

Józef Kelera

Tragedia oświeceniowo-sentymentalna w Polsce przed rokiem 1795

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 49/3, 67-96

1958

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JÓZEF KELERA

TRAGEDIA OŚWIECENIOWO-SENTYMENTALNA W POLSCE PRZED ROKIEM 1795 *

Wyjaśnienia wymaga przede wszystkim terminologia i dość szczególnie zakres omawianych tutaj zjawisk. Workowate i mało precyzyjne historycznie pojęcie tragedii „klasycystycznej“ (lub nawet, ze specjalnym akcentem pejoratywnym stosowany, termin „tragedia pseudoklasyczna“), pojęcie mające obejmować całość specyficznego modelu produkcji tragediopisarskiej: od Corneille'a i Racine'a, poprzez Crébillona, Woltera, Laharpe'a i cały zastęp tragediopisarzy przedrewolucyjnych (Baculard d'Arnaud, Lemierre, Saurin, du Belloy), aż po Józefa Cheniér, Franciszka Wężyka i Alojzego Felińskiego — to pojęcie jest stanowczo nie dość przydatne i nie wystarczające przy analizie obejmowanych nim tradycyjnie zjawisk literackich na przestrzeni wieku XVIII. Sto lat trwający, permanentny rozkład tragedii racinowskiej, dokonujący się poprzez rosnącą infiltrację mieszczańskiego sentymentalizmu, elementów melodramatyczno-widowiskowych i publicystyczno-agitacyjnych, doprowadza w drugiej poł. XVIII w. do ukształtowania się odrębnego niemal, schyłkowego gatunku, który wypadłoby nazwać roboczo tragedią klasycystyczno-oświeceniową (w odróżnieniu od tragedii „mieszczańskiej“ w sensie ścisłym — angielskiej i niemieckiej, także „oświeceniowej“, ale zdecydowanie antyklasycystycznej). Tragedia ta, tłumaczona współcześnie w Polsce obok tragedii siedemnastowiecznej¹, nie

* Artykuł ten jest przystosowanym fragmentem pracy znacznie obszernej, traktującej o tragedii klasycystyczno-oświeceniowej w Polsce w wieku XVIII. Pisałem tę pracę przed trzema laty i dość dobrze widzę teraz jej niedostatki, tkwiące w niej mimo pewnych przeróbek pierwotnego tekstu. Jeżeli jednak decyduję się obecnie na publikację tego fragmentu, robię to głównie z uwagi na brak w dotychczasowej literaturze naukowej gruntowniejszych i bardziej systematycznych na poruszany tu temat opracowań.

¹ Od roku 1744 do 1799 dokonano w Polsce co najmniej 33 przekładów francuskiej tragedii klasycystycznej z XVII i XVIII w.; przeważnie drukowanych współcześnie, w niektórych wypadkach — później, dochowanych w rękopisie lub w pośrednim tylko przekazie informacyjnym. Marian S z y j-

wydostała się u nas prawie — na przestrzeni w. XVIII — poza obręb szkolnych scen konwiktowych i prywatnych scen magnackich². Nie znalazła też w zasadzie ciekawszego oddźwięku w oryginalnej twórczości pisarzy polskich przed rokiem 1795. Parokrotnie jednak, dla określonych celów, usiłowano ten rodzaj dramatyczny wykorzystać i u nas.

Jak, kiedy i dlaczego? Dlaczego tak rzadko i dorywczo? Odpowiedź, w miarę zadowalająca i dostatecznie udokumentowana, mogłaby być jedynie owocem gruntownej książki. W ramach artykułu zmuszony jestem pewne najogólniejsze i wyjściowe twierdzenia przytoczyć bardzo skrótowo i bez dowodu. Ograniczam się przecież — by nie nadużyć zbytnio kredytu czytelnika — do stwierdzeń dość oczywistych i narzucających się przy właściwym, historycznym spojrzeniu na materiał.

Pierwsze polskie przekłady klasycystycznej tragedii francuskiej z lat czterdziestych³, grywane na scenie szkolnej pijarskiego Collegium Nobilium w Warszawie, były najpierwotniejszą u nas — o brzasku polskiego Oświecenia — literacką szkołą racjonalizmu i logicznej analizy; były szkołą wymowy klarownej i zdyscyplinowanej, która miała wyrugować sarmacko-barokowe krasomówstwo. Z tych szkolnych doświadczeń wyrasta pierwsza polska tragedia „oświeceniowa“ — *Tragedia Epaminondy* Stanisława Konarskiego, wystawiona na scenie pijarskiej w roku 1756. Jest to utwór zdecydowanie agitacyjny i dydaktyczny, polityczny i moralