później książka (Zieniewicz 1987).

Andrzej Zieniewicz, urodzony w Warszawie 30 listopada 1949 roku, metrykalnie przynależał do Pokolenia '68⁵, które – jak pisała Lidia Burska – doświadczyło „rozstępu czasu”, czyli postępującej dekonstrukcji idei marksowskich, stopniowego demontażu utopii, prób redefiniowania projektu nowoczesności. Dynamika przemian sprawiła, że różnego rodzaju wartości, pojęcia i wyobrażenia zaczęły być postrzegane niczym Mannheimowskie „przesuwające się kulisy” życia, a więc także poszczególnych biografii, które w dojmujący sposób ujawniają swoją obecność w momentach kryzysu (Burska 2012: 11–12).

W nowych realiach przybywało pełnionych na Uniwersytecie Warszawskim funkcji. Andrzej Zieniewicz przez dwanaście lat kierował Zakładem Literatury XX i XXI wieku, przez osiem był dyrektorem Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców Polonicum. Pojawiały się kolejne redakcje i czasopisma, w których wydawanie był zaangażowany (m.in. „Literatura”, „Poezja”, „Nowy Wyraz”, „LiteRacje”). Zwiększała się liczba doktorantów (ostatnią, siódmą doktorantkę wypromował wiosną zeszłego roku), a także obowiązków w komisjach doktorskich i habilitacyjnych (w roli recenzenta Profesor zasiadał w nich przeszło dwadzieścia razy). Ukazywały się kolejne książki: indywidualne i zbiorowe, które tak często redagował, a także bardzo liczne artykuły naukowe oraz publicystyczne. Nigdy nie zaniedbywał jednak dydaktyki ani swoich studentów – przez ostatnie dwie dekady wypromował przeszło dwustu trzydziestu magistrów⁶.

Andrzej Zieniewicz potrafił przekonywać i zjednywać sobie ludzi, był doskonałym organizatorem, miał talent przezwycięzania nawet największych (również biurokratycznych) trudności. W 1986, jako młody doktor, wyjechał do Turcji, by zorganizować tam lektorat. Wrócił po ośmiu latach, a w tym czasie przekonał władze tureckie do utworzenia samodzielnie funkcjonujących polonistik na uniwersytetach w Ankarze i Stambule oraz – wraz z Żoną, o której przyjazd z Warszawy także zadbał (poznali się w wieku 19 lat i od tego czasu byli niemal nierozłączni) – otworzył szkołę polską przy ambasadzie RP w Ankarze.

Oto zarys pewnej całości, którą można określić mianem niezwykle pięknego, bogatego oraz obejmującego wszystkie pola aktywności nauczyciela akademickiego dorobku⁷.

Nie o tym jednak, co zepną wielkim spinaczem potomni, a także inni historycy literatury – jak mówiła w wykładzie noblowskim Szymborska – chciałbym opowiedzieć. Z pewnej, „arcyludzkiej” perspektywy nie mniej ważne, a czasem istotniejsze, wydaje się wszystko to, co wymyka się wszelkim kartotekom, buchalteryjnym enumeracjom, dostojnym syntezom.

Wspominając Zbigniewa Herberta, Adam Zagajewski pisał o dwóch pamięciach (Zagajewski 1999: 63–75) – tej, która w uczony sposób podsumowuje, kreśli biegnące przez biografię „wielkie linie”, szuka wyrazistych kolorów, oraz drugiej – skromniejszej – wspartej na drobnych spostrzeżeniach, migawkach zdarzeń, przywołanych po latach atmosferach. Jest ona zapewne bardziej kapryśna, ulotna, a skoro – jak mówi poeta – początek wspomnienia zbiega się w czasie z początkiem zapominania, to jej chciałbym zawierzyć w przeświadczeniu, że takie mikro-sceny z biografii, niczym raster, złożą się na barwny obraz. Odnaleźć je można także w dzienniku-autobiografii, notatkach zapisywanych przez Andrzeja

⁵ Wskazał na to w posłowie do książki *Polak mały w Azji mniejszej...* Tadeusz Lewandowski (Zieniewicz 1992: 221–224). Wątek ten podejmuje i poddaje szerszej analizie również Artur Hellich (2024: 373–389).

⁶ Dane pochodzą z bazy OPI i są dostępne na portalu Nauka Polska; <https://nauka-polska.pl> [30.05.2024]. Informacja dotycząca liczby wypromowanych magistrów pochodzi z Archiwum Prac Dyplomowych UW.

⁷ O Andrzeju Zieniewiczu jako eseście i autobiografii zajmując, sięgając nawet do informacji zgromadzonych w uniwersyteckiej teczce studenckiej Profesora, pisze Artur Hellich (2023: 306–317).

Zieniewicza „na odwrócie zaliczeniowych testów i bibułkowych przebitków” u schyłku lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych⁸.

Niezależnie od zmieniających się okoliczności, niezmienna i żarliwa pozostała pasja Andrzeja Zieniewicza do literatury oraz żeglarsstwa⁹. Potrafił je doskonale łączyć. W ten sposób dodawał „do idei porządku ideę przygody”. Przyjaciele, studenci oraz współpracownicy uwielbiali jego opowieści, zaimprovizowane z humorem dykteryjki, zawsze celnie, niezawodnie przywoływane z pamięci literackie – jak mawiał – „kawalki”. Cieszyły i urzeżały w równym stopniu słuchaczy zgromadzonych w sali wykładowej, jak i biesiadujących przy ognisku nieopodal mazurskiej przystani żeglarzy.

Profesor pochodził z osiadłej na Litwie rodziny o szlacheckich i humanistycznych tradycjach. Ojciec – Bohdan – studiował na Uniwersytecie im. Stefana Batorego, pradziadek Aleksander – w Paryżu. Obaj w wolnym czasie pisywali wiersze oraz poematy. Być może w wierności rodzinnym stronom, zamiłowaniu do poezji i – co niebagatelne – dostępie do zgromadzonych w ojcowskiej bibliotece (przywiezionej tuż przed wojną z Wileńszczyzny do Warszawy) dzieł Miłosza początek biorą zainteresowania Andrzeja Zieniewicza poezją Żagarystów.

Opowiadał o niej – a to ważna cecha jego pisarstwa sytuującego się na antypodach strukturalizmu – „odchodząc od stylu i kompozycji rozprawy”, analizując pomysły poezjotwórcze, obecne nie tylko w programie wilnian, ale także „te (których więcej) słabiej uświadomione, intuicyjne, biorące się jakby z powietrza okresu, z ducha epoki” (Zieniewicz 1987: 5).

Do dziś pamiętam, jak jeden z kolegów zapytany podczas seminarium magisterskiego o ważny poemat noblisty (którego nie przeczytał przed zajęciami), klucząc, po dłuższej chwili powiedział: „jestem zmuszony wyznać, że mam problem z Miłoszem”. Profesor łagodnie uniósł głowę, spojrzał ponad oprawkami swoich okularów i z półśmiechem skwitował: „A kto z nas nie miewa problemów z Miłoszem? Ale na seminarium – jak na łodzi – kapitan jest tylko jeden...” To wystarczyło. Być może problemy z Miłoszem pozostały, ale grupa nie miała już do zakończenia seminaryjnego cyklu kłopotów z sumiennym przygotowaniem się do zajęć.

Andrzej Zieniewicz po mistrzowsku odczytywał, destylował i nazywał intuicję, literackie atmosfery wiszące w powietrzu różnych epok. Ożywiał je, tłumaczył, uprzystępniał. To, co Lech Majewski, kierujący pracą setek filmowców (przy wielomilionowym budżecie), potrafił zrobić z obrazami Pietera Bruegela, Profesor czynił z literaturą na kartach swoich tekstów:

[...] zamiast pracowicie rekonstruować podmiot liryczny, będący konsumentem reguł, których dysponentem jest podmiot czynności twórczych [...], to sobie po prostu wyobraźmy

⁸ Dzięki determinacji Wdowy po Profesorze, Ewy Pietrzyk-Zieniewicz, książka *Polak mały w Azji mniejszej*, o której mowa, ukaże się niebawem w nowym wydaniu.

⁹ Swoją pierwszą łódź, a miał ich w żeglarskiej karierze cztery, nabył – za zgodą żony – za pieniądze przeznaczone na zakup małego fiata. W początku lat 80. samodzielnie zbudował (sic!) swój kolejny jacht – Sportinę – i ochrzcił na cześć małżonki: „Teżciapek”. Był sternikiem regatowym. Na swoim ostatnim jachcie – ośmiometrowym Pegazie „Smuga” – osiągał niemałe sukcesy. Ilekroć organizowaliśmy wspólne konferencje, czy przygotowaliśmy obsady zajęć na kolejny rok akademicki, zawsze nawykowo pytał: „czy jesteśmy na kursie i o czasie?”

Tuwima, właśnie teraz, gdy skórkę chleba pogryza, i pewnie myśli jak Antoniemu S. streści wrażenia z tej kolacji... (Zieniewicz 2022: 419)

– pisał, zapraszając czytelników do namysłu nad *Pierwszą kolacją w pensjonacie*, niczym doświadczony przewodnik, gotowy zabrać zainteresowanych na „przechadzkę po wierszu”.

Kiedy otrzymałem powyższy tekst do lektury przed drukiem, jego Autor dodał mimochodem, że

[...] siedzi (po cichu) nad szkicami o Ważyku, właśnie w formie przechadzek, bo pewne rzeczy nie dają się opowiedzieć inaczej niż poprzez autofikcję. Użyć literatury jako narzędzia, no, nie, nie analizy, i nie „wyjaśniania” tylko zrozumienia, jako dotarcia do autentyku człowieczego. Oczywiście, taki autentyk jest pół-fikcją, ale czymś ciekawszym niż analityczno-strukturalistycznie wyfiletowany z wiersza szkielet (Zieniewicz 2020).

Po takiej zapowiedzi, artykuł pochłonałem od razu, a odpowiedź mogła być tylko jedna: Rzecz to niezwyklej urody, finezyjna i niepodrabialna. Myślę, że znalazłeś „swoją” formę, albo forma znalazła Ciebie. Po „tureckim Trans-Atlantyku”, który był zwiastowaniem nowego, spacer po wierszu Tuwima jest kratofanią stylu, erudycji, humoru...

Andrzej Zieniewicz był niezrównanym stylistą. Zastanawiałem się czasem, w czym tkwi sekret takiego absolutnego literackiego słuchu. I nie chodziło zapewne wyłącznie o zamiłowanie do muzyki oraz gry na organkach, wyniesione jeszcze z młodości lat¹⁰.

Wcześniej było jednak – by posłużyć się określeniem Szymborskiej – „trudne dzieciństwo w koniecznościach stada”, dzielone między czas spędzony w przestronnym mieszkaniu w Alei Róż, gdzie obserwował, jak ojciec – wysoki urzędnik państwowy – w latach pięćdziesiątych organizował polityczne konwentykle, a podczęstochowską willą ciotki Mieczysławy z gospodarstwem, pasieką, gdzie „wszystko zostało jak przed wojną” – grano na fortepianie, celebrowano rodzinne posiłki, na regałach z różanego drewna stały majoliki i bibeloty z japońskiej laki (Zieniewicz 1992: 11–12). Wszystko przysło wraz z przedwczesną śmiercią ojca i eksmisją z Alei Róż. „Ziemianie i komuniści, socrealizm i secesja” (Zieniewicz 1992: 16) – nietypowy, chociaż jakoś oswojony i ustabilizowany układ zastąpiony został przez inną konstelację, w której centrum znalazła się próbująca zapewnić jedynakowi możliwie najlepsze warunki matka Marianna. Zatem handel, sklepowe zaplecza, bazar Różyckiego, „kombinacje, rozchwiane po wódce rozmowy i sprośne baby po czterdziestce, z czerwonymi, nalanyimi twarzami...” (Zieniewicz 1992: 17). A kiedy zabrakło w domu również mamy – wymuszona samodzielność, ciężka praca fizyczna, ale także samodyscyplina, jaką kształciło uprawiane zawodniczo pływanie, „męska”, daleka od inteligenckiej rzeczywistość obozu wojskowego.

¹⁰ Swoją skromny pokój na poddaszu w początkach lektoratu w Ankarze opisywał m.in. tak: „Gospodarstwo. Piórniki z pudełka od watermana, cukierniczka z pokrywki puszek na herbatę, fotografia Ciapka w ramce, maszyna do pisania i organki” (Zieniewicz 1992: 118). A opis zmagania z pokusą (spełnioną) zakupu chromatycznej harmonijki Hohner (Chroneta 14) nie ustępuje passusom Benjamina dotyczącym flaneurowskich *window shopping* (Zieniewicz 1992: 167–168).

Może stąd ta swobodna łatwość i autentyczność, z jakimi Andrzej Zieniewicz odnajdywał się nie tylko w rozmowie z przedstawicielami różnych środowisk, ale przede wszystkim w roli kreatora oraz przewodnika literackich „przechadzek” po sztejnińskim parku, Warszawie Tyrmanda, konfesjach Konwickiego, piosenkach Osieckiej, „zanotach” Białoszewskiego... Wszak, jak pisał,

[...] jesteśmy w największej mierze własnymi historiami, no i we wspólnoty wiąże nas sympatia, ciepło, zaufanie, sąsiedztwo, moda, idiosynkrazje, u siebie bywania, w kawiarni zasiadania, ryb łowienia, gałęzi w ogrodzie przycinanie, na dyrektora instytutu się wybieranie [...] mikroepizody splecione w nici, a tych nici setki [...] nie do związania w jakiś jeden sznur, lecz właśnie istniejące niby pajęczyny [...] niby łatwe do zerwania, a mocne, ale i wymagające pielęgnacji (Zieniewicz 2022: 429).

W opisie tej gmatwaniny prym wiedzie literatura, która dla Profesora była przestrzenią tworzenia osnowy dla wspólnoty – „bo siedzimy we wspólnocie tym głębiej, im więcej nitek namotanych” (Zieniewicz 2022: 430). Tym, co stanowi wewnętrzny impuls, narzuca ostrość widzenia rzeczy i spraw, motywuje naszą ciekawość jest „pragnienie autentyku” (Zieniewicz 2022: 450). Czyż nie tak dałaby się zapisać jedna z tez Zieniewiczowskiej filozofii literatury...?

gdy sekret nie istniejąc, w nieistnienia darze
sam o sobie wieść skrytą sekretnie przekáže.

To jest na niby cytat z Leśmiana, ale naprawdę schemat gry językowej, jaką rozegramy budując figurę antytezy, by potem między jej elementy wcisnąć „na siłę” coś pośredniego... (Zieniewicz 2023)

– oto początek ostatniego tekstu Andrzeja Zieniewicza.

Wyobraźmy sobie Profesora-Kapitana, jak siada w nocy, po całym dniu żeglowania, przy stole w mesie swojego jachtu, by przygotować referat na zbliżającą się konferencję¹¹. Żona Ewa czyta książkę, psy śpią¹² – jak mawiał żeglować trzeba „koniecznie z rodziną na pokładzie” – a on, popijając mocną herbatę, pisze o Leśmianie i Rymkiewiczzu, a właściwie nie o nich, lecz o tym, co przeczuwali, próbowali nazwać, zrozumieć w pierwotnym, wcześniejszym niż logika, języku poezji. Na ekranie małego komputera pojawiają się zdania:

[...] granicy między światem i zaświatem nie tworzy żadna linia, czy płot, ale rozciąga się ona na całe terytorium, na krańcach rozmyte i niestrzeżone, po którym hulają tam i sam rozsunięte antytezy. [...] Ta sytuacja, w której bycie jest czymś płynnie przechodzącym z istnienia w nieistnienie uobecnia się w nieustannym przejawianiu się zanikania i zaniku pojawiania się... (Zieniewicz 2023)

¹¹ Podobnie jak pisane tak licznie recenzje, tytułował je roboczo: „Dla Józefa”, „Dla Ani”, „Dla Tomka” „Dla Doroty”... Myślał najpierw o ludziach, a dopiero później o miejscu, wydarzeniu czy instytucji.

¹² Profesor kochał zwierzęta, towarzyszyły mu przez całe życie: na Grabówce – owczarek Ralf, w Alei Róż – pies Yeti, później – kot Poziomka i wychowywane już wraz z żoną przez kolejne dekady owczarki nizinne: Gafa, Smuga i Fuga (która odeszła niespełna rok po swoim Panu), a także przyjeta od teściowej suczka Lela.

Paradoks bycia, ale także antytetyczna istota naszej pamięci – początek wspominania zbiegający się z początkiem zapominania...

Referat pozostał nieukończony.

Wieczorem, tego samego dnia, w przedświcie którego Andrzej Zieniewicz pisał o „szczelinie niemożliwego, prześwicie na drugą stronę”, zadzwoniła do mnie Ewa Pietrzyk-Zieniewicz. Profesor był już w szpitalu. Płynęli do Sztynortu, mimo dokonującego się rozległego zawału serca bezpiecznie doprowadził łódź i swoich najbliższych do portu w Rybaczówce.

W sobotę 29 lipca 2023 roku kolejny telefon przyniósł tragiczną wiadomość o śmierci Andrzeja Zieniewicza, w którą nie mogłem uwierzyć i z którą wciąż trudno jest się pogodzić. Wkrótce potem w mediach i na portalach internetowych ukazały się liczne artykuły informujące o niespodziewanej, przedwczesnej śmierci wybitnego badacza i nieodżałowanego dydaktyka. Wiadomość o odejściu Profesora z głębokim żalem przyjęli Rektor i Senat Uniwersytetu Warszawskiego, władze dziekańskie oraz społeczności Wydziału Polonistyki, Instytutu Literatury Polskiej, Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców Polonicum, napłynęły listy kondolencyjne od Ambasadora Turcji, a także z różnych ośrodków uniwersyteckich oraz Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

W środę 9 sierpnia na warszawskich Powązkach rodzina, przyjaciele, uczelniane władze, doktoranci oraz studenci zgromadzili się tak licznie, by po raz ostatni pożegnać Profesora, że zarówno zarezerwowana na takie okoliczności przestrzeń nie była w stanie pomieścić wszystkich obecnych, jak i zwykle przewidziany na mowy oraz wspomnienia czas wymagał wydłużenia. Poruszające przemowy wygłosili przedstawiciele środowiska uniwersyteckiego, były Ambasador RP w Turcji, Prezes Związku Literatów Polskich, Główny Komandor Yacht Klubu Polskiego oraz Żona – docent Ewa Pietrzyk-Zieniewicz.

W końcu czerwca – pamiętam – przeprowadzaliśmy wspólnie egzaminy dyplomowe, rozmawialiśmy wtedy m.in. o przypadku i konieczności, względności oraz bezwzględności, gdyż jedna z prac poświęcona była Lemowskiemu aporiom ewolucji. Pożegnaliśmy się, umawiając równocześnie powakacyjne spotkanie we wrześniu. Nieuwzględniający naszych planów los sprawił, że w sierpniu przyszło nam się pożegnać ponownie, tym razem jednak na dłuższy od najdalszych rejsów czas, a zamiast uścisku dłoni pozostały więznące w gardle, wypowiedziane nad urną w imieniu doktorantów Profesora słowa:

Kim stalibyśmy się, gdybyśmy Cię nie spotkali, nasz Mistrzu Andrzeju...?

Uczyłeś nas, że nie ma literatury bez życia i to jemu należy się pierwszeństwo. Chociaż wśród przedmiotów, które wykładałeś były też strategie autoprezentacji, wiedziałeś że ostatecznie w życiu liczy się autentyczność. W każdej z ról, jakie podejmowałeś w teatrze codzienności, byłeś autentyczny, a więc również niezastąpiony.

Onieśmiałeś nas swoją wielką wiedzą i erudycją – zjednywałeś umiejętnością improwizacji, deklamowanymi z pamięci wierszami. Uwielbialiśmy Twoje anegdoty i niezrównane poczucie humoru. Byłeś wymagający (przede wszystkim wobec siebie), a zarazem wyrozumiały i życzliwy dla innych. Zawsze znajdowałeś dla nas czas, obdarzałeś uwagę i uprzejmością lektury, gdy przynosiliśmy swoje teksty.

Przy Tobie i dzięki Tobie dorastaliśmy. Ćwiczyliśmy się w rozumieniu słów, rzeczy, a także siebie samych.

W jednym z listów napisałeś: „rodzina jest wszystkim”. Istotnie, po latach wspólnych seminariów, konferencji, książek, niezliczonych spotkań oraz rozmów byliśmy naszym rodzina. Znałeś nasze pasje i troski, pamiętałeś imiona oraz zainteresowania naszych dzieci, cieszyłeś się naszymi sukcesami, wspierałeś w kłopotach. Zawsze i niezawodnie mogliśmy na Ciebie liczyć.

Dystans między życiem i literaturą malał.

W ostatnich dniach lipca, gdy pożar zbliżał się do teatru w Taorminie, przesłałeś zdjęcie „Smugi” płynącej po Tałtach bajdewindem lewego halsu, sterowanej Twoją pewną kapitańską ręką. Pomyślałem, że jesteś szczęśliwy... z najbliższymi w miejscu, które kochasz.

Wkrótce potem nad wszystkimi scenami Twojej biografii niespodziewanie, nagle i nieodwołalnie zapadła kurtyna.

Stoimy odtąd oniemiałymi w żalu, niedowierzając wyrokom losu, ale też niewypowiedzianie wdzięczni, że pozwolił nam Ciebie spotkać na różnych ścieżkach naszych akademickich aktywności – uczyć się od Ciebie literatury, sztuki życia i pragnienia autentyczności.

Nie wiedzieliśmy – Ty także nie wiedziałeś – że dedykacje w ofiarowanej nam swojej najnowszej książce będą pożegnaniem. Pisałeś w nich o „największej przyjaźni” i pytałeś „a jaka właściwie jest największa”?

Teraz rozumiemy...

Bibliografia

- Burska, Lidia 2012. *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Hellich, Artur 2023. „Sceny z (auto)biografii. Wspomnienie o Andrzeju Zieniewicz (1949–2023)”. *Teksty Drugie* 5: 306–317.
- 2024. „Trudna sztuka uobecniania. O pisarstwie Andrzeja Zieniewicza”. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* 14: 373–389.
- Potasińska, Paulina (red.) 2023. *Wiele dalekich rejsów. Kultura polska dla cudzoziemców. Prace ofiarowane profesorowi Andrzejowi Zieniewiczowi*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Zagajewski, Adam 1999. „Początek wspominania”. *Zeszyty Literackie* 68: 63–75.
- Zieniewicz, Andrzej [b.d.]. Wpis w bazie Nauka Polska: https://nauka-polska.pl/#/profile/scientist?id=57813&_k=zx084n [30.05.2024].
- [b.d.]. Informacja o wyróżnieniu przez Kapitułę Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida. Online na stronie „Nagrody Norwida”: <https://www.nagrodanorwida.pl/edycje/xxii-edycja-nagrody/> [30.05.2024].
- 1987. *Idące Wilno. Szkice o Żagarach*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1989. *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1992. *Polak mały w Azji mniejszej czyli zima w Ankarze i inne kawałki*. Warszawa: „Anta”.
- 2001. *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- 2011. *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.

- [2020]. Dokument 1. List (e-mail) do Karola Hryniewicza z 21 kwietnia. Warszawa: W posiadaniu adresata.
- 2022. *Sceny biografii. Ja pisarskie w pamięci autobiograficznej (interpretacje)*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- [2023]. Dokument 2. Plik tekstowy z 26 lipca. Warszawa: W posiadaniu Ewy Pietrzyk-Zieniewicz.



Profesor Edward Kasperski
Florencja, wrzesień 2015 r.
Z prywatnego archiwum
Adama Cedry



Paulina Abriszewska*

Romantyzm – Norwid – komparatystyka

Na marginesie rozpraw Edwarda Kasperskiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.031>



Profesor Edward Kasperski w Sansepolcro, wrzesień 2015 r.

Z prywatnego archiwum Adama Cedry

* Dr hab., profesor ucz., literaturoznawca, filozof. Pracuje w w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się: polską literaturą XIX wieku, w szczególności twórczością Cypriana Norwida oraz zagadnieniami pogranicza literatury i filozofii w kontekście literatury XIX i XX wieku.

E-mail: pabrisz@umk.pl | ORCID: 0000-0001-5938-3163.

Jednym ze współczesnych problemów współczesnej Akademii jest atrofia erudycji. Andrzej W. Nowak (2023: 93) w studium *Erudycja – niepotrzebna i niezbędna* korzysta z metafory zaczerpniętej z powieści Umberto Eco i pisze o „monstrualnej erudycji”, rozumianej jako „ogólnokulturowy zasób wiedzy [...] »czarnej materii« warunkującej działanie systemu uniwersyteckiego, niewidocznej lecz niezbędnej składowej systemu”. Tej „czarnej materii” w neoliberalnym kosmosie ubywa. Abstrahując jednak od celnych rozważań autora, który bynajmniej nie postuluje powrotu erudycyjnego modelu uniwersytetu¹, powrócę do metafory „monstrualnej erudycji” niezwykle celnie opisującej źródło i cel oraz cechę charakterystyczną pisarstwa Edwarda Kasperskiego.

Współpracownicy i przyjaciele upamiętnili autora *Kategorii komparatystyki* w wielu różnych tekstach poświęconych jego naukowej (i nie tylko) sylwetce, nieodmiennie podkreślając, między innymi, jego niezwykłą erudycję. Rekonstrukcja bibliografii prac, dorobku badacza również nie jest potrzebna – znajdziemy ją na stronie edwardkasperski.pl². Edwarda Kasperskiego spotkałam zaledwie kilka razy, konferencyjnie, ale Kasperskiego-autora spotykałam, spotykam i – zapewne – będę spotykać jeszcze wielokrotnie. Nie tylko z tych powodów niniejszy artykuł nie jest po prostu wspomnieniem, rekapitulacją, czy wyliczeniem, lecz swojego rodzaju dialogiem z niektórymi ustaleniami badacza. Pochylę się w tym miejscu nad tytułem działu „Mistrzowie”, w którym przyszło mi opublikować krótki artykuł o autorze *Dyskursów romantyków*. Słowo „mistrz” sugeruje jakąś relację, możemy użyć go w różnych znaczeniach: ktoś może być czyimś mistrzem, ktoś może być wzorem dla kogoś lub, wreszcie – mistrz to ten, który osiągnął mistrzostwo w jakiejś dziedzinie, wyróżnił się czymś. Pojęcie „mistrz” rozumiane jako wzór wydaje mi się aksjologicznie kłopotliwe, na zbyt holistyczne, niebezpiecznie ciągnące ku brązowniczym narracjom, które, ostatecznie, w jakiejś mierze uśmiercają (i wydaje mi się, że takie byłoby też stanowisko Kasperskiego). Kulturowa cyrkulacja, wpisanie w nurt naukowego dyskursu to jedyne okruczości życia, jakie można autorowi zapewnić. Taki właśnie powrót do niektórych wątków, które znajdziemy w dorobku Edwarda Kasperskiego, chciałabym poniżej zaproponować. Korespondowałoby to z wymagającą wobec innych postawą autora *Dyskursów romantyków* – agonistycznym i zawsze krytycznym nastawieniem. Widoczne było ono zarówno w trakcie naukowych spotkań, jak i w twórczości badacza. Mój czarny kwiat to pamięć tych kilku konferencji, na których miałam okazję zobaczyć, jaki popłoch wywoływały pytania autora *Kategorii komparatystyki* (miałam okazję sama go doświadczyć). W przypadku referentów mających z nim styczność po raz pierwszy stan paniki mniej lub bardziej kontrolowanej pojawiał się po zadaniu pytania. U referentów, którzy już wcześniej mieli styczność z Kasperskim, panika pojawiała się, gdy tylko podnosił rękę, sygnalizując chęć zadania pytania. Autor *Dialogu i dialogizmu* ceniał dyskusję, potrafił też przyznać się do błędu. Na toruńskiej konferencji *Norwidowski świat rzeczy* po usłyszeniu pytania zatarł ręce i uśmiechając się, z ogromną

¹ „Wprost przeciwnie: specjalizacja jest pożądana i konieczna, tyle że powinna być projektowana wraz z tworzeniem mechanizmu odnawiania zasobów. Tak samo wiedza powinna być jednocześnie funkcjonalna i praktyczna, jednak z poszanowaniem reprodukcji pola wiedzy akademickiej” (Nowak 2023: 93).

² Również na tej stronie znajdziemy zebrane wspomnienia o Edwardzie Kasperskim, jego biografii, opis pól badawczych etc.

satysfakcją powiedział do dyskutanta: „tu mnie Pan ma, znalazł Pan słaby punkt mojego wyводу”.

W tym miejscu wspomnienie pozwala wrócić do kwestii mistrzostwa. Jeśli nie mistrz – (vide powyższy argument), to mistrzostwo w czymś. Ale w czym? Przede wszystkim pisarstwo Kasperskiego cechuje umiejętność łączenia erudycji z autonomią. Można powiedzieć, że badacz znakomicie radził sobie z naukowym lękiem przed wpływem, hołdując tym samym filozoficznemu ideałowi niezadowalania się zastanymi odpowiedziami. Właśnie ta postawa, krytyczna i rewidująca, stanowi w moich oczach mistrzowski element dzieła autora *Kategorii komparatystyki*. Żywy dialog był przedmiotem jego dociekań³ oraz cechą prowadzonego prze niego wyводу. Taki właśnie dialog pragnę podjąć⁴. Jednakże z małym zastrzeżeniem. Dorobek Kasperskiego jest imponujący. Badacz nie zamykał swoich zainteresowań w kręgu jednego pisarza, jednego kręgu kulturowego, jednego dyskursu. To oznacza, że z tej obfitości należy coś wybrać, stąd, poniżej, krótki hermeneutyczny dialog z wybranymi wątkami refleksji Edwarda Kasperskiego.

Romantyzm Norwida

Warto wrócić do tego, co Kasperski (2003) pisał w studium pt. *O liryce Norwida. Autobiografizm i autonomia* o kwestii wpisania / wpisywania autora *Vade-mecum* w romantyzm, zwłaszcza, że problem historycznoliterackiej identyfikacji Norwida ciągle powraca. Podsumowanie tych dyskusji i krytykę pewnych stanowisk zaproponował ostatnio Piotr Chlebowski. W konkluzji swojego inspirującego artykułu badacz stwierdza, że autor *Promethidiona* „kroczył zupełnie odrębną drogą – raz jeszcze podkreślam: odrębną” (Chlebowski 2021: 166). Co ciekawe, Chlebowski w znakomitej części wyводу koncentruje się na zbijaniu argumentów nieakceptowanych stanowisk, co dobitnie zostało podkreślone w streszczeniu: „[a]rtykuł stanowi polemikę z dotychczasowymi ustaleniami historycznoliterackimi, które sytuują dzieło Norwida w ramach nurtu romantycznego: zwłaszcza z koncepcjami Zofii Stefanowskiej, Zofii Trojanowiczowej czy Edwarda Kasperskiego, ale także z pomysłami ks. Antoniego Dunajskiego” (Chlebowski 2021: 167). Różnica jest następująca – Chlebowski podkreśla odrębność Norwida (nie musimy wpisywać go w żadną historycznoliteracką formację), zaś autor *Dyskursów romantyków* podkreśla specyficzny związek Norwida z romantyzmem, nazywając to postromantyzmem. Jednakże odwołanie do Kasperskiego pojawia się w artykule Chlebowskiego, wbrew deklaracjom autora, tylko... raz. Na dodatek jedynie w przypisie. Badacz przytacza w nim sąd Kasperskiego, iż sprzeciw autora *Promethidiona* wobec niektórych aspektów romantyzmu nie oznaczał wyjścia z niego,

³ Por. rozważania o hermeneutyce w *Kategoriach komparatystyki* (Kasperski 2010). Na marginesie: o Gadamerze, którego nierzadko aprobatywnie przywołuje, Kasperski potrafił też napisać, że jego hermeneutyka jest dziś „szkolna, nieco naiwna i przestarzała” (Kasperski 2010: 201). Patrz też: Kasperski 1994.

⁴ Żaneta Nalewajk-Turecka w artykule *Początek i koniec. Dla Profesora Edwarda Kasperskiego* pisała: „Mamy nadzieję, że będzie ona żywa dzięki kolejnym czytelnikom, którzy będą z niej czerpali wiedzę i inspirację, którzy również będą negować niektóre zawarte w niej tezy, wchodząc z nią w twórczy spór, naukowy agon, stanowiący ważną część życia Profesora Edwarda Kasperskiego. Niewykluczone, że uczestnicząc w tym sporze, będziemy w stanie przywołać ducha Profesora. Przecież nie będzie mógł się powstrzymać od udziału w polemice” (Nalewajk-Turecka 2016: 152).

a tłem właściwym dla Norwida był romantyzm europejski (Kasperski 2003: 43; Chlebowski 2021: 145). Problem polega na tym, że to jednak wyimek z dość długiego tekstu oraz wyimek z tekstów Kasperskiego poświęconych Norwidowi w ogóle. Kasperski nie raz pisał na ten temat, a prześledzenie tych wywodów pokazuje, jak kłopotliwe jest zagadnienie Norwidowskiej (nie)romantyczności i jak kłopotliwe było to też dla Kasperskiego. Spójrzmy zatem na różne określenia, klasyfikacje Norwidowskiej twórczości, które znajdziemy w studiach autora *Dyskursów romantyków*.

Powyższe sądy przytoczone przez Chlebowskiego faktycznie wskazują na myślenie badacza o autorze *Milczenia* jako poecie kontestującym pewne aspekty romantyzmu (polskiego), ale wpisującego się w szeroko rozumiany (europejski) romantyzm. Z drugiej strony w tym samym studium Kasperski, pisząc o Norwidzie, używa takich określeń jak „poeta osobny” (Kasperski 2003: 11), poeta wypracowujący „własną, samodzielną koncepcję liryki”, widzi więc odrębność zjawiska „Norwid”. Chwilę później dodaje jednak, że liryka poety nie była „historycznie wyjątkowa i nieporównywalna. Przeciwnie, jej uwarunkowania i związki z epoką były w rzeczywistości bardzo silne” (Kasperski 2003: 12). Co ważne, w tym tekście Kasperski nie tłumaczy, co rozumie przez „epokę”. Zresztą na marginesie dodam, że Chlebowski w swoim artykule również ucieka od problemu zdefiniowania romantyzmu⁵. Być może tu tkwi problem. Jeśli mówimy „nie-romantyczny”, „romantyczny”, czy „postromantyczny”, to jednak kluczowe jest, jakie cechy uważamy za dystynktywne, jak definiujemy zjawisko wyjściowe, czyli romantyzm. Mocne tezy / hipotezy wymagają metodologicznej i pojęciowej konsekwencji. Oczywiście wymienienie dystynktywnych cech czy zdefiniowanie będą równie dyskusyjne. O raży zdefiniowania romantyzmu rozbijano się wielokrotnie. Jak romantyzm rozumie Kasperski? W późniejszym tekście, pt. *Dekonstrukcja romantyzmu wewnątrz romantyzmu. Praktyka i wnioski*, pisał on o fundamentalnym wyróżniku romantyzmu: sile autodestrukcji i autoodnowy, tytułowej „dekonstrukcji romantyzmu wewnątrz romantyzmu” (Kasperski 2014). Jeśli miałby to być „meta-wyróżnik”, będący jednocześnie źródłem definicji romantyzmu, to w efekcie wydaje się ona jednak nazbyt pojemna. Również termin „dekonstrukcja” wydaje się być kłopotliwy, obciążony filozoficznym bagażem. Domagałoby się to dodatkowych wyjaśnień. W takim rozumieniu formacji Norwid przynależy do niej, według badacza, właśnie jako kontestator, krytyk i ironista. Jednak w innym studium Kasperski podobnie pisze o Słowackim i Kierkegaardzie – fechtowali się oni z romantyzmem, byli „antyromantyczni”, ale – jak czytamy – „sporne jest jednak, czy gesty pomyślane jako akty zerwania i deklaracje nowej wiary prowadziły faktycznie do porzucenia romantyzmu, czy przeciwnie, równały się związaniu skierowaną przeciwko niemu negacją i ugrzęźnięciu w nim” (Kasperski 2003: 288). Z jednej strony jest to spójne z później sformułowaną przez badacza „dekonstrukcyjną” definicją romantyzmu. Z drugiej jednak, powtórzę raz jeszcze, perspektywa wydaje się nazbyt szeroka. Jeśli negowanie romantyzmu jest romantyczne, to romantyczni z definicji są też np. pozytywiści. Kasperski nie jest do końca konsekwentny, widać wyraźnie nieustanne poszukiwanie adekwatnej formuły. O Norwidzie (oraz Heglu i Kierkegaardzie) w *Dekonstrukcji romantyzmu...* pisał, że jest to autor, który „doświadczył w pewnym momencie swej biografii ukąszenia żądłem

⁵ „Nie miejsce tu oczywiście na rozstrzyganie zawłości i kłopotów związanych z tym pojęciem” i „istnieje jednakże (jak sądzę) pewien uchwytny zespół cech i właściwości, które [...] pozwalają nam odróżnić romantyzm od klasycyzmu czy od pozytywizmu”, pisze Chlebowski (2021: 131).

romantyzmu i, prawdę mówiąc, nigdy w pełni i ostatecznie z tej rany się nie wyleczył” (Kasperski 2014: 43), wreszcie w tym samym studium określał Norwida jako późnego romantyka, zdanie później zaś – jako poetę postromantycznego (Kasperski 2014: 51). Formuła postromantyczności, ale konsekwentnie rozumiana, wydaje się najlepiej podsumowywać rozważania Kasperskiego w tej kwestii. Pojawia się ona również w śródtytułie podsumowującego fragmentu wcześniejszego studium *O liryce Norwida*. „Post” może oznaczać albo występowanie po jakimś zjawisku lub bycie późniejszą formą jakiegoś zjawiska. Badacz wydaje się używać tego określenia w drugim znaczeniu (późny romantyk = poeta postromantyczny). Jednocześnie w swoich analizach tematów, postawy, poetyki Norwidowskiej bardzo często pokazuje „ukąszenie romantyzmem” jako bycie poromantycznym w takim znaczeniu, że Norwid, owszem, jest uwikłany w ciągle odnoszenie się do romantyzmu, ale był to z jego strony, jak pisze Kasperski, „akt twórczej zdrady” (Kasperski 2003: 61), bycie „pozaromantycznym”, co opierało się przede wszystkim na wieloaspektowym nowatorstwie poetyki chrześcijańskiej liryki Norwida (Kasperski 2003: 61–62).

I tu być może znajduje się punkt wyjścia do dialogu dwóch stanowisk, które wcale nie muszą się wykluczać. Należałoby to podsumować tak. Kulturowa izolacja jest niemożliwa. Norwid, nawet będący poza romantyzmem, ciągle się do niego odnosi. Można to zjawisko określić jako postromantyczne uwikłanie, ale w przesuniętym w stosunku do myśli Kasperskiego znaczeniu tego słowa, czyli jako uwikłanie Norwida będącego „poromantykiem” (czyli poetą piszącym po romantyzmie), który do romantyzmu, jego wyobraźni, tematów, metafor w jakiejś mierze ciągle się odnosi⁶. Takie rozumienie nie klóciłoby się z „odrębnością” Norwida, którą dostrzega sam Kasperski i które przed Chlebowskim podkreślali też inni badacze i badaczki. Aporie jednak pozostają, różne tezy można poprzeć przekonującymi argumentami, dlatego kwestia ta niewątpliwie w badaniach nad twórczością Norwida będzie powracać.

Pytanie o *comparans*

Autor *Kategorii komparatystyki* umieszcza Norwida w swoich tekstach nie tylko jako przedmiot badań, analizy, ale też współkomentatora. Wynika to z założeń badacza; pisząc o antropologii literatury staje się on w jakiejś mierze spadkobiercą romantycznych idei. Również według niego poeci to „nieuznani prawodawcy świata”, którzy posiadają moc zbliżania się ku prawdzie. Dlatego badacz pisze o mocy literatury wytrącającej język z inercji, problematyzując go (Kasperski 2006: 60), i o tym, że w porównaniu z dyskursami „aspirującymi do precyzji, ładu i logicznej (formalnej) poprawności poezja swobodnie uruchamia potencjał wyobraźni i znaczeniowy potencjał mowy. Dyskurs literatury zaświadcza językiem i w języku »żywą obecność« myśli, drążącej warunki i sens ludzkiej egzystencji” (Kasperski 2006: 61). Literackie *exemplum* pojawia się już na początku *Kategorii komparatystyki*. To wiersz Wisławy Szymborskiej. Nie jest on jednak tylko inkrustacją, lecz poetyckim przedstawieniem „przestrzeni porównania”, poetyckim ujęciem podstawowej zasady

⁶ Pozostaje jednak problem synchronicznego ujmowania twórczości Norwida – zmieniała się ona w czasie, zmieniała się też jej relacja z „epoką”.

komparatystyki (Kasperski 2010: 14)⁷. To jeden z przykładów tego, w jaki sposób Kasperski rozbija nadmiernie hermetyczny dyskurs naukowy i włącza literaturę w teoretyczną refleksję.

Wróćmy jednak do Norwida, którego Kasperski przywołuje jako komentatora, autorytet, najczęściej wskazując cytaty, podając nazwisko poety. Ale bywa też, że w tekstach badacza słowo Norwida to anonimowy żywioł, niezasygnalizowany cytat, który rozpozna tylko „wtajemniczony” czytelnik. I tak na przykład w tomie *Kategorie komparatystyki*, opisując typ interpretacji rewindykacyjnej, Kasperski „używa” formuły autora *Ad leones*: „redakcja jest redukcją” bez podania źródła, autorstwa cytatu (Kasperski 2010: 218). Fraza ta staje się immanentną częścią wywodu, na moment zawieszając postulowaną przez Kasperskiego bicentryczność (Kasperski 2010: 199), co też stanowi metodologiczny problem. Dyskurs literacki zlewa się z naukowym. Zostawiając na moment „ukąszenie Norwidem” na boku, warto zatrzymać się nad ustaleniami Kasperskiego na temat komparatystyki, którą rozumie bardzo szeroko. W proponowanej przez badacza perspektywie nie jest to bynajmniej komparatystyka klasyczna, zestawiająca różnorodne językowo, etnicznie literatury. To komparatystyka kulturowa, dyskursów. Co więcej, Kasperski wyróżnia komparatystykę naukową, ale też pragmatyczną i artystyczną. Ta ostatnia jest immanentną cechą niektórych utworów, „metodą twórczą” (Kasperski 2010: 22). Takie podejście poszerza pracę komparatysty. Może on nie tylko tworzyć własne porównawcze ścieżki, pola, zestawienia, stosując zewnętrzne wobec badanego przedmiotu instrumentarium metodologiczne, lecz również poszukiwać „komparatystycznego ziarna” obecnego w literaturze, która może mieć charakter komparatystycznego dyskursu (tu, oczywiście, Kasperski podaje przykład Norwida). Co ciekawe, mimo szerokiego rozumienia tej dziedziny humanistycznej, badacz nie rezygnuje z konieczności falsyfikowalności poznawczego efektu (por. Kasperski 2010: 24) i z jego podległości ocenie za pomocą kryterium prawdy i fałszu. W tym miejscu mamy do czynienia z aporią. Kasperski, rekonstruując historię komparatystyki, podkreśla, że była ona możliwa dzięki „kopernikańskiemu przewrotowi” w postaci filozofii Immanuela Kanta. A przecież „odwrot od epistemologii realistycznej” (Kasperski 2010: 16) zdecydowanie skomplikował filozoficzną kwestię kryterium prawdy. Czytelnik monografii pozostaje jednak z tym poznawczym zgrzytem, który pozostał nierozwiązany. Zostanie za to z wizją anty-esencjalistycznej komparatystyki uwzględniającej „peryferyjne lub błahe na pierwszy rzut oka różnice i odrębności”, będącej metanauką ogarniającą zdecentrowanym spojrzeniem pole możliwości porównania (Kasperski 2010: 42, 46–50).

Niektóre pojęcia, sądy jakie znajdziemy w *Kategoriach komparatystyki*, pojawią się w polskiej humanistyce dobitniej nieco później, głównie na fali recepcji zachodnich koncepcji, między innymi wraz z numerem „Tekstów Drugich” poświęconym tematowi literatury światowej⁸. Czasopismo to jest jednym ze źródeł „mainstreamowych” kontekstów, nazwisk, teorii. Jeśli zaś prześledzimy bibliografię i indeks *Kategorii komparatystyki* (choć w tej monografii jest on sporządzony nierzetelnie), możemy zwrócić uwagę na to, że Kasperski, mimo że najwyraźniej zna bardzo nowe, „modne” komparatystyczne konteksty i koncepcje, wybiera autonomię, nie zaś cytowanie autorów, których wypada, trzeba

⁷ To interesująca koincydencja, że artykuł Wojciecha Hejmeja będący prezentacją problematyki nowej komparatystyki również otwiera (i zamyka) Szymborska (patrz: Kasperski 2015: 91–106).

⁸ Zob. „Teksty Drugie” z. 4, 2014.

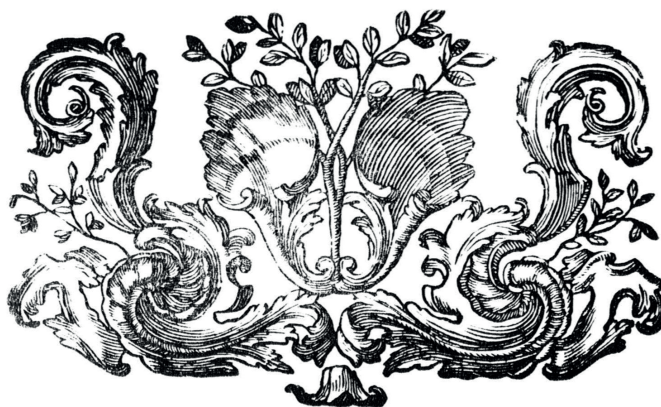


Profesor Edward Kasperski
XIV Colloquia Norwidiana, Sansepolcro, wrzesień 2015 r.
Z prywatnego archiwum Adama Cedry

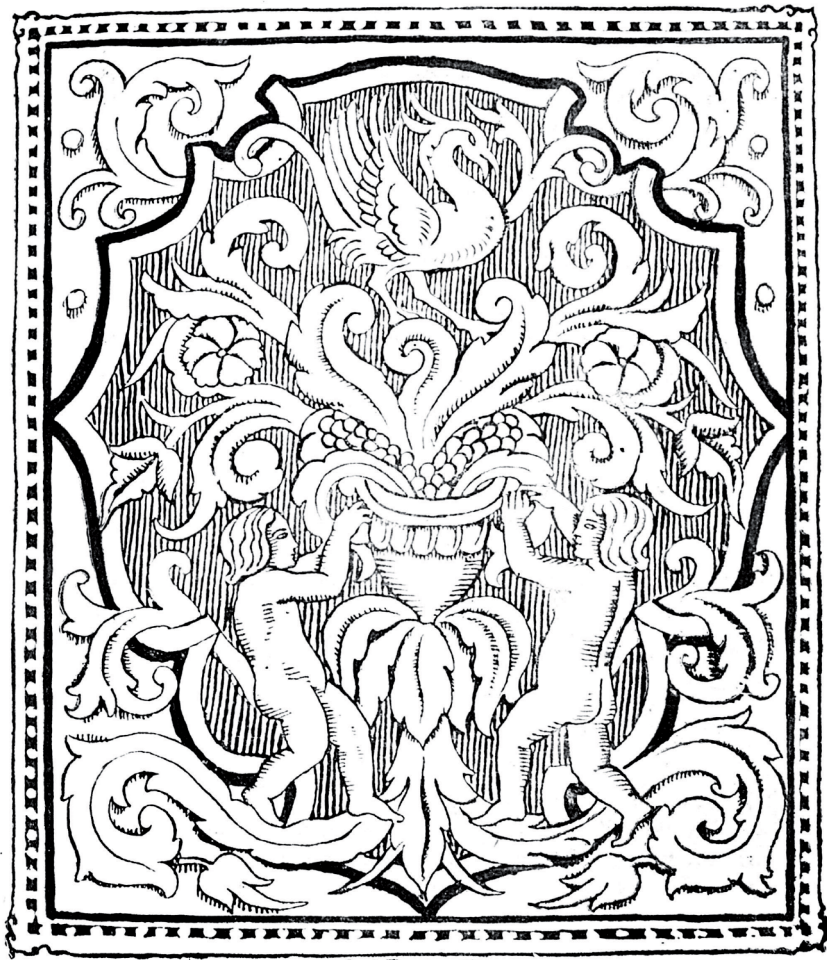
zacytować⁹. Byłaby to przecież intelektualna autokolonizacja, skazanie się na peryferyjność, na co Edward Kasperski, znając swoje ograniczenia, konsekwentnie się nie zgadzał.

Bibliografia

- Chlebowski, Piotr 2021. „»Listka jednego, ni ząbeczka w liście«. Norwid – poza romantyzmem”. *Studia Norwidiana* 39: 127–168.
- Kasperski, Edward 1994. *Dialog i dialogizm. Idee, formy, tradycje*. Warszawa: Elipsa.
- 2003. *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*. Warszawa: Ofic. Wydawnicza Aspra-Jr.
- 2006. *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*. Pułtusk: Akademia Humanistyczna im. A. Gieyszтора; Warszawa: Ofic. Wydawnicza Aspra-Jr.
- 2010. *Kategorie komparatystyki*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- 2014. *Dekonstrukcja romantyzmu wewnątrz romantyzmu. Praktyka i wnioski*. W: Wojciech Hamerski [&] Michał Kuziak [&] Sławomir Rzepczyński (red.). *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*. Instytut Badań Literackich PAN: Warszawa.
- 2015. „Nowa komparatystyka i comparatisme quand même”. *Rocznik Komparatystyczny* 6: 91–106.
- Kuziak, Michał 2018. „Na marginesie Metod i metodologii (metodologii ogólnej, nauk humanistycznych, wiedzy o literaturze) Edwarda Kasperskiego”. *Tekstualia* 1 (52): 183–184.
- Nalewajk-Turecka, Żaneta 2016. „Początek i koniec. Dla Profesora Edwarda Kasperskiego”. *Tekstualia* 1 (44): 151–152.
- Nowak, Andrzej W. 2023. „Erudycja – niepotrzebna i niezbędna”. *Teksty Drugie* 1: 75–94.



⁹ Zwracał na to również uwagę Michał Kuziak, pisząc o autorze *Dyskursów romantyków*: „potrafi zaryzykować i sprzeciwić się temu, co stanowi badawczy mainstream. Uporczywie kontestować autorów wyznaczających wiodące trendy” (2018: 183).



W. Borowski.

VARIA

Dramat antyczny – do (prze)myślenia

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.032>

Wstęp

Doniosła rola dramatu i teatru antycznego dla całej kultury europejskiej nie budziła nigdy wątpliwości. Wręcz przeciwnie – antyk, szczególnie w jego teatralno-dramatycznej wersji dla wielu artystów był bardzo istotnym punktem odniesienia, co tylko potwierdzają takie serie jak *Antyk romantyków*¹. Był nim także dla samych badaczy, którzy odpowiadali za utrwalenie pozycji dramatu antycznego w kulturze starego kontynentu². W 2024 roku wypada jednak zadać sobie pytanie, czy ta doniosła pozycja dramatu antycznego broni się dalej. Czy broni się szczególnie w odniesieniu do coraz odważniej dyskutowanej pozycji dramatu jako formy z pogranicza literatury i teatru w ogóle. Głosów wprost mówiących o kryzysie formy dramatycznej w XXI wieku jest coraz więcej i trudno się z nimi nie zgodzić, patrząc na śladową wręcz obecność (Pakuła 2023) tekstów dramatycznych nie tylko w badawczej, ale szerzej: społeczno-kulturalnej dyskusji³. Jednocześnie jednak terminy, których źródła tkwią w teatrze i dramacie greckim, zdają się nieodłączną częścią naszej rzeczywistości (Krajewska 2004). Jak to możliwe, że operujemy „sceną”, „parabazą”, „aktorem”, „chórem”, „dramatycznym” i „teatralnym”, a jednocześnie tekstów fundujących te społeczne wyobrażenia nie czytamy i nie badamy?

* Dr, adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się badaniem związków dramatu I połowy XX wieku z cyrkiem, szopką, komedią *dell'arte* oraz innymi formami teatru rozrywkowego.

E-mail: magdanabialek@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0003-2487-5146.

¹ W niej szczególnie: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*.

² Trudno nie przywołać tutaj tak kluczowych nazwisk jak: Gilbert Murray, Eric Dodds, Bernard Knox, Oliver Taplin, Piero Pucci, Jacqueline de Romilly czy Edith Hall.

³ Sytuację nieco zmieniło nominowanie dramatu Ishbel Szatrawskiej *Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia* do Paszportu Polityki oraz otrzymanie przez nią za ten utwór nagrody Odkrycie Empiku 2022.

Jak wymyśliliśmy sobie dramat antyczny?

Już samo pojęcie dramatu antycznego jest dyskusyjne. W propedeutyce dydaktycznej zwraca się studentom uwagę, że dramat to właściwie jedynie rodzaj/tryb wypowiedzania, natomiast jeśli mowa o gatunkach scenicznych, to (szczególnie w odniesieniu do starożytności) mówić należy o tragedii, komedii i późniejszych ewoluujących z nich formach. Problem polega jednak tym, że o poetyce owych gatunków, a także o sposobie kształtowania się najpopularniejszych formuł scenicznych pisze się, a z pewnością rozmawia, nawet w świecie akademickim, stosunkowo rzadko⁴. Ostatecznie powszechne wyobrażenie o „dramacie antycznym” nadal w dużej mierze opiera się na Arystotelesowskich refleksjach zawartych w *Poetyce*. Sam traktat jest oczywiście bardzo dla naszej kultury istotny i nadal inspirujący, prowokujący do (nie tylko) teoretycznych pytań. Nie daje nam jednak wiedzy historycznej, nie pozwala się zanurzyć w starożytnym świecie widowisk, niekoniecznie ograniczających się do konkursowych tetralogii Ajschylosa, Sofoklesa czy późniejszych kontynuatorów tej tradycji⁵.

Tak się dziwnie potoczyły losy historyczno-poetologicznych (świadomie pomijam tutaj zupełnie osobną refleksję w filologii klasycznej) rozważań nad dramatem, że ich starożytnym źródłem dla większości badaczy pozostaje właśnie *Poetyka*, a więc traktat nie tylko o charakterze teoretycznym, ale i normatywnym. Zgodzić się należy z Dariuszem Kosińskim, który podkreśla, że nasze wyobrażenie o klasyce dramatu i teatru antycznego oparte jest w większości na lekturze pism Arystotelesa, a zdecydowanie mniej na analizie samych tekstów literackich (Kosiński 2020). To zaś sprawia, że często gotowi jesteśmy starożytnych, jak i ich utwory traktować jako dydaktyczne, z gotowym zaprojektowanym przesłaniem. Wyrwamy je tym samym ze społeczno-politycznego wiru, w którym powstawały.

Wynikają z tego co najmniej dwa bardzo fundamentalne problemy. Pierwszym jest nieznanostwo specyficznej i bardzo różnorodnej poetyki tekstów scenicznych⁶ powstałych w starożytności. Bardzo często refleksja dotycząca scenicznych tekstów antycznych poprzestaje na Sofoklesie, Ajschylosie, Eurypidesie, ewentualnie pojawia się jeszcze Arystofanes (Śmiechowicz 2020), natomiast o bardzo wielu autorach i ich tekstach nie pamiętamy. To zaburza wyobrażenie korpusu, którego zbiorczą nazwą miałby być dramat antyczny. Drugi problem to wyprojektowanie modelu dramatycznego na podstawie pism Arystotelesa i analizowanych (a właściwie należałoby rzecz przywoływać) autorów i tytułów i stosowanie go do analizy później powstałych utworów i ich potencjalnego pokrewieństwa

⁴ Ogromną pracę na tym polu wykonali ostatnio autorzy dwutomowego wydania *Literatury Grecji starożytnej*. W omawianym kontekście szczególnie ważny jest pierwszy tom: *Literatura Grecji starożytnej. Epika – liryka – dramat* (Podbielski 2005).

⁵ Warto w tym kontekście przypomnieć, że Ajschylos, Sofokles czy Eurypides początkowo byli autorami sztuk „jednodniowych”, pisanych na konkursy i podczas nich wystawiane, kiedy jednak epokę później do użytku oddawano Teatr Dionizosa na stoku Akropolu, Likurg – krytycznie oceniając współczesną mu produkcję literacką – uznał, że należy oprócz niej wystawiać także „klasyków” tragedii, jak i utwory komediopisarza Arystofanesa.

⁶ Świadomie wykorzystuję tutaj pojęcie sceniczności rozumianej jako wystawialności (Treugutt 1991: 192), ponieważ starożytność, kiedy przyjrzeć się jej nieco bliżej, zaskakuje formami różnych widowisk, niekoniecznie ograniczających się do tragedii, komedii i dramatu satyrowego. Uwagę zwracają choćby mimy literackie, które stanowią wyjątkowo ciekawy przykład tekstu literackiego, sytuującego się blisko „klasycznych” form scenicznych. Formy teatru ludowego czy doraźnie politycznego (jak choćby triumfy, choć to przykład już bardziej rzymski), mimo że – zdaniem wielu filologów klasycznych – wpływające na kształtowanie się tych najbardziej znanych form teatru antycznego, są nam w dużej mierze słabo znane.

z tekstami antycznymi bądź jego braku. Ileż razy w dziejach pojawiały się koncepcje postrzegające dramat szekspirowski, hiszpański *Siglo de Oro*, romantyczny czy młodopolski jako przekraczający, rozbrajający, a w przypadku początku XX wieku i tradycji metateatru wprost rozsadzający klasyczną, a jakże, formułę dramatu antycznego. Dość przywołać klasyczną już rozprawę Petera Szondiego (1976), której analiza wyraźnie ujawnia, jak silnie wzorzec Arystotelesowski nie tylko zaważył na naszym postrzeganiu dramatu antycznego, lecz także pośrednio wpłynął na zerwanie wielu nici łączących antyczne formy sceniczne, choćby dramatu ludowego, teatru politycznego, orszaków i procesji, których następne wcielenia obserwować można w kolejnych wiekach, a o których wspólnocie z formami starożytnymi mówi się rzadko albo w ogóle. Gdyby spojrzeć na dzisiejsze polityczne demonstracje w kluczu religijnych procesji, których odbicia swoje wcielenie znalazły w rzymskich triumfach, później w bizantyjskich widowiskach włączających mimów i akrobatów, potem w średniowiecznych misteriach, królewskich i biskupich wjazdach, a następnie orszakach wielokrotnie pojawiających się w dramaturgii europejskiej, udałooby się odsłonić ukryty, a doskonale znany od antyku widowiskowy sposób organizacji społecznej uwagi. Gdyby z kolei w analizach klasycznych nawet tekstów antycznych uwzględnić obecność tego typu tradycji widowiskowych, genezę komosu, politycznych scenek mimicznych oraz wielu innych świetnie rozwijających się form scenicznych, *Fenicjanki*, *Acharnejczycy*, *Antygona* czy *Ifigenia* okazałyby się znacznie mniej jednoznacznymi, a przez to żywiej z XXI-wieczną widownią rezonującymi widowiskami⁷.

Blizsze przyjrzenie się różnorodnym sztukom dramatycznym tamtego okresu, wraz z tradycjami widowiskowymi, które na nie wpływały, pozwala bowiem dostrzec, że istotą dramatyczności, którą z lekturą starożytnych tekstów można odkryć na nowo, jest seria napięć, nieoczywistości, konfliktów i pytań wyrastających z tych napięć.

Kultura – historia – polityka

Co nam może dzisiaj dać nowoczesne czytanie dramatu antycznego zamiast teorii z niego wyprowadzanego? Zatarła się w naszym czytaniu Greków wiedza o ich społeczno-politycznym uwikłaniu (Steiner 2023; Węcowski 2023). Uwikłaniu, które znajduje swoje odbicie na poziomie poetyki tekstów. Zamiast ponownie rozmawiać o koncepcji tragedii, dominującej roli *mythos* (choć oczywiście nie chodzi o to, by tego typu tematykę zupełnie ignorować), być może warto przyrzeć się mowom pogrzebowym i sposobie włączania wyrastającej z nich poetyki do tekstów dramatycznych. Poznawczo atrakcyjne wydaje się także uświadomienie sobie związku mimów literackich z kształtem komedii staroattyckiej (Korus 2015) i społeczno-polityczną siłą, jaka bije nie tylko w tematyce, ale i poetyce tych tekstów⁸. W końcu uwagi zdaje się jeszcze raz domagać sama problematyka związana z tak nośnym pojęciem parabazy, niekoniecznie jednak tym, nad którym od strony teoretycznej

⁷ Warto przypomnieć, że oryginalnie greckie sztuki dramatyczne miały bardzo krótkie życie. Liczyło się przede wszystkim to jedno, konkursowe ich wystawienie.

⁸ W tym kontekście przypomnienie steatralizowanej sytuacji Odysa w księdze VIII i pojawiającej się w tej części *Odysei* fragmentu przypominającego mim literacki (opowieść Demodoka) jeszcze raz otwiera się pytanie o napięcia między narracyjnym a dramatycznym sposobem opowiadania.

unoszą się co prawda widmo Paula de Mana, ale tym, które zdaje się niezbędne do połączenia z zapomnianą zdecydowanie problematyką *prosoponu*. Niezwykle nośna wydaje się dzisiaj relacja między maską a twarzą, a właściwie próba słyszenia głosu postaci jako tego wydobywającego się ze szczeliny między formą, pewnego rodzaju esencją, wyobrażeniem społecznym, którego symbolem jest maska a indywidualnością i cielesnością aktora. Ta z kolei przełożona na myślenie o parabazie, która jest nie tyle momentem odsłonięcia gry, porzucenia masek i zejścia ze sceny, ile ustawieniem się na granicy między sceną teatralną a społeczną, pozwala ujawniać napięcie między maską a twarzą, scenicznym i społecznym, a jednocześnie ścisły związek między tymi przestrzeniami. Scena grecka była od początku wypadkową dwukierunkowego aktywnego działania między (szeroko rozumianym) mitem a rzeczywistością polityczno-społeczną. Dzisiaj chyba lepiej zdają sobie z tego sprawę (a przynajmniej problematyzują to zagadnienie) zainteresowani politologicznym badaniem rzeczywistości niż literaturoznawczy, teatrologi czy dramaturgości (Kaplan 2023).

Mieliśmy natomiast w historii literatury i teatru badaczy, którzy te szczególnego rodzaju napięcia rozumieli doskonale. Stefan Srebrny (1984) czy Tadeusz Zieliński (1971) doskonale zdawali sobie sprawę, że na antyk, szczególnie od jego dramatyczno-teatralnej strony patrzeć trzeba wieloaspektowo. Dzisiaj ich pisma mogą jeszcze raz inspirować do twórczego myślenia o „tradycji” klasycznej. To być może właśnie to ich nauczycielskie spojrzenie sprawiło, że Bachtinowska logosfera zdaje się owym szczególnym rodzajem połączenia słów, napięć między nimi i wyłaniających się z nich sensów. Bachtin nigdy nie napisał nic o dramacie, tym bardziej dramacie antycznym. Nieraz jednak podnoszono dramatyczny wymiar jego koncepcji (Krajewska i in. 2010). Gotowa byłabym zaryzykować hipotezę, że źródło tego myślenia bije w sposób czytania antyku, którego nauczyli go jego mistrzowie. Być może i nas dzisiaj mogliby pokierować na inspirujące poetologiczno-teoretyczne tory.

Dwa spojrzenia na długie trwanie

Włączenie w myślenie o dramacie i teatrze greckim kwestii ówczesnych widowisk ludowych, mów pogrzebowych, ceremoniałów, sympozjonów i wielu innych wydarzeń o charakterze widowiskowym (Fox i in. 2015), uwzględnienie ich rzymskiego, jak i bizantyjskiego oblicza (Somos 2010) daje szansę na dostrzeżenie skomplikowanego kulturowo-społeczno-politycznego tła dla form znacznie bardziej dynamicznych i niejednoznacznych, niż mogłoby się z pozoru wydawać. Jest to szczególnie istotne dla badaczy zajmujących się przełomem XIX i XX wieku, gdzie z jednej strony obserwować można było wzmożone zainteresowanie formami scenicznymi osadzonymi na wzorcu antycznej tragedii, a z drugiej – uruchamianie ludowo-misteryjno-moralitetowych form, których pogodzenie z wyobrażonym antycznym decorum było wyjątkowo trudne, szczególnie kiedy te drugie odsłaniały swoje janusowe oblicze, ujawniając sakralno-profajny splot, niejednokrotnie bardzo istotny dla semantyki utworów. Sytuacja ta dotyczyć będzie szopek, misterii, moralitetów⁹, części dramatów ekspresjonistycznych, poematów dramatycznych. Wzorcowym wręcz dla tego okresu przykładem będzie tutaj z pewnością postać Stanisława Wyspiańskiego, którego utwory odsyłają

⁹ Trop ten wyłania się choćby z rozpoznania Ewy Rzewuskiej (1988; 1991).

tak do antycznych pierwowzorów, czerpią z nich także fabularnie, a jednocześnie nasycane są tymi ludowo-religijnymi odesłaniami¹⁰.

Próba przesunięcia uwagi na kontekst, z którego wyrasta tragedia antyczna, w tym najlepiej rozpoznany przez nas kształcie, pozwala zasypać wiele, sztucznie wydaje się, wytworzonych podziałów. Przede wszystkim doskonale dzięki tej perspektywie widać ludyczne, polityczno-społeczne i kulturowe tło z osadzonymi w nim zróżnicowanymi firmami widowiskowymi. Oczywiście nie postuluję tutaj próby obalenia fundamentalnej pozycji tragedii antycznej, ale za wartą wysiłku uznaję próbę dostrzeżenia, jak kolejne widowiskowe, popularne, ludowe, polityczne elementy wpływały na jej poetykę. Sama kwestia korowodów, orszaków, pochodów i jej historyczno-teoretyczne postawienie mogłoby się okazać dla wizji antycznej sceny bardzo otwierające. Ponadto rozbudowanie tego horyzontu, w którym dramat antyczny jest obserwowany, pozwala w filologicznym czytaniu tego typu utworów i tekstów późniejszych do niech nawiązujących na inne widzenie, coraz trudniejszego dzisiaj do utrzymania podziału na wysokie i niskie, także w samym antyku.

Nie chodzi jednak wyłącznie o pisanie kulturowej teorii dramatu antycznego, a o szansę takiego ustawienia optyki, które pozwoli inaczej nieco (co nie znaczy, że wykluczająco wobec dotychczasowych rozpoznań) pomyśleć o strukturze dramatu antycznego. Nietrudno bowiem zauważyć, że w dotychczasowym sposobie postrzegania antycznych konstrukcji scenicznych dominuje model wyprowadzany z Arystotelewskiej *Poetyki*. Dalej chociażby badawczą uwagę przykuwają rozważania nad doniosłością jakościowych składników tragedii, co sprawia z kolei, że składniki ilościowe postrzegane są bardziej w kategoriach praktycznego podziału tekstu niż podziału sensotwórczego.

W powszechnych/popularnych analizach dramatu antycznego mało uwagi zwracała kwestia kompozycji stasimonów i epeisodionów, a więc samej architektoniki dramatu. Warto zaś dzisiaj wrócić do uwag wyłaniających się z czytania *Poetyki Arystotelesa* Paula Ricouera, który wprowadzając koncepcję trzech typów mimesis, pokazywał, że semantyka dramatu nie powstaje przez proste dodanie do siebie sensów wyłaniających się z poszczególnych obrazów (Ricoeur 2008). Dochodzi bowiem do przecięcia czy nałożenia się na siebie sensów uruchamianych przez poszczególne jednostki. To stawia pytanie o mechanizmy uzyskiwania spójności tego typu kompozycji. Ujawnić te zasady może metoda, którą Dobrochna Ratajczakowa nazywa lekturą oscylacyjną odkrywającą właściwą – zdaniem badaczki – dla dramatu kombinację ciągłości i nieciągłości¹¹. Ratajczakowa dostrzega możliwość postrzegania dramatu jako zbudowanego z elementów tabularycznych, niekoniecznie stanowiących wynik podziału na sceny i akty, ale będących częstkami wyramowanymi z wykorzystaniem innego rodzaju mechanizmów.

Współcześni badacze coraz częściej podnoszą dyskusję dotyczącą znaczenia szeroko rozumianych form satyrycznych w rozwoju sztuki dramatycznej. Bliższe przyjrzenie się początkom dramatu satyrowego, jego możliwym związkom z mimem literackim i jeszcze

¹⁰ Jednym z ciekawszych utworów w tym kontekście jest *Achilleis*, które tematycznie, poetologicznie odsyła do tragedii greckich i fabuły Homera, z drugiej jednak łączy historię konia trojańskiego z tradycją pochodów zwierzyńieckich i postacią Lajkonika. Sama tradycja widowiska Bożego Ciała, podczas którego dochodziło do tego pochodu, w jednym ze swoich genologicznych tropów jest postrzegana jako kolejne wcielenie bardzo dawnego kultu i formy celebracji religijnej bliskiej pochodom Dionizosa (Targosz 2019).

¹¹ „...umożliwia montaż tej całej scenicznej instrukcji, odtworzenie wykonawczej figury dzieła, mogącej pełnić funkcje interpretatora dla dialogowego słowa. Ona też przemienia dramat w swoisty model do składania” (Ratajczakowa 1990: 90).

wcześniejszymi jego formami¹², a także uświadomienie sobie znaczenia greckich pochodów (i to właśnie samych pochodów) ku czci Dionizosa, później rzymskiego triumfu pozwala dostrzec, że już w starożytnej Grecji istniała inna zasada budowania kompozycji scenicznej niż ta, którą wyprowadzono z myśli Arystotelesa. Zasada zbieżna z kompozycją, którą dzisiaj widzielibyśmy blisko wielu religijno-ludowych widowisk (korowodu, orszaku, procesji), a więc opartych o całości sceniczne o często zamkniętej budowie, których ramę stanowią najczęściej charakterystyczne wejścia i wyjścia bohatera (tutaj widać pokrewieństwo między antycznym mimem literackim, a nie tylko polską szopką). Jeśli zaś potraktować dramat antyczny jako zespół takich obrazów, bardzo często zorganizowanych wokół problemu politycznego czy społecznego albo szerszej – światopoglądowego, nieco inaczej można przemyśleć związek kompozycji scenicznej i semantyki tego typu form.

Ponadto, przyjęta obecnie właściwie powszechnie teza o wyprowadzeniu dramatu z liryki chóralnej, z której w pewnym momencie zostaje wyprowadzony osobny głos aktora, pozwala w ciekawy sposób widzieć nie tylko tezę Anne Ubersfeld o podmiocie dramatycznym jako rozszczepionym głosie autora (Ubersfeld 1999), ale na planie kompozycji za taki rozszczepiony głos uznać pojedyncze kadry¹³. To pozwala na zupełnie inne postawienie problemu kompozycji scenicznej, jej znaczenia dla semantyki dramatu. Architektonika dramatu okazywałaby się w tym ujęciu podstawowym miejscem ujawnienia się podmiotu dramatycznego.

Dramat antyczny, mimo że jako pojęcie nadal bywa nieostry i tajemniczy, wydaje się mieć nam dzisiaj do zaoferowania ogromne pole badawczej eksploracji, tak historyczno-kulturowej, jak i poetologiczno-teoretycznej. Z poszanowaniem dla dotychczasowej tradycji warto jednak szukać w wędrówce po tej przestrzeni swoich własnych dróg na miarę naszych czasów.

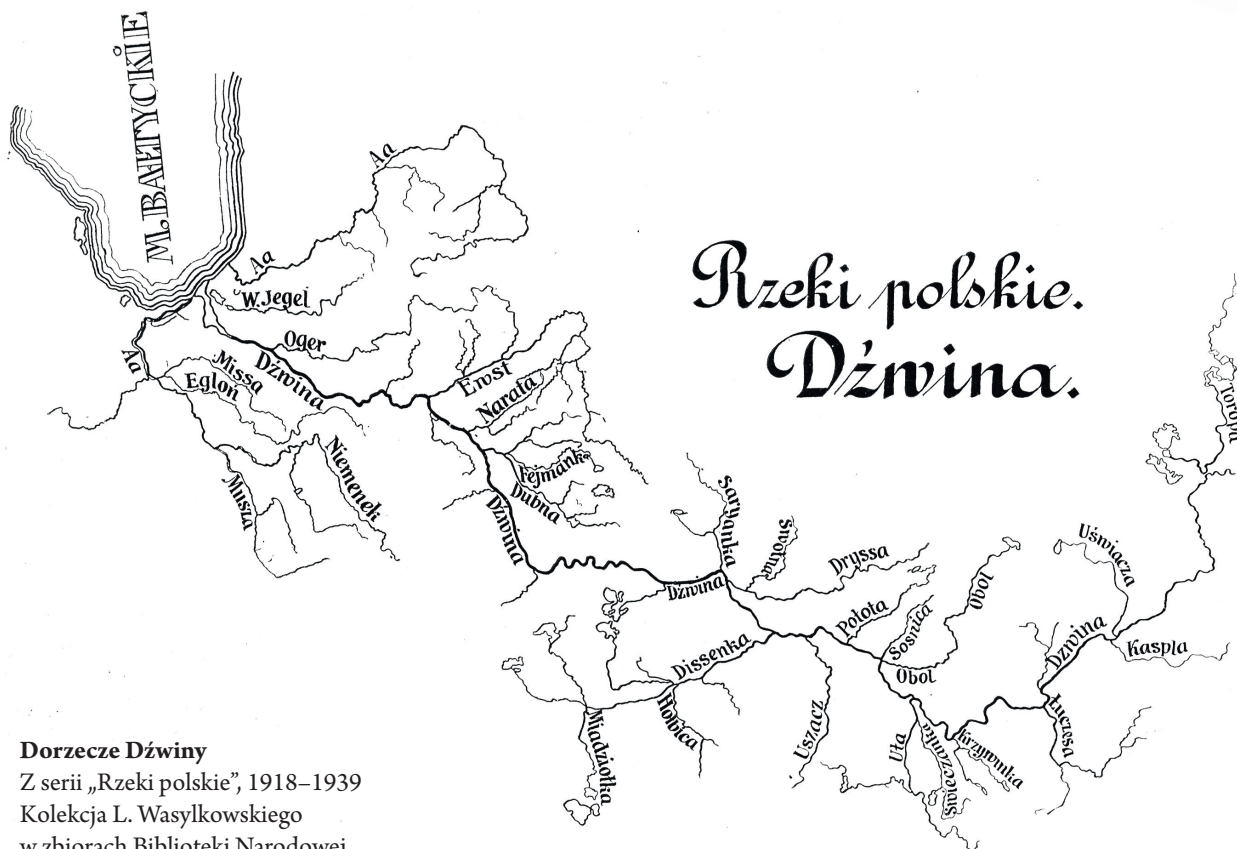
Bibliografia

- Bachtin, Michaił 1986. „Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych”. W: Michaił Bachtin. *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. Danuta Ulicka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Fox, Dorota [&] Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska 2015. „Triumf estrady: w poszukiwaniu źródeł poetyki współczesnego społeczeństwa spektaklu”. W: Ewa Wąchocka (red.). *Intymne – prywatne – publiczne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Freudenberg, Olga 2007. „Mim”. W: Olga Freudenberg. *Obraz i pojęcie*. Tłum. Bogusław Żyłko. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kalinowska, Maria (red.) 2002. *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*. Toruń: Adam Marszałek.
- Kaplan, Robert D. 2023. *Tragizm polityki naszych czasów: strach, fatum i brzemień władzy*. Tłum. Michał Gładki. Warszawa: Poltext.

¹² Prowadzi to oczywiście bowiem do pytania o mimy przedliterackie, widowiska ludowe, o spektakle brzaśku, o których pisała Olga Freudenberg (2007).

¹³ Paradoksalnie byłoby to bardzo zgodne z Bachtinowskim myśleniem o budowaniu mostu między światem przedstawionym a autorem (Bachtin 1986).

- Kosiński, Dariusz 2020. „Cywilizować i karać, czyli jak wymyślano klasykę”. W: Dorota Jarząbek-Wasyl [&] Tadeusz Kornaś (red.). *Ślady teatru. Księga ofiarowana profesor Joannie Walaszek*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Korus, Kazimierz 2015. *Mim grecki w gatunkach literackich*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Krajewska, Anna 2004. „Poznanie dramatyczne”. *Przestrzenie Teorii* 3/4: 43–69.
- Krajewska, Anna [&] Danuta Ulicka [&] Piotr Dobrowolski 2010. *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Podbielski, Henryk (red.) 2005. *Literatura Grecji starożytnej. Epika – liryka – dramat*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Pakuła, Mateusz 2023. „Dramat to nie literatura”. *Dwutygodnik* 3 (355). Wyd. online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10591-dramat-to-nie-literatura.html> [15.09.2024].
- Ratajczakowa, Dobrochna 1990. „Sługa dwóch panów. Dwoisty żywot dramatu”. *Teksty Drugie* 5–6: 80–92.
- Ricoeur, Paul 2008. „Budowanie intrygi. Lektura *Poetyki Arystotelesa*”. W: Paul Ricoeur. *Czas i opowieść*. T. 1: *Intryga i historyczna opowieść*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. Kraków: PWN.
- Ruta-Rutkowska, Krystyna 1999. „Dramatyczne gry w podmiot”. *Teksty Drugie* 1–2: 31–48.
- Rzewuska, Ewa 1988. *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. Wydział Humanistyczny.
- 1991. „Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym”. W: Irena Sławińska [&] Wojciech Kaczmarek (red.). *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Somos, Aleksis 2010. *Święty Bachus. Nieznane lata teatru greckiego 300 p.n.e.–1600 n.e.* Tłum. Joanna Kruczkowska [&] Rafał Lewandowski [&] Beata Schada-Borzyszkowska. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Steiner, George 2023. *Śmierć tragedii*. Tłum. Krzysztof Rudolf. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Srebrny, Stefan 1984. *Teatr grecki i polski*. Wyb. i oprac. Szczepan Gąsowski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Szondi, Peter 1976. *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Tłum. Edmund Misiołek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Śmiechowicz, Olga 2020. „Nazistowska, staroattycka komedia utopijna – Julian Tuwim i *Ptaki Arystofanesa*”. W: Dorota Jarząbek-Wasyl [&] Tadeusz Kornaś (red.). *Ślady teatru. Księga ofiarowana profesor Joannie Walaszek*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Targosz, Karolina 2019. „XX wiek – Wyspiański i Lajkonik”. W: Andrzej I. Szoka (red.). *Rodowód Lajkonika*. Kraków: Muzeum Krakowa.
- Treugutt, Stefan 1991. „Dramat niesceniczny”. W: Józef Bachórz [&] Alina Kowalczykowska (red.). *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo.
- Ubersfeld, Anne 2002. *Czytanie teatru I*. Tłum. Joanna Żurowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Węcowski, Marek 2023. *Tu jest Grecja! Antyk na nasze czasy*. Warszawa: Iskry.
- Zieliński, Tadeusz 1971. *Szkice antyczne*. Wyb. Andrzej Biernacki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.



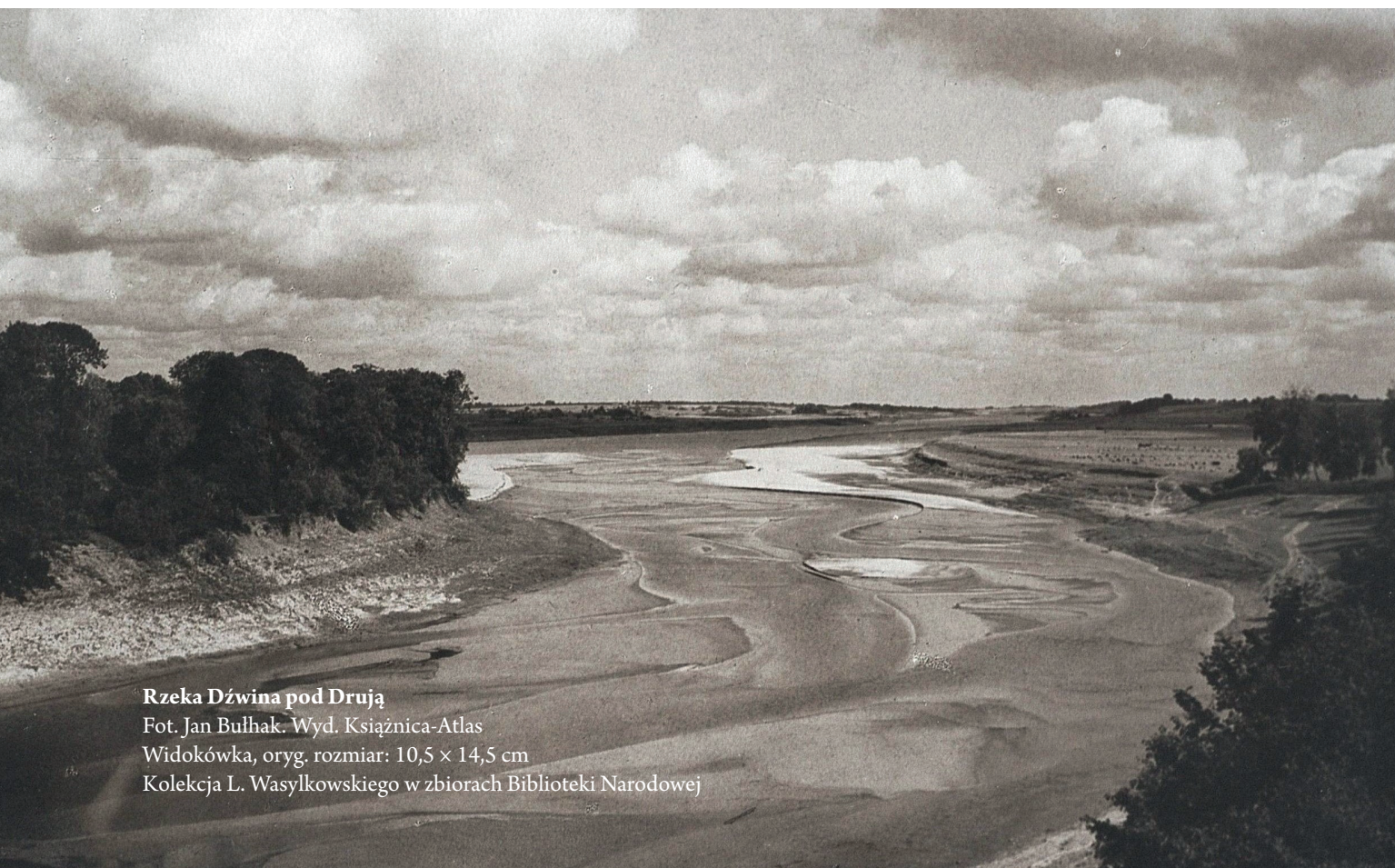
Rzeki polskie. Dźwina.

Dorzecze Dźwiny

Z serii „Rzeki polskie”, 1918–1939

Kolekcja L. Wasylkowskiego

w zbiorach Biblioteki Narodowej



Rzeka Dźwina pod Drują

Fot. Jan Bulhak. Wyd. Książnica-Atlas

Widokówka, oryg. rozmiar: 10,5 × 14,5 cm

Kolekcja L. Wasylkowskiego w zbiorach Biblioteki Narodowej

Polskojęzyczni literaci naddźwińscy okresu międzypowstaniowego w syntezach historycznoliterackich

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.033>

157

Najogólniejsza definicja syntezy historycznoliterackiej sprowadza się do określenia jej jako gatunku służącego do uporządkowania wiedzy o dziejach literatury. Aspiracje twórców tej formy – choć wyższe niż autorów słowników – nie wykraczają jednak poza złudzenie, że uda się osiągnąć kompletność czy obiektywizm. Synteza jest bowiem, biorąc pod uwagę jej ścisłą definicję, projektem niemożliwym, bo fragmentarycznym i subiektywnym, „synteza symuluje przebieg większego fragmentu procesu historycznoliterackiego” (Kasztenna 1993: 107). Wielu dawniejszych historyków literatury¹ podejmowało zagadnienie teorii syntezy, przeważnie dochodząc do wniosków, które najbardziej precyzyjnie ujął wybitny literaturoznawca Henryk Markiewicz, praktyk w tym obszarze, autor m.in. kompendium poświęconemu okresowi pozytywizmu:

[...] synteza historycznoliteracka jawi się nam jako konstrukcja ułomna – nie dająca się w pełni zrealizować ze względu na luki materiałowe, niepewna swego obiektywizmu w doborze i interpretacji dostępnego materiału, zdeformowana, jeśli nie subiektywizmem, to w każdym razie prezentyzmem, tylko hipotetyczna w wyjaśnianiu, zmagająca się z trudnościami odpornej przez swą linearność materii językowej, skazana nieuchronnie na niejednorodność i niekonsekwencje, kompromisy i wybiegi. Świadomość tego wszystkiego nie powinna jednak wywoływać u historyka literatury kompleksu niższości – owa ułomność jest bowiem następstwem wyjątkowej trudności stojących przed nim zadań. Ale nie powinna także służyć pochopnemu uspokojeniu sumienia naukowego i wewnętrznemu przyzwoleniu na dowolności i nieścisłości, owszem –

^{*} Prof. dr hab., historyk literatury, kresoznawczyni, genealog, kierownik Zakładu Literatury XIX Wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się przede wszystkim dziewiętnastowiecznością, szczególnie zaś zjawiskami i fenomenami pogranicznymi (Białoruś, Inflanty).

E-mail: dorota.samborska@uni.lodz.pl | ORCID: 0000-0002-1943-6694.

¹ Nowoczesne propozycje zmierzają do wskazania sposobów ujęć zjawisk historycznoliterackich w nowych modułach, z odmienną optyką badawczą, zob. np. Maj 2021, por. Nycz 2010.

powinna mobilizować czujność i energię, by ową ułomność zredukować do nieusuwalnego już minimum (Markiewicz 1986: 21).

Nie ulega wątpliwości, że kompletna synteza historycznoliteracka jest projektem utopijnym, z góry skazanym na selektywne rejestrowanie tylko najważniejszych śladów piśmiennictwa. Iluzorycznością, a wręcz niedorzecznością byłoby oczekiwanie, że synteza dziejów literatury uwzględni fenomeny, które w postaci tytułów opatrzonych nazwiskami ich autorów odnotowują bibliografie Estreichera czy nawet Nowego Korbuta. Tak więc, jeśli intencją autorów syntez literatur narodowych byłby szeroki i pogłębiony rys dziejów, który oddawałby wiarygodną panoramę różnorodnych, a nie tylko głównych zjawisk estetycznych, ich zadaniem musiałoby być włączenie zarówno utworów znaczących, uznanych za wysokoartystyczne, jak i pomniejszych, reprezentatywnych dla zjawisk peryferyjnych lub zapóźnionych, co jest zadaniem właściwie niewykonalnym.

Katalog omawianych zjawisk z oczywistej konieczności zostaje więc zawężony do dzieł wybitnych lub utworów wyróżniających się, a także typowych dla epoki, w której powstały. Takie kryterium, będąc probierzem wybiórczym, zawsze generuje jednak problemy. I tu jest to wrażliwe miejsce, czyli sumienie naukowe, o którym nadmienia Markiewicz, gdyż zgoda na (nadmierne) eliminacje i redukcje w syntezach to zgoda na kadłubowość procesów kulturowych. Pomija się wówczas najczęściej artefakty, będące wyrazem światopoglądów i komentarzy powstałych na obrzeżach, w znaczeniu zarówno terytorialnym, jak i w rozumieniu marginalności czy nieprogramowej opozycyjności wobec nurtów głównych. Wprawdzie funkcję dopełnień przejmują monografie, ale wynikająca z ich natury parcjalność nie pozwala na kompleksowe scalenie zjawisk wraz z właściwymi im kontekstami.

Problem ten szczególnie jaskrawo ujawnia specyfika literatury polskiej wieku XIX, po powstaniu listopadowym mocno spolaryzowanej, cechującej się oszalamiającą frekwencyjnością piśmiennictwa powstającego zarówno w trzech zaborach, jak i na emigracji, niesłuchanie zróżnicowanego ideowo, światopoglądowo i artystycznie. Zwłaszcza w okresie międzypowstaniowym, w czasie wyraźnej nadprodukcji literackiej, dostrzegalne były dyferencjacje tendencji, wzmocnione postulatami o kultywowaniu „małych ojczyzn” jako rudymentu polskości. Wówczas też zrodziła się koncepcja o odrębności szkół literackich i w konsekwencji o historiach ich literatur². Jedną ze szkół, białorusko-inflancką³ (a nie rozpatrywanymi osobno formacjami białoruską i inflancką⁴) tworzyła grupa pisarzy mieszkających w obrębie administracyjnie wydzielonego terytorium guberni witebskiej. Ich aktywność związana była z wydawanym w latach 1842–1849 „Rubonem. Pismem zbiorowym,

² Termin „szkół poezji” stworzył Aleksander Tyszyński w rozprawie *O szkołach poezji polskiej*, włączonej do powieści *Amerykanka w Polsce*. Według jego typologii istniały wówczas cztery „szkoły”: litewska, ukraińska, puławska oraz krakowska. Z czasem dodano do tych czterech szkół jeszcze białorusko-inflancką, zob. Sawicki 1967: 37–38, por. Kamionkova 1970: 51–52.

³ Propozycja Samborskiej-Kukuć 2013: 559–597. Przynależność do tzw. szkoły warunkowały przede wszystkim: tematyka i motywy zaczerpnięte z dziejów danego terenu, wprowadzanie elementów lokalnego folkloru, osadzanie tekstu w przestrzeni miejscowego krajobrazu, wyzyskiwanie właściwości rodzajowych, gatunkowych, stylistycznych charakterystycznych dla literatury ludowej, por. Rączka-Jeziorska 2016.

⁴ Pisarstwo twórców z Naddźwinia rozdzielał nazewnictwo, choć nie wskazując na różnice tematyczne czy światopoglądowe, Grabowski 1961: 445–596; Maldzis 1972; Janion 1991: 35–48 i po części Jackiewicz 1996: 113–121 oraz Bardach 1991: 247–269 i Zajas 2008.

poświęconym pożytecznej rozrywce”, redagowanym przez Kazimierza Bujnickiego⁵. Na łamach tego periodyku proponowano program organicystyczny, jedyny z możliwych w tym czasie i na tym terytorium zlokalizowanym na kresach Imperium Rosyjskiego. Zbiorowość środowiska literackiego Naddźwina, bo taki termin topograficzny wydaje się tu najtrafniejszy, omijający sztuczne administracyjne demarkacje, formowali ziemianie gospodarujący w swoich majątkach po obu stronach Dźwiny, arystokraci (przede wszystkim Platerowie), urzędnicy, guwernerzy, duchowni (Samborska Kukuć 2008: 391–498). W tym miejscu warto wymienić, poza Kazimierzem Bujnickim, przynajmniej najważniejszych beletrystów⁶; byli nimi Michał Borch, poeta i żywotopisarz⁷, bracia Grzymałowscy⁸, Tadeusz Łada-Zabłocki⁹, Aleksander Grott-Spasowski (Aleksy Horodziński)¹⁰, Ignacy Chrapowicki¹¹, Hieronim Marcinkiewicz¹², Wincenty Gozdawa-Reutt¹³.

Nadrzędną ideą patronującą pisarzom z Naddźwina było popularyzowanie wiedzy o przeszłości regionu i uwydatnianie jego kulturowej specyfiki. Na zbiorową tożsamość tych literatów składały się następujące czynniki: orientacja konserwatywna, chrześcijański model życia, kultywowanie dawnych, szlacheckich wzorców, wierność zarówno

⁵ K. Bujnicki (1788–1878), syn Andrzeja i Anny z Szyrynow, właściciel Dagdy w Inflantach. Jako literat debiutował po pięćdziesiątym roku życia, po rezygnacji z życia polityczno-społecznego (był m.in. podkomorzym powiatu rzeżyckiego, marszałkiem dyneburskiego, prezydentem sądu sumiennego gub. witebskiej), i to od razu wielotomowymi powieściami. Zaraz też podjął inicjatywę wydawniczą i rozpoczął edycję wspomnianego już wyżej lokalnego pisma „Rubon”. Pod koniec życia spisał swoje wspomnienia obejmujące zdarzenia z lat 1795–1875, zwłaszcza zaś z okresu powstania 1863 r. Najistotniejszym zadaniem pisarskim był dla Bujnickiego postulat regionalizmu, napisał w tym celu m.in. *Pamiętniki księdza Jordana*, powieściową epopeję inflancką oraz dylogię współczesną *Wędrowka po małych drogach* i *Nowa wędrowka po małych drogach*, w których nakreślił obrazy z życia mieszkańców prowincji (z okolic Dyneburga i Rzeżycy). W każdym z dzieł zaznaczał Bujnicki swoje przywiązanie do Kościoła katolickiego oraz narodowej i lokalnej tradycji.

⁶ W wyszczególnieniu niniejszym pomijam Jana Barszczewskiego, literata publikującego w „Rubonie” okazjonalnie (jako miejsca druku dalszego ciągu *Drewnianego dziadka*).

⁷ Michał Borch (1806–1881), syn Józefa Henryka i Anny z Bohomolców, wnuk kanclerza Jana Jędrzeja Borchy; posiadacz dóbr w powiecie dyneburskim (m.in. Prel). Piastował liczne urzędy, m.in. był w latach 1850–1852 marszałkiem gub. witebskiej, od 1852 przebywał na wygnaniu w Jarosławiu. Był poetą, tłumaczem, historykiem. Napisał powieść poetycką *Rohneda*, poemat *Sny ducha* (Wilno 1856), *Dzieje w legendzie* traktujące o historii Przdzisławy (św. Eufrozyny Połockiej), tłumaczył *Farysa* (Petersburg 1833), publikował w „Rubonie”, „Ondynie Drukiennickich Źródeł”, „Tygodniku Petersburskim”.

⁸ Julian, Klemens i Walerian Grzymałowscy, synowie Józefa i Placydy z Grzymałowskich z Pilnomyśli pod Oświęciem, ziemianie białoruscy. Autorzy wydanych w Petersburgu w 1837 roku trzytomowych *Poezji* [...], zawierającymi utwory z lat 1831–1836. Klemens był ponadto autorem tragedii *Przesilenie dnia z nocą, Świata duchów* i fragmentu przekładu Schillerowskich *Zbójców*.

⁹ Tadeusz Łada-Zabłocki (1813–1847), syn Hilarego i Agafii z Szymanowskich, pochodził z Łuhinowa w powiecie sieńskim. Studiował na Uniwersytecie Moskiewskim. Tu zaprzyjaźnił się z polskimi filomatami. W 1833 r. został aresztowany i skazany na katorgę, którą odbywał jako żołnierz korpusu kaukaskiego. Był autorem wydanych w 1845 r. zbioru *Poezji*.

¹⁰ Aleksander Grott-Spasowski (1808–1847), właściciel Stefanowa i Horodzińca w powiecie lepelskim. Był absolwentem Uniwersytetu Wileńskiego. Poza „Rubonem” drukował w „Tygodniku Petersburskim”, „Wizerunkach i Rozstrząsaniach Naukowych”, „Przyjacieli Domowym”. W 1840 wydał czterystustronicowe *Poezje*.

¹¹ Ignacy Chrapowicki (1817–1893), syn Eustachego i Amelii z Górskich, właściciel Kochanowicz w powiecie drysieńskim. Poeta i folklorysta (przygotował do druku *Pełny zbiór pieśni białoruskich*). Piastował rozmaite urzędy ziemskie (był m.in. marszałkiem pow. drysieńskiego, a potem marszałkiem guberni witebskiej).

¹² Hieronim Marcinkiewicz (1816–po 1864), pochodził z Tuławy w powiecie witebskim. Studiował na Uniwersytecie Moskiewskim oraz Dorpackim. Mieszkał w Witebsku, gdzie wykonywał obowiązki urzędnika. Opublikował trzy tomy swych wierszy i rozpraw, z których do najważniejszych należą dwutomowe *Poezje* wydane w latach 1845–1848 oraz *Pisemka dorywcze* z roku 1857.

¹³ Wincenty Gozdawa-Reutt (ok. 1812–po 1883), syn Władysława, właściciel dóbr Mosarz (powiat połocki), w 2. połowie lat trzydziestych marszałek powiatu horodeckiego, poeta, literat, powinowaty T. Łady-Zabłockiego. Drukował w „Niezabudce”, „Wizerunkach i Rozstrząsaniach Naukowych” oraz „Roczniku Literackim”.

rodowym, jak i narodowym tradycjom, pielęgnowanie języka i kultury polskiej wraz z lokalnym jej odcieniem, dążenie do zachowania etnicznej identyfikacji i suwerenności kulturowej, mimo godzenia się z losem poddanych państwa rosyjskiego. Była to zatem formacja, która mając cechy regionalne, wykazywała wyraźną tendencję propolską.

W artykule stawia się kilka pytań badawczych. Czy formacja ta jako całość lub partykularnie – jako nazwiska ma swoje miejsce w polskich syntezach historycznoliterackich powstałych przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości? Jaki procent udziału stanowi? Czy włączono ją do większej grupy reprezentującej podobne cechy charakterystyczne, czy przeciwnie – została ona wyizolowana? Czy poddano ją ocenie i wartościowaniu? Z jakiej perspektywy? Czy autor danej syntezy wykazał się znajomością najważniejszych literackich osiągnięć reprezentantów Naddźwinia? Na ile sądy, uwagi i opinie są twórcze, oryginalne, a w jakim stopniu mają charakter repetycji ustaleń wcześniejszych badaczy? Wreszcie pytanie o ewolucję pamięci: czy wiedza o kulturze terytorium przekazana w kompendiach utrzymuje poziom stały, czy też wykazuje tendencje zmienne – rosnące lub malejące? W celu udzielenia odpowiedzi na te pytania przeprowadzono rekonesans, dokonując przeglądu syntez historycznoliterackich do roku 1918 w porządku chronologicznym, wedle dat ich ukazywania się w wydaniach poprawionych lub poszerzonych.

Drugie wydanie *Historii literatury polskiej* Kazimierza W. Wójcickiego z roku 1861 to jedna z pierwszych syntez uwzględniających regionalistów. Wprawdzie jest tu jedynie obecny Tadeusz Łada-Zabłocki w kontekście biograficznym, przywołane są zwłaszcza miejsca jego pobytu na zesłaniu oraz okoliczności wydania *Poezji* z roku 1845, ale sam fakt uzupełnienia wydania pierwszego sprzed kilkunastu lat, w którym nazwisko Zabłockiego jeszcze nie występowało, dowodzi zainteresowania autora syntezy twórczością pochodzącą z Witebska poety (Wójcicki 1861: XV–XVI).

W wydanym w tym samym roku *Zarysie dziejów literatury polskiej* Adama Chadyńskiego pojawia się natomiast – jako prozaik – Kazimierz Bujnicki („znany jako wydawca »Rubona«”) pochwalony przez autora za „piękną powieść historyczną”, czyli *Pamiętniki księdza Jordana* osnute na tle przeszłości Inflant (Porój 1861: 340).

W syntezie Lucjana Rycharskiego z 1868 roku znajdujemy krótką wzmiankę o opublikowanym w „Rubonie” *Rzucie oka na poezję ludu białoruskiego* Ignacego Chrapowickiego (t. V z 1845), ale pozbawionym atrybucji. Rycharski wypowiada również opinię, skądinąd słuszną, o „Rubonie” jako czasopiśmie „mniej wpływowym” niż „Athenaeum” Kraszewskiego (Rycharski 1868: II, 368), czerpiąc tę informację najpewniej z *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda, ponieważ została ona podana dosłownie (Rycharski 1868: I, 89).

W późniejszej o trzy lata syntezie Leona Rogalskiego przeznacza się Bujnickiemu więcej miejsca. Zostaje tam wskazany przede wszystkim jako regionalista, autor hasła słownikowego *Inflanty*. Rogalski – z pewnością jako pierwszy – nakreśla dość obszerny biogram Bujnickiego, z którego skorzysta później Gabriel Korbut (1930: 514–515, 526). U Rogalskiego obecna jest również wzmianka o „Rubonie” jako periodyku, którego głównym zadaniem było pobudzać ruch umysłowy prowincji (Rogalski 1871: 100, 454–455, 807).

Aż dwie strony poświęca Bujnickiemu Aleksander Zdanowicz. Względnie duża objętość wywodu wydaje się zrozumiała zważywszy na białoruskie pochodzenie autora. Znajdujemy tu nie tylko powtórzenia po Rogalskim, ale i nowe informacje biograficzne,

ponadto Zdanowicz wyszczególnia utwory pisarza z Dagdy, z których na pierwszy plan wysuwa i pozytywnie ocenia *Wędrowkę po małych drogach*, powieść dobrze mu znaną, na co wskazuje uszczegółowienie elementów fabularnych dzieła. Samego pisarza uważa autor za „męża wielkich zasług” (Zdanowicz 1877: IV, 270–271). Przywołuje również Michała Borchę jako autora życiorysu św. Przydzisławy (Eufrozyny Połockiej), ale czyni to na marginesie rozważań o zasługach dla naddziwińskiego regionu profesora Świętosława Łaguny, autora rozprawy *O Hanzie nad Dźwiną w XIII wieku* (Zdanowicz 1877: V, 155).

W tym samym 1877 roku ukazała się *Historia literatury polskiej potocznym sposobem opowiedziana* Juliana Bartoszewicza, w której autor – choć w jednym rozdziale łączy twórców z Białej Rusi z pisarzami zogniskowanymi wokół „Tygodnika Petersburskiego” – przypomina i wyszczególnia jednak całą grupę pisarzy związanych z periodykiem. Bartoszewicz podkreśla zasługi Bujnickiego jako autora *Pamiętników księdza Jordana* oraz redaktora „Rubona”, wskazuje wartość publikowanych tam prac Michała Borchę, przede wszystkim jego hagiografii (życiorys Przydzisławy). Bartoszewicz wyróżnia nawet pomniejszych uczestników „Rubona” – poza Ładą-Zabłockim – Aleksandra Grotta-Spasowskiego oraz Wincentego Reutta. Przy okazji i traktując to jako dygresję, nadmienia o *Rzucie oka na literaturę białoruską* Romualda Podbereskiego, czyli wstępie do *Szlachcica Zawalni* Jana Barszczewskiego z 1844 r., faktycznym pierwszym zarysie syntetycznym literatury pogranicza polsko-białoruskiego, do którego będą odwoływać się późniejsi badacze tego terytorium. Historyk stroni przy tym od ocen, wydaje się jedynie katalogować nazwiska ważniejszych twórców (Bartoszewicz 1877: 2, 239–240).

U Adama Kuliczkowskiego w rozdziale *Zarysu dziejów literatury polskiej* poświęconym prozie pojawia się tylko K. Bujnicki (w towarzystwie m.in. Placyda Jankowskiego) jako autor „udatnych” powieści współczesnych. Kuliczkowski poprawnie identyfikuje pisarza jako „obywatela inflanckiego” i trafnie ujmuje jego teksty jako „obrazki społeczne białoruskie” (Kuliczkowski 1880: 437).

Marian Dubiecki wymienia Bujnickiego jako literata, który „na najdalszych północnych kończynach mowy i kultury naszej przebywając (w Inflantach), niecił tam życie umysłowe, wydając *Rubona*” (Dubiecki 1888: 390). Jego wiedza o pisarzu jest nieco obszerniejsza niż poprzedników, ujawnia bowiem, że wie o manuskryptach etnograficznych Bujnickiego, które zaginęły. Te informacje musiał zaczerpnąć najpewniej ze słyszenia. Prawdą było, że rękopisy tych prac spłonęły w powstaniu styczniowym, o czym Bujnicki wspominał w pamiętniku. Dubiecki nie mógł go jednak znać w roku pisania swojej książki¹⁴.

Jednozdaniową wzmiankę o Karolu (!) Bujnickim czynił w swojej syntezie Włodzimierz Spasowicz, wskazując na pożyteczność jego działalności w związku z „Rubonem”, pismem „dla białoruskiej literatury prowincjonalnej, jako jednej ze składowych części ogólnopolskiego piśmiennictwa” (Spasowicz 1891: 483).

Najobszerniej o działalności literackiej twórców znad Dźwiny wypowiedział się Piotr Chmielowski. Czołowy krytyk doby pozytywizmu za kryterium ocen przyjął ideę postępowości. Trudno zatem dziwić się, że spojrzenie na kresy północno-wschodnie, gdzie tradycjonalizm, konserwatyzm i klerykalizm były typowymi zjawiskami

¹⁴ Rękopis *Pamiętnika* odnotowującego wydarzenia z lat 1795–1875 przechowywany był w ryskiej Latvijas Universitātes Bibliotēka. Jego edycję przeprowadził w 2001 roku Paweł Bukowiec.

światopoglądowo-politycznymi, musiało być krytyczne. Autor łączy Bujnickiego z Ignacym Chodźką oraz z Koterią Petersburską, nazywając go „przedstawicielem Inflant Polskich w ówczesnej publicystyce i powieści” (Chmielowski 1900: 259–262). Po czym sytuuje go w kręgach reakcyjnych, przypisuje zaściankową parafianśszczyznę, światopoglądowy obskurantyzm i bigoterię, za co obwinia jezuickie wychowanie i także wykształcenie. Poświęca Bujnickiemu prawie cztery strony, co wydaje się w porównaniu z innymi syntezami – wcześniejszymi i późniejszymi – ewenementem. Czerpiąc informacje biograficzne podane przez Rogalskiego, systematyzuje je, wymienia większość tytułów składających się na dorobek literacki autora *Wędrówek*. Gani Bujnickiego za brak wprawy artystycznej, ale chwali za trafne rysy lokalne („z łagodną satyrą i dowcipem salonowym”) oddane w jego powieściach. Wskazuje zwłaszcza na nieprzemijającą wartość historyczną „Rubona”, którego dziesięć tomów daje wyobrażenie o ówczesnym stanie umysłowym Inflant i Białorusi. Zdaniem Chmielowskiego pismo to miało w czasie ukazywania się niebagatelny wpływ na rozpowszechnienie czytelnictwa i zainspirowało młodych twórców, którzy zaznaczyli swoją obecność na jego łamach. Przypomnienie „Rubona” stwarza Chmielowskiemu okazję do wymienienia niektórych autorów w nim publikujących. Badacz robi to rzetelnie; w katalogu pojawiają się więc Michał Borch, Adam i Józef Platerowie, trzej bracia Grzymałowscy, Aleksy Horodzieński (nierozszyfrowany jako Aleksander Grott-Spasowski), Ignacy Chrapowicki, Wojciech Potocki, Józef Wyżycki i Aleksander Groza. Szkoda, że przyjąwszy kryterium światopoglądowe, Chmielowski ocenia działalność literacką twórców naddziwińskich, porównując ich z pisarzami krajowymi, i niestety, w poincie wartościującej przyznaje rację jednostronnemu zoilowi, Feliksowi Zielińskiemu, wtórując mu w komentarzu dotyczącym poziomu artystycznego i intelektualnego „Rubona”¹⁵. Takie uwagi niewiele, poza deprecjacją, wnoszą do obrazu literatury i dziwić się wypada, że Chmielowski, którego głos w dobie pozytywizmu miał posłuch, nie umiał wznieść się ponad kryteria polityczne.

W *Dziejach literatury polskiej* Aleksandra Brücknera pojawia się drobna wzmianka o Kazimierzu Bujnickim. W kontekście nadprodukcji literackiej („zaroiło się od beletrystów”) diagnozuje Brückner twórczość autora *Wędrówek* jako istotną wyłącznie w związku z „Rubonem”, który zaktywizował siły literackie mieszkańców prowincji. Wymienia ich pluralnie jako Platerów, Borchów, Chrapowickich. Samemu Bujnickiemu – za Chmielowskim – ma za złe ultrakatolicyzm, a zwłaszcza jezuickie wychowanie. Gani autora za słabe wiersze i nieudany przekład *Psalterza*, żadnej z powieści jednak nie czytał, choć nieznamość tę usiłuje dość niezręcznie eskamotować w narracji (Brückner 1903: 301).

W roku 1912 Bronisław Chlebowski, autor jednej z syntez, która nie uwzględniła żadnego z autorów Naddziwinia, pisał z przekonaniem:

Podstawą nowego zapatrywania się na literaturę jest teraz pojęcie narodu jako całości ożywej jednym duchem (duch narodu), który stosownie do zmiennych warunków życia narodowego w różnych epokach występuje w odpowiedniej im postaci (duch wieku) i odmienne okazuje dążenia i upodobania. Literatura jest odbiciem stanów tego ducha (Chlebowski 1912: 4–5).

¹⁵ Recenzja Zielińskiego dotycząca wszystkich tomów „Rubona” ukazała się w „Bibliotece Warszawskiej” 1851, t. 2, s. 160–161. Recenzent zganił całość przedsięwzięcia, które określił „zupełną i najopłakańszą nicością”. Obszerne uwagi na temat tej recenzji zob. Samborska-Kukuć 2008: 480–481.

Z wypowiedzi tej wynika, że nowoczesne (wówczas) myślenie o literaturze powinno uznawać ją jako odbicie ducha narodu przejawiającego się w postaci zmiennej i zależnej od czasu. Kładł przy tym Chlebowski nacisk na kwestię narodu jako całości. Ten sam rodzaj myślenia reprezentował Kraszewski, pisząc cykl 29 powieści historycznych *Dzieje Polski*, których akcje były celowo rozsiane po całej dawnej Rzeczypospolitej – jak długa ona była i szeroka. A jednak kryteria ważności, jakimi była wartość artystyczna oraz niekiedy ideologiczna dzieła, stała się podstawą komponowania zawartości syntez w początkach wieku XX. Żadna z nich: ani Stanisława Tarnowskiego, ani braci Mazanowskich, ani Konstantego Wojciechowskiego nie przywołuje autorów znad Dźwiny. Oni sami – ci naddźwińscy literaci – odczytywali to pokrywanie milczeniem lub zdawkowością dość boleśnie. Jeszcze w roku 1883 po ukazaniu się dwu wydań syntezy Karola Mecherzyńskiego (z 1873 i 1877), w której nie znalazło się miejsce nawet na lakoniczną wzmiankę o literatach z pogranicza białorusko-inflanckiego, pochodzący spod Witebska Aleksander Rypiński, rozczarowany tym pominięciem i zasmucony przyłączeniem przez Bartoszewicza pisarzy terenu naddźwińskiego do Petersburga, pisał rozżalony do Adama Pługa znamienne słowa: „Może my niepotrzebnie garniemy się do tej nieszczęśliwej Polski, jako zrodzeni na Rusi, którą i dawniej podobno już nazywano polską Syberią” (List A. Rypińskiego do A. Pietkiewicza 1899: 256). Sam Rypiński, wychodząc naprzeciw przyszłym autorom syntez, czy może tylko leksykonów, sporządził zaś wykaz 55 literatów należących, według niego, do grupy pisarzy związanej z Białorusią oraz opracował – jak zapewniał Pługa – kilka życiorysów.

Pora odpowiedzieć na pytania badawcze. Materiał, który uzyskano po kwerendach syntez historycznoliterackich, jest skąpy. Ten parametr ilościowy daje już wstępne spostrzeżenie: nie poświęcano wiele uwagi zjawiskom literackim na terytorium naddźwińskim, w większości redukując je do jednozdaniowej wzmianki bądź wspomnienia tylko jednego twórcy – Kazimierza Bujnickiego, co stanowi udział liczony w promilach. Kompozycyjnie włączano te komentarze do podrozdziałów traktujących o literaturze krajowej okresu międzypowstaniowego, łącząc w jedno orientacje regionalistyczne (kresy) lub światopoglądowe („Tygodnik Petersburski” z Bujnickim jako jego satelitą). Aktywności te oceniano na ogół jako mało ważne, niewiele wnoszące do dziejów literatury polskiej, uważając je za anachroniczne, a wręcz reprezentujące przebrzmiałe tendencje, choć podkreślano – jako godne pochwały – pobudzenie intelektualno-artystyczne młodego pokolenia zainspirowanego wspólną inicjatywą, jaką stanowił „Rubon”. Niektórzy z autorów syntez wykazywali się znajomością omawianych treści, co przejawiało się w pochwałach np. dla powieści inflanckich Bujnickiego, jednak zdecydowana większość dublowała poprzedników tak w faktografii, jak i w opiniach.

Trudno spodziewać się, by syntezy uwzględniały szeroko omówioną twórczość pomniejszych autorów z Naddźwina. Jako zjawiska pojedyncze, pozostające w izolacji od grupy, nie znaczą zbyt wiele, poza chęcią wypowiedzenia się lub marzeniem o zaistnieniu w druku. Jednakże pomijanie całych formacji zubaża wiedzę o zjawiska drugo- i trzecio-planowe współistniejące z głównymi. Z czasem te zjawiska ulegają wyparciu. Przypadek pisarzy naddźwińskich, działających na terytorium odległym od centrów był szczególnie podatny na zapomnienie wskutek okoliczności politycznych. Gdy nastał czas formowania się i ekspansji młodych literatur narodowych tworzonych w rodzimych językach, polskojęzyczni pisarze działający tam po rozbiorach ulegli wydziedziczeniu, ponieważ dominującą dotąd polszczyznę zastąpiły języki narodowe: łotewski i białoruski, a odnośne opracowania

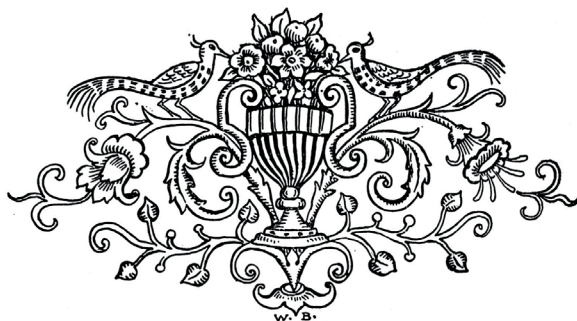
uznały je za zjawiska wstępne do młodych literatur narodowych (np. paradoksalnie *Pamiętniki księdza Jordana*¹⁶). Tymczasem i świadomość narodowa, i chęć utrzymywania polskości na tych terenach były przez tamtejszych twórców kultury traktowane jako wartości chroniące przed utratą narodowej tożsamości. Przemilczenie udziału tych pisarzy w syntezach zubaża wiedzę o „literaturze Rzeczypospolitej” jako kulturowym konglomeracie, zakłóca w jakimś sensie znajomość i rozumienie ciągłości procesu historycznoliterackiego. Niewiedza taka, uwarunkowana bagatelizowaniem i lekceważeniem wystąpień literackich *minoris gentis*, fałszuje nie tylko przebieg procesów i ich funkcjonowanie w określonej czasoprzestrzeni, ale też ogranicza *spectrum* widzenia w szerszym zakresie: pomija zjawiska poboczne, będące nierzadko uzupełnieniem lub antytezą wobec trendów wiodących. Kryterium postępowości przyjęte przez pozytywistów, wedle którego czynnik światopoglądowy decydował o wartości zjawiska, spowodował ich eliminację. Tymczasem w szerszym, panoramicznym oglądzie dziejów literatury polskiej w wieku XIX, w którym chodziłoby o docenienie zjawisk literackich przez uważne i sprawiedliwe ich ocenienie, to właśnie kryterium postępowości, wyłączające jako najważniejszy, wręcz kluczowy, czynnik poznawczy, okazuje się anachroniczne.

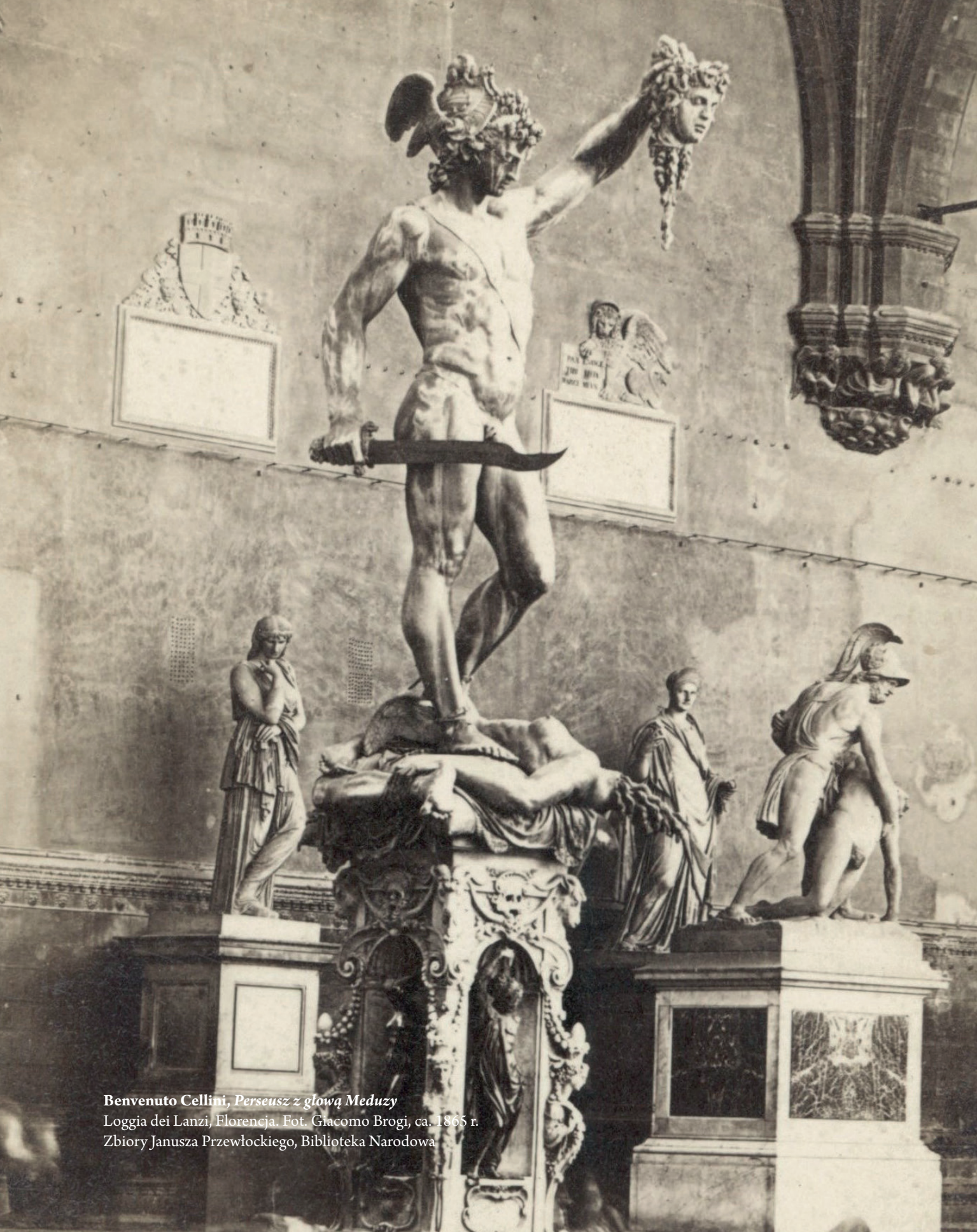
Bibliografia

- Bardach, Jerzy 1991. „Piśmiennictwo polskie w Inflantach (do 1918 roku)”. W: Ryszard Łużny [&] Stefan Nieznanowski (red.). *Dzieje Lubelszczyzny*. T. 6: *Między Wschodem i Zachodem*. Cz. 2: *Piśmiennictwo pogranicza*. Warszawa: PWN.
- Bartoszewicz, Julian 1877. *Historia literatury polskiej potocznym sposobem opowiedziana*. T. 2. Kraków: W. Kornecki.
- Brückner, Aleksander 1903. *Dzieje literatury polskiej w zarysie*. T. 2. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Chlebowski, Bronisław 1912. *Studia historyczno-krytyczne z zakresu dziejów literatury oświaty i sztuki polskiej*. T. 1. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Chmielowski, Piotr 1900. *Historia literatury polskiej*. T. 5. Warszawa: Drukarnia „Biblioteki Dzieł Wyborowych”.
- Dubiecki, Marian Karol 1888. *Historia literatury polskiej na tle dziejów narodu skreślona*. T. 2. Warszawa: Maurycy Orgelbrand.
- Grabowski, Tadeusz Stanisław 1961. „Z pogranicza polsko-białoruskiego”. W: Zygmunt Czerny i in. (red.). *Księga pamiątkowa ku czci S. Pigonia*. Kraków: Komisja Historycznoliteracka.
- Jackiewicz, Mieczysław 1996. „Szkola białoruska w polskiej poezji romantycznej”. *Acta Polono-Ruthenica* 1: 113–121.
- Janion, Maria 1991. „»Szkola białoruska« w poezji polskiej”. *Przegląd Wschodni* 1: 35–48.
- Kamionkova Janina 1970. *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*. *Studia*. Warszawa: PIW.
- Kasztenna, Katarzyna 1993. „Z dziejów formy niemożliwej”. *Pamiętnik Literacki* 1: 107–135.
- Korbut, Gabriel 1930. *Literatura polska od początków do wojny światowej*. T. 3: *Od roku 1820 do 1863*. Warszawa: Skład Główny w im. Kasie Mianowskiego.

¹⁶ Paradoks polega na uznaniu przez Łotyszy powieści Bujnickiego jako narodowej, choć wykazuje ona silne akcenty deprecyjne typowe dla strategii kolonialnych. Rozpatrywana jednak w konfiguracjach wiktymologicznych może dostarczyć mnóstwo nowych rozpoznań.

- Kulickowski, Adam 1880. *Zarys dziejów literatury polskiej*. Lwów: Nakładem Seyfartha i Czajkowskiego.
- „List Aleksandra Rypińskiego do Adama Pietkiewicza” 1899. W: Ignacy Baliński i in. (red.). *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza*. T. 1. Warszawa: nakład Bronisława Natanson.
- Maj, Joanna 2021. *Nowe Historie Literatury*. Kraków: Universitas.
- Maldzis, Adam 1972. *Tradycje polskiego oświecenia w białoruskiej literaturze XIX stulecia*. Mińsk: Nauka i technika.
- Markiewicz, Henryk 1986. „Dylematy historyka literatury”. *Pamiętnik Literacki* 4: 5–21.
- 2011. „Niemożliwa, ale niezbędna”. *Teksty Drugie* 1–2: 355–360.
- Mecherzyński, Kazimierz 1877. *Historia literatury polskiej dla młodzieży opowiedziana w krótkości*. Kraków: Nakład J.M. Himmelblaua.
- Nycz, Ryszard 2010. „Możliwa historia literatury”. *Teksty Drugie* 5: 167–184.
- Poró A. [= Chadyński, Adam] 1861. *Zarys dziejów literatury polskiej od czasów najdawniejszych do ostatnich*. Warszawa: Księgarnia Jana Breslauera.
- Rączka-Jeziorska, Teresa 2016. *Romantyzm polsko-inflancki. Sylwetki, teksty, archiwa*. Warszawa: IBL PAN.
- Rogalski, Leon 1871. *Historia literatury polskiej*. T. 2. Warszawa: Nakład Michała Glücksberga.
- Rycharski, Lucjan 1868. *Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie*. T. 1–2. Kraków: Nakład J.M. Himmelblaua.
- Samborska-Kukuć, Dorota 2008. *Polski Inflantczyk. Kazimierz Bujnicki (1788–1878) – pisarz i wydawca*. Kraków: Collegium Columbinum.
- 2013. „Literatura polska nad Dźwiną w 1. poł. XIX wieku – zarys syntetyczny”. W: Wojciech Walczak [&] Karol Łopatecki (red.). *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*. T. 6. Białystok: Instytut Badań nad Dziedzictwem Kulturowym Europy.
- Sawicki, Stefan 1967. „Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w I połowie XIX wieku”. *Roczniki Humanistyczne* 1: 19–46.
- Spasowicz, Włodzimierz 1891. *Dzieje literatury polskiej*. Tłum. Antoni Gustaw Bem. Kraków: Nakład Gebethnera i Spółki.
- Tyszyński, Aleksander 1837. *Amerykanka w Polsce*. Petersburg: Karol Kray.
- Wójcicki, Kazimierz Władysław 1861. *Historia literatury polskiej w zarysie*. Warszawa: G. Sennwald.
- Zajas, Krzysztof 2008. *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*. Kraków: Universitas.
- Zdanowicz, Aleksander 1877. *Rys dziejów literatury polskiej*. T. 4–5. Wilno: Józef Zawadzki.





Benvenuto Cellini, *Perseusz z głową Meduzy*

Loggia dei Lanzi, Florencja. Fot. Giacomo Brogi, ca. 1865 r.

Zbiory Janusza Przewłockiego, Biblioteka Narodowa

Hadrianeum Urszuli Koziół

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.034>

Z poezją Urszuli Koziół zdążyłem zaprzyjaźnić się mniej więcej przed półwieczem. Później jednak przesłoniły ją inne lektury i dopiero przyznana Poetce w tym roku¹ Nagroda Literacka Nike na nowo obudziła we mnie nieco już uśpiony jej smak i podziw dla tej poezji, którą wypada z namysłem sączyć linijka po linijce, a nawet wyraz po wyrazie. Tak jest na przykład z wierszem zatytułowanym *Plusk*, nastrojowym i powabnie lakonicznym pod względem przywołanych w nim słów, ujmująco prostych, tworzących literacką anegdotę domkniętą zgrabną pointą, zbudowaną na poetyckim przeciwstawieniu sobie dwóch obrazów:

Plusk

animulko

babulko

bidulko

już rozchodzą się nasze drogi

ty na niebie

zakwitniesz chmurką

ja się stanę pluskiem wody

(Koziół 2023: 21)

Szczególny urok mają tutaj początkowe *deminutiva*, które tworzą nie tylko ujmujące dźwiękowe asocjacje, ale są zarazem nośnikami konkretnych znaczeń, doskonale ze sobą współbrzmiających w akordzie trzech słów obrazujących nieuchronną przemianę i stopniowe przemijania. Warto zauważyć, że taka rozmowa z sobą samym i próba opisu ostatecznego

* Emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Badacz starogreckiej literatury, tłumacz dawnej greckiej poezji epickiej, hymnicznej, epigramatycznej i elegijnej, a także leksykograf i epigrafik. Zajmuje się ponadto dziejami nauk o starożytności, zwłaszcza filologii klasycznej.

E-mail: wzappel@umk.pl | ORCID: 0000-0001-6051-5530.

¹ Tj. w 2024; artykuł pisałem w listopadzie tego roku. Poetka zmarła 20 lipca 2025 roku.

pożegnania się z doczesnym światem ma antyczną jeszcze proveniencję, do której poetka świadomie i twórczo tutaj nawiązuje.

Można by wskazać niejeden taki utwór, powstały jeszcze w grecko rzymskiej starożytności, w którym filozoficzne rozważania dotyczące ludzkiej egzystencji dałyby się sprowadzić do lapidarnych, wręcz epigramatycznych wymiarów poetyckiej konstatacji, jak to jest w przypadku wiersza Urszuli Koziół. Nieodparcie nasuwa się tutaj skojarzenie ze słynnym cesarskim pożegnaniem, które po kilku wiekach stało się mottem otwierającym znakomitą powieść Marguerite Yourcenar, przetłumaczoną na kilkanaście języków². Jak słusznie zresztą zaznacza Anthony R. Birley, współczesny biograf cesarza, „niewiele jest wierszy, które doczekały się tylu poetyckich przekładów i zrodziły tak bogatą dyskusję na poziomie akademickim, jak te pięć linijek – zaledwie dziewiętnaście słów – umierającego Hadriana” (Birley 2002: 439). Trzeba więc je przywołać, a następnie zestawzić z wyznaniem Poetki.

Najpierw wszakże przypomnieć wypada, że znamy kilkanaście takich poetyckich drobiazgów, które ułożone po grecku i po łacinie są uważane za utwory Hadriana (76–138), owego „miłośnika poezji i literatury”, jednego z tzw. dobrych rzymskich cesarzy. Dzięki przekazowi pewnego późno antycznego rzymskiego historyka, Eliusza Spartianusa, dowiadujemy się, że władca na krótko przed śmiercią (właściwie już umierając – *moriens*) miał ułożyć następujące wiersze (*hos versus fecisse dicitur*)³:

animula vagula blandula
hospes comesque corporis,
quae nunc abibis in loca
pallidula rigida nudula
nec ut soles dabis iocos

Wspomniany historyk kończy ten cytat zgoła kąśliwą uwagą, że cesarz „takie i niewiele lepsze wiersze układał także po grecku”, co, jak się wydaje, jest jednak krzywdzącą opinią⁴. Spartianus najwyraźniej nie umiał docenić uroku Hadrianowego wiersza, który w dzisiejszych czasach cieszy się zasłużoną popularnością i uznaniem.

Przytoczony wyżej wiersz Hadriana w jednym z polskich przekładów, a mianowicie w tłumaczeniu Kazimierza Morawskiego, brzmi następująco:

Duszyczko moja tkliwa i ruchliwa,
Gościu ty ciała mego i druhnno,

² Francuski oryginał ukazał się w 1951 roku, a dziesięć lat później Państwowy Instytut Wydawniczy wydał polski przekład tej książki, zob. „Pamiętniki Hadriana”, przełożyła Hanna Szumańska-Gorossowa, Warszawa 1961 (i późniejsze wydania).

³ Aelii Spartiani, *De vita Hadriani* w: „Scriptores Historiae Augustae” XXV, 9, 3; polski przekład w Szelest 1966: 27–48.

⁴ Spośród Hadrianowych epigramów zanotowanych w „Antologii Palatyńskiej” warto w przekładzie przypomnieć choćby ten (AP IX 137), w którym Hadrian dowcipnie dokumentuje swą rozmowę z pewnym gramatykiem:

Pewien na wół wysuszony gramatyk zwrócił się do cesarza:
Jużem umarł w połowie, a drugą połowę głód toczy,
ocal, cesarzu, chociaż tę moją uczoną połowę.
któremu władca odpowiedział:

Obu krzywdzisz, tak Faetona, jak i Plutona,
tego wciąż jeszcze widząc, dalekim zaś będąc tamtego.

Niewątpliwym urok tego drobiazgu zdecydowanie przeczy opinii Eliusza Spartianusa.

Co pójdziesz teraz w ostępy ciemności,
Twarde i nagie, i pełne błądoci,
A żartów stroić już zwykłych nie będziesz⁵.

Czułe i mądre to słowa, wypowiedziane w szczególnej chwili zegnania się z doczesnym światem. Kiedy zatem pomni ich ponownie wsłuchamy się w *Plusk*, to zabrzmiał on dla nas jeszcze głębszymi tonami. Co prawda Urszula Koziół Hadriana nie tłumaczyła, ale ta pieszczotliwa fraza, jaką posłużyła się na początku swego wiersza, dźwięcznie odbija się echem łacińskiego oryginału i tchnie jego duchem: *animula vagula blandula* – *animulko babulko bidulko*. I jeszcze ta ilościowa koincydencja – razem z tytułem wiersz Urszuli Koziół liczy tyle samo słów, co pożegnalny drobniak Hadriana! Wydaje się więc, że nie bez racji można wiersz naszej Poetki objaśnić egzegetyczną głosem jako osobliwie poetyckie *Hadrianeum*.

Bibliografia

- Birley, Anthony R. 2002. *Hadrian. Cesarz niestrudzony*. Tłum. Robert Wiśniewski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Koziół, Urszula 2023. *Raptularz*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kuryłowicz, Marek 2017. „*Animula vagula blandula*... Cesarz Hadrian i jego duszyczka – wędrowniczka”. *Zeszyty Prawnicze* 4 (17): 25–44.
- Morawski, Kazimierz 1893. *Dwaj cesarze rzymscy Tyberyusz i Hadrian*. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej.
- 1921. *Schylek literatury rzymskiej: w drugim i trzecim wieku po Chr.* Seria „Historja Literatury Rzymskiej za Cesarstwa”. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Szelest, Hanna (red.) 1966. *Historycy cesarstwa rzymskiego: żywoty cesarzy od Hadriana do Numeriana*. Tłum., przedm., przyp. Hanna Szelest. Warszawa: Czytelnik.



⁵ Jest to piękny przekład utworu Hadriana pióra Kazimierza Morawskiego (1921: 7); ciekawe, że tłumacz zmienił w dwóch miejscach tekst w stosunku do jego wersji widniejącej w pierwodruku (pierwotnie „towarzyszko” zmienione na „druhu” i „krainy” zmienione na „ostępy”), zob. Morawski 1893: 96. Natomiast Hanna Szelest (1966: 46) to cesarskie *ad se ipsum* przełożyła następująco:

Duszyczka, błakająca się, miła,
gościu i towarzyszo ciała,
w jakie odejdziesz teraz miejsca,
blade, straszne i puste?
I nie będziesz już zwykłe żartować.

Bardzo interesujące studium na temat utworu Hadriana i jego głównie polskich przekładów opublikował Marek Kuryłowicz (2017). Jedynie już jako ciekawostkę autor odnotowuje fakt (w przypisie 59), iż „w Internecie można znaleźć informację, że doliczono się 43 przekładów [sc. wiersza Hadriana] tylko na język angielski”.



Cyprian Kamil Norwid, *Pegaz*, ok. 1868 r.
Rysunek ołówkiem, akwarela. Oryg. 7,5 × 9,8 cm
Ze zbiorów Biblioteki Narodowej

Gra z konwencją

Antyczne powinowactwa gatunkowe w pisarstwie Wincentego Korab-Brzozowskiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.035>

Poza typową analizą i interpretacją poetyckiej twórczości Wincentego Korab-Brzozowskiego, co ma miejsce w badaniach nad literacką spuścizną Młodej Polski coraz częściej (Okulicz-Kozaryn 2009: 19–31; Bajda 2015: 141–155; Borek 2022: 299–310), warto skupić się także na jej aspektach formalnych. Wartość pisarstwa autora *Wśród gwiazd*, poza niepodważalnie szerokim obeznaniem autora w kulturze (nie tylko europejskiej), przejawia się niezaprzeczalnie i w formie jego dzieł. A prac temu problemowi poświęconych brak. Przyjrzyjmy się zatem utworom inspirowanym konkretnymi gatunkami literackimi wywodzącymi się z antyku. Nie jest ich, co prawda wiele, naznaczone zostały jednak pewnym wspólnym mianownikiem – Brzozowski nadał im tytuły mające wskazać źródła ich inspiracji. Nie bez powodu! Podkreślił w ten sposób rolę, jaką odgrywa w nich forma. Ów zabieg wydaje się nieprzypadkowy, poeta desygnując je w ten sposób, pomaga także czytelnikowi w ich percypowaniu, czyni je bardziej zrozumiałym – zapowiada tematykę, obecne w dziele emocje czy przekaz. To nie tylko erudycyjny popis, ale i ukłon w stronę czytelnika – odbiorca domyśla się, jaki efekt chciał osiągnąć poeta, łatwiej mu zatem dostrzec będzie modelowe zabiegi związane z danym gatunkiem, gry językowe i kontekst dzieła. W każdym z wierszy zawierających antyczną proveniencję gatunkową mamy do czynienia z różną interpretacją gatunku, wykorzystaniem go w konkretnych celach. Będzie nim zazwyczaj specyficzne

* Dr, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Jego zainteresowania badawcze obejmują: literaturę wieku XIX i XX, obecność sacrum w dziele literackim, a także filozoficzne konteksty literatury.

E-mail: borek.bartlomiej@wp.pl | ORCID: 0000-0002-7503-8703.

konstruowanie nastroju, którego funkcją zda się wzmocnienie wydźwięku utworu, ale nie tylko.

Jednym z tego rodzaju tekstów będzie oczywiście *Inwokacja do Muz*. Brzozowski zawarł w niej wiele elementów mitologicznych, jednak najwyrazistsza zdaje się inspiracja samym gatunkiem literackim. Jak wskazuje tytuł, cały liryk można traktować jako rozbudowaną apostrofę skierowaną do Muz. Pojawiają się one już w inicjującym utwór wersie: „O, Szczęsnym jest śmiertelnik, który Muzom drogi!” (Korab-Brzozowski 1980: 205).

Podmiot działań twórczych przekonuje o radości i szczęściu, jakie spływa na utalentowaną osobę. Człowiek, któremu Muzy będą przychylne, otrzyma dar. Będzie potrafił słowami opisać wszystko, zarówno percypowaną empirycznie walkę tytanów czy abstrakcyjne uczucie miłości. Takim artystą pragnie zostać bohater *Inwokacji*. Czuje potrzebę zbliżenia się do tytułowych bóstw, czemu daje wyraz w trzeciej ze strof sonetu, będącej właściwą inwokacją:

Panienki co na wzniosłym Helikonu szczycie
Boso pływacie, chwając bogów i herosów,
Do was wstępuję z snopem w ręku złotych kłosów.

(Korab-Brzozowski 1980: 205)

Zwrot do Muz przypomina nieco inwokację z *Odysei* Homera, która obok otwierającej *Iliadę*, uważana jest za jedną z wzorcowych:

Muzo! Męża wyśpiewaj, co święty ogród Troi
Zburzywszy, długo błądzi i w tułaczce swojej
Siła różnych miast widział, poznał tylu ludów
Zwyczaj, a co przygód doświadczył i trudów!

(Homer 1992: w. 1–4)

Zasadnicza różnica opiera się na zwrocie nie do jednego, ale do wielu interlokutorów. Brzozowski nie tylko buduje swoją wypowiedź z wykorzystaniem mitu, piętrząc jego poszczególne składowe. Ozdabia nimi swoje słowa. Odmienny wydaje się także cel, w jakim kieruje swoje słowa persona liryczna do personifikacji sztuk. Nie prosi o bezpośrednie natchnienie czy pomoc w napisaniu konkretnego dzieła, jak czynił Homer. Chodzi o coś szerszego niż dzieło, liczy, że kontakt z boginiami przekuje się w naznaczenie idealnością twórczą, a zatem na przemianie jednostki. Inwokacja Brzozowskiego, w przeciwieństwie do Homera, nabiera charakteru uniwersalnego. Co równie ważne, nie otwiera utworu, jest zaś jego zwieńczeniem. Nie streszcza też sensów. Sama w sobie jest pochwałą sztuki. Poeta gra z konwencją gatunkową, pozwalając sobie na mniej lub bardziej znaczące w obrębie gatunkowym i semantycznym innowacje oraz odstępstwa.

Przyjrzyjmy się owym zabiegom nieco bliżej. Tkanka wierszy niewątpliwie świadczy o inspiracji antykiem grecko-rzymskim. Obecny w liryku Helikon to greckie pasmo górskie, które do dziś postrzegane jest jako główna siedziba tytułowych bogiń (Graves 1982: 222). Autora *Domus aurea* nie interesuje jednak zbytnio przestrzeń. Wspomina ją, co prawda

(czyniąc to w zgodzie z opisami mitografów¹) w ostatnim wersie, niemniej intrygujące są dlań prymarnie Muzy. Kreuje je jako bose i w tańcu. Nie jest to żadne *novum* w ich deskrypcji, gdyż taki wizerunek muz odnajdziemy bez większych trudności w wielu dziełach plastycznych. U Brzozowskiego boginie śpiewają historie o bogach i bohaterach. Istotne okazuje się podkreślenie problematyki ich pieśni. Muzy, jako symbol natchnienia, sztuki i poetyckości, podejmują (a raczej Brzozowski wyposaża je w taki słowny oręż) ulubiony temat antycznych poetów. Nie sposób pominąć, że większość zachowanych wielkich dzieł antycznych mówi właśnie o wielkich wydarzeniach z udziałem bogów i herosów.

W owym wierszu, obok Muz, pojawiają się także Artemida i nimfy. Na ich chwałę chce śpiewać podmiot działań twórczych. Wybór bogini nie jest bez znaczenia. Artemida to w końcu bliźniacza siostra związanego z Muzami Apolla. Nimfy zaś to bóstwa przyrody, utożsamiane z rozlicznymi siłami natury. Pieśń chwalczy Muz będzie zatem pochwałą bogów, sztuki i natury.

Warto wspomnieć nieco o *Stancach*. Wśród wierszy ze zbioru odnajdziemy dwa, które bezpośrednio inspirowane były antycznymi gatunkami literackimi. Pierwszym z nich będzie oczywiście *Epigram*, który bardziej zdaje się przypominać fraszkę. Poeta czyni tak nie bez powodu. Epigramat to wywodząca się z antyku forma wiersza, która w epoce odrodzenia przyjęła formę fraszki. Właśnie z taką formą mamy do czynienia w wierszu Brzozowskiego. To krótki, zwarty tekst o satyrycznym zabarwieniu. Posiada on czytelną pointę. Niemniej z klasyczną formą epigramatu ma on zaskakująco niewiele wspólnego. Ot gra poety z czytelnikiem. Przyjrzyjmy mu się nieco bliżej. Jest tego bezwzględnie wart.

W dziele wypowiada się starszy, doświadczony przez los człowiek. Zwraca się do „Pana”, któremu wyrzuca w gniewie bogactwo i szczęście, ale też chytrość – to człowiek, który nie osiągnął niczego w uczciwy sposób. Wypomina również, że gdyby odrzucił owy męczyzna to, co materialne, spaliłby się ze wstydu. Prawdziwą, nieprzemijalną wartością jest bogactwo duchowe. Brzozowski kreuje w ten sposób krótką, moralizatorską, wręcz dydaktyczną (co nader rzadkie w jego pisarstwie) scenkę.

Poza zwięzłością formy czy naśladowania użytkowego, okolicznościowego charakteru, brak tu typowych cech gatunkowych. W przeciwieństwie do epigramów Marcjalisa utwór ten nie nosi znamion humoru, jednak w podobny sposób wkomponowana została do niego pointa. To właśnie w *Epigramie* widać, jak umiejętnie Brzozowski eksperymentuje z formą antycznego gatunku. Czyni to jednak przez pryzmat wielu pokoleń literackich, stąd zbliżenie do fraszki przy pozostawieniu tytułu odsyłającego czytelnika do źródeł antycznych.

Z podobnym, a może nawet bardziej radykalnym zabiegiem tego rodzaju, spotykamy się w *Sielance*. Brzozowski czerpie z formy i założeń idylli, jednak zmienia jej wydźwięk. W starożytności sielanki w sposób wyidealizowany kreowały wiejskie, pasterskie życie (Łanowski 1953: 3). Opiewały piękno natury i życie z nią w zgodzie. Mistrzem gatunku był oczywiście Teokryt. To on ukształtował jej dojrzałą formę.

W liryku młodopolskiego twórcy nie doświadczymy obrazowania samej natury. Pojawia się tu bezpośredni zwrot do kobiety, co dla pierwowzoru gatunkowego jest swego rodzaju *novum*. Nadto owa kobieta znajduje się w ogrodzie, ukształtowanym ręką człowieka,

¹ Brzozowski w ostatnim wersie sonetu pisze o źródłach i odbiciu w nich księżycy. Jak przekazują mity, u podnóża Helikony były dwa takowe źródła, powstałe z uderzenia kopyt Pegaza – Aganippe oraz Hippokrene, często swoją drogą ze sobą utożsamiane. Poświęcono je Muzom, gdyż wierzono, że pobudzały natchnienie.

a zatem w scenerii sztucznej, co również wskazuje na odejście od wzorca. Podmiot działań twórczych zachwyca się jej pięknem – dłońmi, które zrywały owoce. Mówi o lekkości jej oddechu. Ta, nomen omen, sielankowa atmosfera zostaje przerwana. Kobiecy byt jest powodem przerażenia mężczyzny, który nie potrafi już zachwycać się naturą. Wszystko w jego ogrodzie wydaje się teraz bez znaczenia.

Owa modyfikacja sielankowego obrazu ukazuje człowieka jako coś piękniejszego od natury. To niewątpliwa gloryfikacja kobiety. Miłość, uczucie (niekoniecznie szczęśliwe) zmienia percepcję świata przez podmiot liryczny. Przypomnijmy tylko, że:

Teokryt i jego naśladowcy wprowadzili w modę scenerię bukoliczną jako wyraz reakcji przeciwko uczoneму mitologizmowi dworskiej poezji, wyraz tęsknoty do natury, prostoty, swobody i spokoju, których nie dawało miasto. Ale sceneria owa stała się rychło tylko konwencją literacką; pasterskie życie było tłem, a na nim poeta przedstawiał treść, którą w innej epoce inaczej byłby zapewne wyraził: mogła to być historia miłosna, wspomnienie o zmarłym, osobista jakaś aluzja lub inwektywa (Abramowiczówna 1953: 7).

Właśnie z takim tłem spotykamy się w liryku Brzozowskiego. Sama treść nie ma nic wspólnego z wiejskimi czy pasterskimi utworami Teokryta. To rodzaj konwencji. Przejawia ona swego rodzaju sztuczność, która sięga aż do antyku. Zauważmy tylko, że stwierdzenie podmiotu lirycznego, jakoby znajdował się w ogrodzie, jest już początkiem konwencji, gry z gatunkiem. Idylliczna sceneria stwarza pewien kontrast. Natura i człowiek postawieni są obok siebie, by po chwili się ze sobą zetrzeć. Lektura *Sielanki* nie pozostawia wątpliwości, że poeta bawi się tłem literackim, utrwalonym w antyku tworzywem gatunkowym, od którego dziś już nikt nie wymaga autentyzmu.

Nie sposób nie wspomnieć, że antyczne gatunki były popularne w wielu epokach. Sielankę i elegię upodobały sobie szczególnie epoki staropolskie. Jeśli renesansowi czy barokowi autorzy trzymali się bardziej restrykcyjnie zasad formalnych danego gatunku, to autor *Symboli* miał zgoła inny cel – zreinterpretować skostniałe nieco już formy literackie i wydobyć z nich coś nowego. Niekiedy jednak czynił to bodaj zbyt odważnie, czego przykładem *Epopeja*.

Dość zaskakująca to realizacja. A raczej jej brak, jeśli chodzi o inspirację eposem. Brzozowski, mimo że tytułuje w ten sposób cały cykl, nie zawarł w nim właściwie żadnych typowych cech jednego z najstarszych gatunków epickich. W lirykach brak też antycznych motywów, epickiego nastroju, rozmachu, legendarnych bohaterów, bogów na tle przełomowych wydarzeń – fundamentalnych składowych tego gatunku, które spełniała choćby osławiona *Eneida*. Należy wyakcentować, że jednym z głównych motywów jej napisania:

[...] był zamysł czysto literacki: stworzenie narodowego eposu rzymskiego, w którym znalazłby odbicie obraz epoki heroicznej, epoki początków narodowego bytu. Przystępując do realizacji tego zamierzenia Wergiliusz musiał uświadomić sobie fakt, iż jedynym wzorcem, na jakim powinien oprzeć swą epopeję, mogła być monumentalna epoka heroiczna. [...] Dlatego też poeta nawiązał do poematów Homera, *Iliady* i *Odysei*, przyjmując z nich nie tylko zasadniczy kościec kompozycyjny, ale również koloryt i rozmach epicki (Stabryła 1980: 46).

Cykl Brzozowskiego nie przypomina antycznego wzorca. Poeta zupełnie inaczej traktuje epos. Sygnalizuje go tytułem, jednak go nie tworzy. Co ważne, w jego skład wchodziły utwory do siebie niepasujące zarówno pod względem tematu jak i gatunku². Pierwsze pięć utworów ma tożsamą budowę (dwie czterowersowe strofy), jednak nie prezentują typowych dla gatunku treści. W wierszach tych przewija się motyw nieuchronnej śmierci, przemijania i ginięcia świata. Można by powiązać to oczywiście z fatum, jakie kieruje światem *Eneidy* – śmierć u Brzozowskiego jest nieuchronna. Interesujące okazuje się połączenie utworów mijającymi porami dnia. W pierwszym z nich pojawia się poranek, drugi to południe, kolejny przedstawia słońce chylące się ku zachodowi, czwarty prezentuje noc, zaś ostatni jest metaforą mroku. Ta część cyklu może być zatem odbierana jako symbol przemijania.

Epopeja Brzozowskiego to nie epos heroiczny, a raczej ciąg zamkniętych w określonym czasie wydarzeń. Zdaje się, że cykl ten dobitnie pokazuje pewną pułapkę twórczości Brzozowskiego – z racji jej bilingwalności oraz faktu, że spora część utworów przetłumaczona została już po śmierci autora, nie można mieć pewności, czym właściwie inspirował się poeta.

Z inspiracjami antycznymi gatunkami mamy również do czynienia w tłumaczeniach dokonanych przez poetę. Rozważania rozpoczniemy od *Elegii* a właściwie od tego, co powiedział o niej Jacek Trznadel:

Wiersz *Elegia*, drukowany w „Wiadomościach Literackich” w r. 1936 (nr 14), jest swobodną parafrazą fragmentów *Divanu Minutszera*, tłumaczonych przez samego Brzozowskiego i ogłoszonych w „Museionie” w 1911 r. (z. 7/8 s. 96), czego mógł już nawet po latach nie pamiętać (Trznadel 1980: 534).

Myśl Trznadla zdaje się jednak wyłącznie życzeniowa. Poeta bardzo dobrze pamiętał swoją twórczość, o czym świadczą relacje Stanisława Pieńkowskiego, kiedy razem tworzyli *Stance* (Brzozowski pisał je w języku francuskim, zaś Pieńkowski tłumaczył na polski). Należy zauważyć, że skoro Brzozowski napisał nowy utwór, będący swoistą parafrazą własnego tłumaczenia, to musiał mu przyświecać jakiś konkretny cel. Można sądzić, że nowy wiersz miał podkreślić zupełnie inne treści, uwypuklić to, co w tłumaczeniu pozostało w cieniu. Stąd też tytuł nawiązujący do antycznego wzorca, który najlepiej oddaje powagę i refleksję nad światem przy jednoczesnym zachowaniu żałobnego, dojmującego tonu.

Warto w tym miejscu przywołać słowa badacza, który przekonywał, że na ogół:

Przyjmuje się, że poza elegią żałobną istniała elegia biesiadna, wojenna, polityczna, historyczna, dedykacyjna, miłosna, refleksyjno-filozoficzna. Wszelkie podziały – łącznie z podanym powyżej – są niepełne i w wysokim stopniu płynne: mogą się dublować i zachodzić na siebie (Danielewicz 1984: 61).

W liryku Brzozowskiego mamy do czynienia z utrzymanym w smutnym nastroju wywodem na temat życia artysty. Dzieło otwierają słowa:

² Kolejnymi utworami są: *Rozbitek* (pisany monostrofą), *Symbole VII* (traktowane jako polska wersja *Prière aux étoiles*) oraz opowiadanie (tłumaczenie) *Centaur*. Nie sugerują one jednak w żaden sposób jakiegokolwiek cechy eposu.

Jak ja rymami swymi kartki rękopisu,
Tak, mroząc tchnieniem kwiaty, jesień żałośliwa
Płatkami hiacyntu, lilji i irysu,
Ziemie pokrywa.

(Korab-Brzozowski 1980: 315)

Podmiot liryczny porównuje własny dorobek artystyczny do jesieni ogarniającej ziemię. Wyczuwa zbliżający się zmierzch życia, a co za tym idzie, także twórczości. Zarówno kolorystyka, deskrypcja kwiatów, jak i zwierzęta są prototypowymi przedstawicielami owej pory roku. W ostatniej strofie zwraca się, jakby do siebie przez zwrot do lutni – symbolu artysty: „Milknij, lutnio: na laurach zwiędniętych cię złożę...” (Korab-Brzozowski 1980: 315). W ten sposób, jawnie nawiązujący do antycznych zwyczajów, kończy refleksję. Tytuł wiersza podkreśla istotę przekazu. Staje się integralną, a wręcz kluczową składową dzieła, która bez niego nie prezentowałaby tak silnej wymowy.

Także w *Mimach* Marcela Schwoba, tłumaczonych przez Brzozowskiego, spotkamy się z inspiracjami interesującego nas rodzaju. Schwob, poeta francuski, u początku swej literackiej aktywności tworzył w duchu symbolizmu. Jego szerokie zainteresowania pozwalały mu czerpać z orientu, buddyzmu, a nawet utworów Poego. Nie ograniczał się wyłącznie do bycia literatem, zajmował się także pracą krytyka sztuki. Szeroka tematyka *Mimów* ustępowała jednak tytułowi zbioru, który wskazywał na jego antyczne powinowactwo³. *Mimy* to scenki mitologiczne o charakterze humorystycznym. Co ważne, są jednym ze źródeł komedii.

Łanowski przekonywał swego czasu, że:

Mimos oznacza najpierw naśladowcę, potem aktora, wreszcie charakterystyczną scenkę dramatyczną i pozostaje w związku ze słowem *mimeomaj* – „naśladuję”. Jeżeli wszelkie rodzaje literackie służyć mają jakiemuś odbiciu rzeczywistości, to ten rodzaj zakłada jako cel główny wierne w szczególach, powiedzielibyśmy: naturalistyczne odbicie rzeczywistości i jej naśladowanie (Łanowski 1953: 5).

Podejście Schwoba do antycznego gatunku różni się dość wyraźnie od tego, z jakim spotkaliśmy się do tej pory u Brzozowskiego. *Mimy* są ściśle powiązane z antycznym wzorcem. Mają krótkie tytuły, które prezentują, o czym będzie dany utwór⁴. Gdy Brzozowski w artystyczny sposób posługuje się peryfrastycznym omówieniem tytułów swych tłumaczeń, w tym przypadku pozostaje wierny oryginałowi. Tekst autora dzieła traktuje z pietyzmem, wyjątkową uwagą i dbałością o szczegóły. Tłumaczenia te można by nazwać wyrafinowanymi. Są dowodem translatorskiego kunsztu.

Mimy Schwoba skupiają się na codzienności. Noszą znamiona nader realistycznych. Ich bohaterami (sygnalizowanymi przeważnie w tytułach) są w przeważającej części prości, zwykli i ciężko pracujący ludzie.

³ *Mimy* zawierają cały szereg rozmaitych składowych inspirowanych antykiem. Przywołany w nich został Herondas, poeta grecki, autor kilku zachowanych mimów. Narrator mówi, że to dzięki niemu napisał *mimy*. Obecne są także liczne odniesienia do mitologii (bogowie i inne postaci mitologiczne), zwyczajów, a nawet greckiej topografii.

⁴ Można zaryzykować stwierdzenie, że tytuły wszystkich mimów nawiązują bezpośrednio do Herondasa – są krótkie i zdradzają bohatera i temat dzieła.

Należy wspomnieć, że Janina Ławińska-Tyszkowska próbowała nawet tę myśl poszerzyć. Przekonywała o mimach Herondasa, jakoby określenie ich mianem realistycznych było niewystarczającym i należałoby opisywać je przez poetykę naturalistyczną:

Wzorowana na zdarzeniach z życia codziennego, lecz przeważnie na bardziej drastycznych jego momentach. Podane są w sposób całkowicie beznamietny, z dokładnością preparatora wycinającego i pokazującego jakby przez lupę interesujący go fragment. Nie jest to satyra, humoru w owych scenkach niewiele, raczej coś pośredniego między fotografią a karykaturą (Ławińska-Tyszkowska 1988: 8).

Podobnie jest u Schwoba. Zasadniczą różnicą jest jednak sama forma. Nie są to utwory dramatyczne – brak w nich podziału na role. Utwory przypominają raczej przemowę głównej aktorki mimu Sofrona o tytule *Kobiety, co mówią, że ściągają z nieba boginię* (Łanowski 1953: 17).

Z jakiego więc powodu przywołujemy w ogóle ten gatunek literacki autorstwa Schwoba, skoro poeta-tłumacz nie gra z czytelnikiem, jak czynił to przy wcześniej wspomnianych realizacjach antycznych gatunków? Wydaje się, że gra z konwencją nadal jest obecna, lecz na innym poziomie – tekst-tłumacz. Poeta uznał *Mimy* za wyzwanie, z którym chciał się zmierzyć. To bez wątpienia erudycyjny cykl, który dla translatorskich umiejętności autora *Wśród gwiazd* był przede wszystkim poznawczą przyjemnością. Zauważmy, że skoro Schwob w *Mimach* dokonał zmian gatunkowych, to Brzozowskiemu pozostało już tylko tłumaczenie dzieła.

Zbierając wnioski płynące z zaprezentowanych tu drobnych analiz, trzeba ponownie zastanowić się nad rolą, jaką antyczne gatunki odegrały w literackiej spuściźnie autora *Maków*. Utwory jak *Sielanka* czy *Epigram* można postawić obok siebie jako znak kontynuacji gatunków literackich. Są one swego rodzaju stylizacją, a zarazem próbą modernistycznej modyfikacji ukształtowanych wieki temu norm gatunkowych.

Obecność inspiracji gatunkami literackimi w parafrazach i tłumaczeniach wskazuje na obecne do końca życia zainteresowanie poety antykiem i jego spuścizną pod każdą postacią. Utwory, jak *Centaur* czy *Mimy* są istotnymi, jeśli nie najważniejszymi, składowymi dorobku ich twórców. Brzozowski, szlifując swój translatorski dryg, sięgnął po dzieła wielkie, nie bojąc się podejmowania z nimi autorskiej gry. Odwaga poety niewątpliwie miała też wpływ na kształt jego odautorskiej twórczości. Bez wątpienia należy też stwierdzić, że tematyka i konwencja gatunkowa była dla poety-tłumacza nader ważna, stanowiły pierwszy bodziec pobudzający chęć ingerencji w tekst literacki.

Bibliografia

- Abramowiczówna, Zofia 1953. „Wstęp”. W: Wergiliusz. *Bukoliki i georgiki (wybór)*. Tłum. i oprac. Zofia Abramowiczówna. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bajda, Joanna 2015. „Młodopolscy poeci piszący po francusku: twórczość Wincentego Koraba Brzozowskiego”. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie* 55: 141–151.
- Borek, Bartłomiej 2022. „*Domus aurea* Wincentego Korab-Brzozowskiego a *Pieśń o zdobywcy słońca* Leopolda Staffa”. *Bibliotekarz Podlaski* 4: 299–310.

- Danielewicz, Jerzy 1984. *Liryka starożytnej Grecji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Graves, Robert 1982. *Mity greckie*. Tłum. Henryk Krzczkowski, wstęp Aleksander Krawczuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Homer 1992. *Odyseja*. Tłum. Lucjan Siemieński. Wstęp Zofia Abramowiczówna, oprac. Jan Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Korab-Brzozowski, Wincenty 1980. „Utwory zebrane”. Oprac. Marian Stala, red. Jadwiga Grodzicka. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Łanowski, Jan 1953. „Wstęp”. W: *Sielanka grecka: Teokryt i mniejsi bukolice. Z dodatkiem: Bukolika grecka w Polsce*. Tłum. Anna Swiderkówna, oprac. Jan Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ławińska-Tyszkowska, Janina 1988. „Wstęp”. W: Herondas. *Mimy*. Tłum. Janina Ławińska-Tyszkowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Okulicz-Kozaryn, Małgorzata 2009. „W orbicie Flammariona. O poemacie prozą *Wśród gwiazd* Wincentego Korab Brzozowskiego”. *Ruch Literacki* 1: 19–31.
- Stabryła, Stefan 1980. „Wstęp”. W: Wergiliusz. *Eneida*. Tłum. Tadeusz Koryłowski, oprac. Stefan Stabryła. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Trznadel, Jacek 1980. „Wincenty Korab Brzozowski”. W: Kazimierz Wyka [&] Artur Hutnikiewicz [&] Mirosława Puchalska. *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

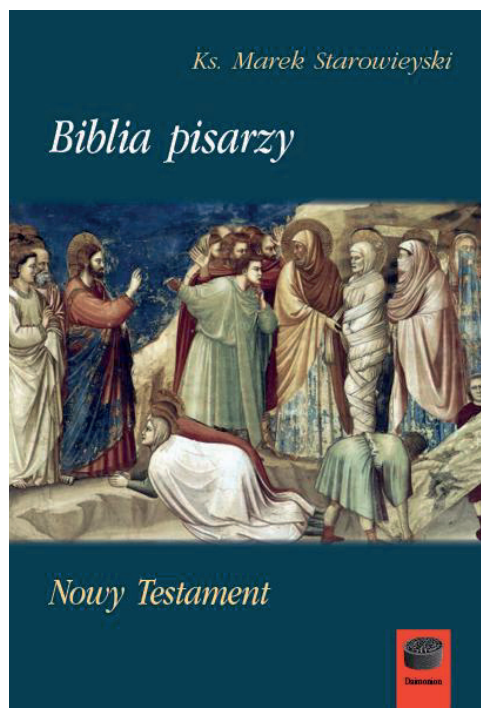




RECENZJE / REVIEWS

Biblia pisarzy ks. Marka Starowieyskiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.036>



W Wydawnictwie Marka Derewieckiego wiosną 2024 ukazały się dwa tomy – pierwszy i czwarty, póki co, pierwszej części – monumentalnego dzieła, jakim jest *Biblia pisarzy* w opracowaniu

* Prof. dr hab., zatrudniony w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Jego główny obszar badań obejmuje: obecność Biblii w literaturze polskiej, problematykę religijną w literaturze polskiej XIX i XX wieku, twórczość Stanisława Wyspiańskiego.

E-mail: edward.jakiel@ug.edu.pl | ORCID: 0000-0001-6639-2885.

ks. Marka Starowieyskiego. Jest to dzieło, którego przygotowanie było czasochłonne, nade wszystko zaś wymagające erudycji i nie lada umiejętnego, finezyjnego wręcz poruszania się po współczesnej i dawnej literaturze polskiej, literaturach obcych różnych wieków, literaturach starożytnych, języku polskim i studiach nad Biblią w języku, różnych dziedzinach sztuk i kultury śródziemnomorskiej, wreszcie biblistyce, najogólniej rzecz ujmując. Takie dzieło mógł stworzyć wyłącznie erudyta. Ks. prof. Marek Starowieyski przygotował czterotomową antologię utworów literackich, esejów i innych tekstów kultury, obejmujących treści starotestamentowe. Ale będą jeszcze dwa kolejne tomy, zawarte w części drugiej, obejmujące tematykę nowotestamentową. Zaplanowana na kilka tomów *Biblia pisarzy* jest trzecią częścią „Trylogii Biblijnej” ks. Marka Starowieyskiego. Pierwszą częścią tej trylogii jest tom pt. *Tradycje biblijne. Biblia w kulturze europejskiej*. Tom ten, wydany w krakowskim wydawnictwie Petrus miał już trzy wydania. Druga część trylogii to *Z drugiej strony Biblii. Antologia noweli biblijnej* opublikowana w Wydawnictwie św. Wojciecha w Poznaniu w 2017 roku.

W przedstawianej tu *Biblii pisarzy* zamieszczony został imponująco szeroki zbiór autorów i ich tekstów (ze zrozumiałych względów niekompletny, bo czy taki w ogóle jest możliwy?). Z rozważą, sumiennie i nade wszystko posługując się jakże trafnym kluczem doboru materii literackiej, ks. prof. Starowieyski zgromadził różnego rodzaju teksty osadzone w materii biblijnego Słowa. Są tu więc (co zrozumiale – najczęściej we fragmentach) teksty o walorach literackich, jak eseje i rozważania na wybrane tematy. Trzon stanowią utwory literackie. I tu rozpoznajemy całą ich gamę. Są wśród nich przekłady i parafrazy poetyckie wybranych fragmentów biblijnych, pojedynczych utworów (np. psalmów), ale też

wiersze oparte na konkretnych, biblijnych motywach personalnych lub tematycznych. Ks. Profesor zamieścił tu też fragmenty prozy, np. powieści zapomnianego ks. Bronisława Maryańskiego, jak też dramatów. Posiadając olbrzymią wiedzę na temat kultury, a w tym literatur antycznych, ks. prof. Starowieyski ubogacił fragmenty biblijne stosownie dobranymi „głosami” wybranych autorów. W konsekwencji czytelnik otrzymuje interesujący zbiór tekstów kultury skupionych wokół wyodrębnionych jednostek, wątków biblijnych. Taka kompozycja pozwala nie tylko rozczytywać się w Słowie Bożym, a przede wszystkim w jego szeroko rozumianej, literackiej interpretacji. Ubogacająca jest taka lektura i wiele pożytku niosąc, pozwala ugruntować raz po raz rozmywaną przez współczesne liberalizmy naszą tożsamość kulturową.

Rozpoczynając dany wątek personalny lub tematyczny, Ksiądz Profesor podaje w przypisach informacje o innych, najnowszych, współczesnych, jak też starszych utworach, których w swej antologii nie zamieszcza z oczywistych względów objętościowych. Informacje te są niezwykle cenne dla czytelnika i dla badacza biblijnych tropów w literaturze, a szerzej kulturze. Nakreśla w nich bowiem Autor w możliwie najkrótszy sposób kontekst literacki i kulturowy, kierując dalszą lekturą czytelnika do ciekliwego.

Nader cenne są uzupełnienia językowe. Na końcu każdego z fragmentu tematyczno-personalnego ks. prof. Starowieyski podaje część zatytułowaną „Frazologia”. Zamieszcza w niej zaczerpnięte z polszczyzny funkcjonalnej: paremie, zwroty, wyrażenia związane z danym fragmentem biblijnym. Ważny to komponent tego opracowania, bo wskazuje na trwałość powiązań leksykalnych polszczyzny biblijnej.

Wydane dwa tomy *Biblii pisarzy* w opracowaniu ks. prof. Marka Starowieyskiego,

obejmujące, póki co, znaczną część *Starego Testamentu*, to niewątpliwie bardzo ważna publikacja dla naszego, polskiego dziedzictwa kulturowego. Literacka w najszerszym tego słowa rozumieniu recepcja Biblii w kulturze polskiej została tu wyrażona rozlicznymi tekstami wielu autorów, z różnych epok pochodzących. Ich dokonania wzmacnia obecność utworów europejskich autorów, od starożytności poczynawszy, których fragmenty dzieł powściągliwie acz celująco dobrał ks. prof. Starowieyski. Przez lata przygotowywana ta praca ks. prof. Starowieyskiego dowodzi niezawodnie żywotności Biblii, jej stałej, aktywnej obecności w kulturze europejskiej, w tym naszej, rodzimej. Dowodzi też tego, o czym wspomina Święty Paweł w *Liście do Hebrajczyków*, że „żywe jest Słowo Boże, skuteczne i ostrzejsze niż wszelki miecz obosieczny...” (Hbr 4,12). Pożytek z zamieszczonej tu literatury nie ogranicza się do aspektu czysto kulturowego, chociaż i takie ograniczenie jest możliwe, ale wykracza poza, to metaleksura, rozwijająca horyzonty poznawcze, egzystencjalne, duchowe...



***Klątwa* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Anny Augustynowicz**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.037>



Dnia 29 listopada 2025 roku w Teatrze im. Wilama Horzycy (Scena na Zalepczu) odbyła się premiera *Klątwy* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Anny Augustynowicz. Jest to druga realizacja sztuki wybitnego dramaturga młodopolskiego

* Doktorant Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych, Teologicznych i Artystycznych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół literatury i sztuki polskiego modernizmu, kultury tradycyjnej i *plant studies*.

E-mail: filip.bukowski@opoczta.pl | ORCID: 0000-0003-4460-0502.

w toruńskim teatrze (*Klątwa*, reż. Tomasz Kowalski, 18.02.1996). Augustynowicz, jako absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, już od początku swej kariery była w pewnym stopniu związana z autorem *Wesela* – w tym przypadku geograficznie. Zaledwie dwa lata po reżyserskim debiucie podjęła się zrealizowania sztuki Wyspiańskiego, którą stanowiła właśnie *Klątwa* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 13.12.1991). W swoim dorobku Augustynowicz może pochwalić się jeszcze kilkoma inscenizacjami utworów symbolisty: *Wyzwolenie* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 13.12.2003), *Sędziowie* (Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, 24.09.2005), *Wesele* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 22.09.2007), *Akropolis* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 20.03.2015), *Wyzwolenie* (Teatr Polski im. Arnolda Szyfman w Warszawie, 29.01.2019), *Sędziowie* (Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, 20.01.2023). Za reżyserię *Wesela* w 2007 roku otrzymała Główną Nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie na Inscenizację Utworów Stanisława Wyspiańskiego.

W skład twórców spektaklu *Klątwa* wchodzi: Marek Braun (scenografia), Tomasz Armada (kostiumy), Jan Marek Kamiński (muzyka i dźwięk) oraz Wojciech Kapela (wizualizacje). W rolach postaci dramatu obsadzono: Arkadiusza Waleśsiaka (Ksiądz), Annę Magalską (Matka), Julię Szczepańską (Młoda), Pawła Pabisiaka (Sołtys), Michała Darewskiego (Dzwonnik i Parobek), Maję Kalbarczyk (Dziewka) oraz Pawła Kowalskiego (Pustelnik). Do katalogowego programu spektaklu dołączono tekst eseistyczny Przemysław Czaplińskiego *Świat na słowo* – autor pochyla się w nim nad znaczeniem siły sprawczej języka, który staje się narzędziem zarówno ustanawiania, jak i burzenia ładu w społeczności galicyjskiej wsi. Na potrzeby spektaklu

stworzono również jednostronicowy słownik archaizmów.

Refleksję nad spektaklem warto rozpocząć od zwrócenia uwagi na jego dojmującą i brutalną aktualność. Tekst Wyspiańskiego został napisany i opublikowany w 1899 roku w krakowskim „Życiu” (nr 15–16) oraz nakładem autora, prapremiera *Klątwy* odbyła się zaś dopiero dekadę później w łódzkim Teatrze Polskim w 1909 roku (reż. A. Mieleski, A. Zelwerowicz). Nie doczekał więc Wyspiański inscenizacji swojej sztuki, którą Adam Cehak nazwał jego najlepszym utworem scenicznym, arcydziełem przepojonym grozą (Cehak 1909: 17). Dziś – po 126 latach od powstania dzieła – dramat w dalszym ciągu zaskakuje żywotnością i nośnością podejmowanych w nim problemów. Mimo upływu czasu, zmiany realiów życia, światopoglądów czy przestrzeni *Klątwa* pozostaje niezwykle ważnym głosem we współczesnym dyskursie na temat władzy, przemocy, fanatyzmu i funkcjonowania w społeczeństwie. Dramat to również głos w dyskusji nad kobiecością, rolą Kościoła katolickiego w życiu publicznym, mechanizmami behawioralnymi czy hierarchizowaniem wartości. Augustynowicz uzewnętrzniła wyżej wymienione problemy w spektaklu, w którym nie ocenia się postaci sztuki. Zgodnie z arystotelesowską koncepcją tragedii bohaterowie nie podlegają jednoznacznej klasyfikacji pozytywnej lub negatywnej – to do widza należy indywidualny odbiór, przetworzenie i interpretacja poszczególnych zachowań postaci z *Klątwy*.

Toruńska inscenizacja została opracowana na poziomie pierwotnym tekstu Wyspiańskiego, który stał się dla reżyserki swoją partyturą dla aktorów. Rozwiązanie to pozwala na wybrzmienie poetyckiego języka wybitnego dramaturga, uzewnętrzniając jego muzyczność i rytm – obcowanie z nim nie stanowi jednak problemu dla współczesnego odbiorcy, reżyserka podkreśliła

w rozmowie z Martą Wudarską (podcast Ucho Horzycy), że scenariusz funkcjonuje na podobnej zasadzie, jak thriller czy film kryminalny. Nie da się zaprzeczyć, że spektakl już od pierwszych chwil niepokoi i zagarnia całą uwagę widza, trzymając w napięciu do ostatnich słów aktorów. Sztukę rozpoczyna bowiem dynamiczna scena, podczas której w sposób lamentacyjny wyśpiewuje się pieśń (powracającą jeszcze w późniejszym toku akcji) przez megafon, przed oczyma widzów przechadzają się wówczas postacie ze świecami. Spektakl opatrzone znakomitymi rozwiązaniami technicznymi – mowa tu szczególnie o cienkiej zasłonie pełniącej zarówno funkcję kurtyny, na której wyświetlano nagrane wcześniej materiały. Ten prosty element odegrał niezwykle istotną rolę – pozwolił bowiem na urozmaicenie i niesztampowe zdeformowanie przestrzeni sceny, stworzenie pewnych warstw wizualnych dopełniających działania aktorów oraz utrzymanie napięcia i poczucia niepokoju. Wizualizacje wyświetlane na zasłonie osadzały także odbiorcę w nieco onirycznej, tajemniczej sferze – przygasały wówczas światła na scenie, a obrazy jawiły się jako duchy, swego rodzaju emanacje głęboko zakorzenionych ludzkich lęków. W pierwszej scenie można więc odnieść wrażenie uczestnictwa w pochodzie dusz, w którym narasta chaos, a rozgniewana gromada zaczyna domagać się ofiary. Samo poczucie przynależności odbiorcy do wiejskiej gromady także wyraźnie się ujawnia – aktorzy często kierują słowa w stronę widowni, spoglądając na obecnych w teatrze dogłębnie przeszywającym wzrokiem.

Znamienna w spektaklu okazała się również scenografia – minimalistyczna, acz wyjątkowo wymowna i metaforyczna. Na scenie umieszczono bowiem dwa podesty z kilkoma schodkami, stół-ołtarz nakryty białym obrusem, kielichem i krzyżem oraz ekran w centralnym miejscu

z dwiema świecami po obu jego stronach. Udźwiękowienie i muzyka podtrzymują (a może wręcz intensyfikują) grozę i poczucie rozstrojenia – widz wsłuchuje się m.in. w tykanie zegara, kościelne dzwonki, pieśni wyśpiewywane z użyciem megafonu (co zaburza ich formę), nie brakuje także ostrych, nieprzyjemnych dla ucha dźwięków. Ciekawym rozwiązaniem okazało się również stworzenie kostiumów dla wszystkich aktorów z jednakowego, ciemnoniebieskiego materiału oraz ciężkich, czarnych butów. Poza tym schematem zaprezentowano jedynie Matkę (ubraną na czarno, owiniętą chustą, z koronkowymi rękawiczkami), która nie przynależała do społeczności gromady z galicyjskiej wsi, przybyła ona z zewnątrz, jest zatem reprezentantką „innego”, „obcego” w kulturze tradycyjnej często rozpatrywanego w kategorii zagrożenia. W przypadku postaci Matki zastosowano intrygujące rozwiązanie – wszystkie wypowiedziane przez nią kwestie docierają do nas z offu, aktorka nawet nie porusza zaś ustami. Przybycie Matki to zatem pewien katalizator przyspieszenia finału tragicznego wydarzenia, jej symboliczne milczenie staje się niezwykle głośnym komunikatem. A głośna, nierzadko wykrzyczana, zdaje się większość wypowiedzi aktorów. Każdy z nich próbuje przebić się głosem przez ścianę niezrozumienia – bohaterowie nie potrafią komunikować się ze sobą, słyszą, lecz nie słuchają się wzajemnie.

W twórczości Wyspiańskiego można odnaleźć wiele wątków i motywów wychodzących z jego fascynacji kulturą antyczną. *Kłątwa* również odwołuje się do konstrukcji tragedii greckiej (zasada trzech jedności, obecność chóru, fatum), autor wyraźnie zaznaczał w liście z 1893 roku do Lucjana Rydla:

[...] dramatem dla mnie jest jedna chwila, jeden dzień; inaczej dramatu nie rozu-

miem, i jeśli akcja nie odbywa się w jeden dzień, mam zawsze wrażenie niekompletności, opóźnienia obrazowania, które mię drażni, złości i które rad bym wykreślał (Wyspiański 1979: 232).

Patos, jaki towarzyszy tragediom antycznym traktującym o wzniosłych losach wysoko postawionych w hierarchii społecznej bohaterów, może nieco nie przystawać do prostej historii rozgrywającej się na plebanii w galicyjskiej wsi. Niemniej należy zauważyć, że Wyspiański niejako podnosi działania Młodej do rangi tych heroiczych, czyniąc z niej w pewien sposób wybawczynię, która położyła kres tytułowej kłątwie. Kwestię feministyczną wyraźnie wydobyła z tekstu Augustynowicz w spektaklu. Rola kobiety w przedstawionej społeczności została zagubiona. Jak zauważył Czapliński: „Kiedy wydarzenia w *Kłątwie* dobiegają końca, chłopci są nieco mniej «chamami», natomiast chłopki są tam, gdzie były i są tym, kim były” (Czapliński 2025: 12). Z brutalnej wizji rzeczywistości, która razi swą aktualnością, ujawnia się skala zawłaszczania kobiecych ciał, i to nie tylko przez mężczyzn. W dramacie dostrzega również wzajemny stosunek kobiet, to przecież Matka mówi do Młodej: „Tyżeś przyjęła syna w łóżce, jak kochać, jak przeklinać” (Wyspiański 1899: 66), Młoda z kolei przekracza granicę Dziewki, bijąc ją, obie też obzuczają się obelgami. Można więc zastanawiać się, w jakiej kategorii rozpatrywać chęć złożenia z siebie i swych dzieci ofiary na stosie: było to pokłosie intensywnego szczucia gromady-plemienia czy raczej pewien psychotyczny impuls prowadzący do oswobodzenia się ze swego ciała? Julia Szczepańska grająca Młodą (jej rola zasługuje na szczególne uznanie) wyznała w rozmowie z Wudarską, że zależy jej, by w spektaklu wyraźnie zaprezentować głęboką chęć zachowania kontroli

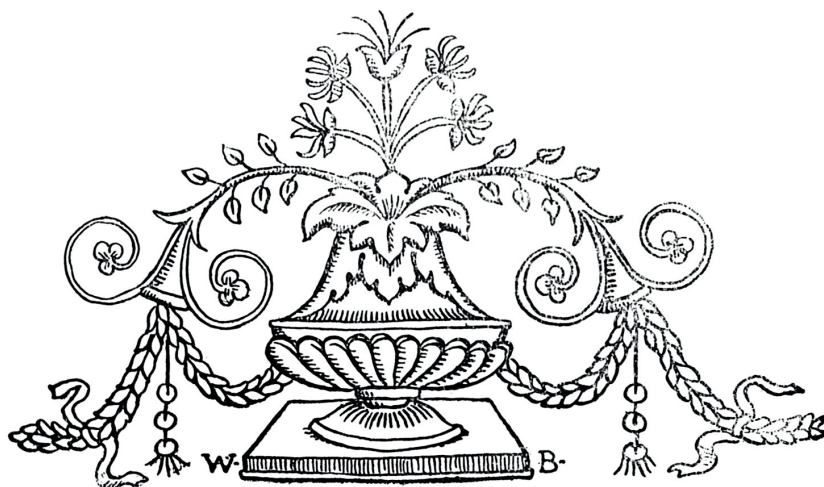
nad ciałem bohaterki. Pójście na stos może więc stanowić najpełniejszy akt samostanowienia i niezależności. Przez większość czasu bohaterce towarzyszy rekwizyt w postaci białej poduszki, którą kobieta zakrywa najbardziej narażone na uszkodzenia miejsce – swój brzuch. Warto zauważyć, że Młoda została przedstawiona jako kobieta brzemienna, co stoi w opozycji do pierwotnego tekstu utworu, w którym nieślubne dzieci mają już po kilka lat. Zdaje się ona również najbardziej ekspresyjną postacią, targając nią ambiwalentne emocje, nierzadko przyjmując postawę świadcząca o chęci ataku, co jest o tyle ciekawe, że ma ona przecież świadomość swej roli ofiary. To w ekspresji tkwi właśnie istota rzeczy – aktor konstruuje komunikat całym sobą, słowo stanowi zaś zwieńczenie jego działania. Intrygującą rolę w tym kontekście zdaje się także postać Księdza. Przez znaczną część spektaklu odbiorca ma wrażenie, że duchowny pozostaje niewzruszony tym, co się wokół niego dzieje. Widać to szczególnie w momentach, kiedy mówi: „ja tu w lęku stoję” czy „mnie po twarzy lży cieką” (Wyspiański 1899: 96, 106), choć w komunikacie niewerbalnym wcale się to nie ujawnia; dopiero pod koniec Książd staje się nieco zamroczony, wypowiada się z trudem – nie jest to jednak reakcja, której można się spodziewać po kimś, kto właśnie stracił trzy bliskie osoby w tragicznych okolicznościach. Na uwagę zasługuje jeszcze kwestia sensacyjności, która uwidacznia się szczególnie w postaci Parobka. Reprezentuje on postawę, również niezwykle współczesną, nastawioną na zaspokojenie za wszelką cenę swojej własnej ciekawości, nawet jeśli sprawa dotyczy tak brutalnego działania, jakim było rytualne ukamienowanie tracącej zmysły Młodej. Jako jedyny wśród bohaterów wykazywał żywe rozradowanie dynamiczną akcją, nie starał się ukryć, że cieszy go widok wydawanego

przez gromadę wyroku na kobietę. Augustynowicz postanowiła zwieńczyć spektakl inaczej, niż przedstawił to Wyspiański w utworze. Zastosowała bowiem kompozycję klamrową – inscenizacja kończy się przedstawieniem sceny z początku dzieła, kiedy Młoda z poduszką w ramionach pyta Dziewki: „Wierzysz ty we sny?” (Wyspiański 1899: 8). Pytanie to, zapętlone w kilkukrotnym powtórzeniu, pozostawia odbiorcę z samym sobą.

Kłątwa w reżyserii Anny Augustynowicz to spektakl, który niepokoi, wprawia w poczucie nadchodzącego zagrożenia i nie pozwala widzowi pozostać wobec tego obojętnym. Reżyserka z niezwykłą uważnością, wrażliwością i poszanowaniem dla utworu wydobywa z dramatu Wyspiańskiego aktualną problematykę, ukazując zhierarchizowane mechanizmy społeczne, przemoc symboliczną, hipokryzję oraz wielowymiarowe doświadczenie kobiecości. Minimalistyczne środki inscenizacyjne, sugestywna oprawa dźwiękowa i rozbudowana praca z ciałem aktorów tworzą przedstawienie intensywne, gęste, emocjonalnie pulsujące. Warta uwagi jest również sensoryczność spektaklu, mamy bowiem do czynienia nie tylko ze sferą audiowizualną, lecz także zapachową – w trakcie spektaklu salę wypełnia kadzidlana woń rozpraszana przez Pustelnika. Toruńska realizacja *Kłątwy* to zdecydowanie udana próba podjęcia dyskusji o wspólnotcie, odpowiedzialności i poczuciu winy – w świetle dzisiejszych napięć społecznych dyskusja ta nabiera szczególnie ostrego brzmienia. Augustynowicz proponuje odbiorcy doświadczenie, które pozostaje w pamięci na długo po opuszczeniu murów teatru. W tym kontekście *Kłątwa* to zdecydowanie nie tylko opowieść o minionej społeczności – to również odbicie lustrzane lęków, postaw i pragnień każdego z nas.

Bibliografia

- Cehak, Adam 1910. *Wyspiańskiego „Kłątwa” i „Sędziowie”*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Czapliński, Przemysław [2025]. *Świat na słowo*. [Program katalogowy spektaklu *Kłątwa* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Anny Augustynowicz w Teatrze Horzycy w Toruniu]. Teatr im. Wilama Horzycy: Toruń.
- Płoszewski, Leon [&] Jan Dürr-Durski [&] Maria Rydlowa 1979. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla. T. II. Cz. 1 – Listy i Notatniki z podróży*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ucho Horzycy – podcasty Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu [2025]. „*Kłątwa*” – rozmowa z twórczyniami. Wywiad promujący premierę spektaklu: <https://teatr.torun.pl/spektakle/klatwa/> [6.12.2025].
- Wyspiański, Stanisław 1899. *Kłątwa: tragedia*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.



LISTA RECENZENTÓW „LITTERARIA COPERNICANA” ZA ROK 2025

Lucyna Aleksandrowicz-Pędich (Uniwersytet SWPS)
Włodzimierz Appel (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Marcin Bajko (Uniwersytet w Białymstoku)
Jarosław Cymerman (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)
Robert Donahoo (Sam Houston State University / USA)
Elżbieta Flis-Czerniak (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)
Bruce Gentry (Georgia College & State University / USA)
Edward Jakiel (Uniwersytet Gdański)
Klaudia Jeznach (Uniwersytet Łódzki)
Maciej Junkiert (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Magdalena Karamucka-Marcinkiewicz (Independent Scholar)
Miłosz Kłobukowski (III Liceum Ogólnokształcące im. Marii Konopnickiej
we Włocławku)
Wojciech Kaczmarek (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)
Dorota Kielak (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)
Jan Kłos (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)
Krzysztof Korotkich (Uniwersytet w Białymstoku)
Ágnes Zsófia Kovács (Szegedi Tudományegyetem / Węgry)
Ewa Kraskowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
John Jay Langdale (Independent Scholar / USA)
Kathleen Lipovski Helal (The University of Texas at Austin / USA)
Jadwiga Maszewska (Uniwersytet Łódzki)
Zygmunt Mazur (Uniwersytet Jagielloński)
Beata Katarzyna Obsulewicz-Niewińska (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)
George Piggford (Stonehill College / USA)
Fernanda Rossini (Technische Universität Dortmund / Niemcy)
Magdalena Saganiak (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)
Karolina Siwek (Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie)
Sławomir Studniarz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)
Elżbieta Wesołowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Alfred Wierzbicki (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)
Anna Wypych-Gawrońska (Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie)
Beata Zawadka (Uniwersytet Szczeciński)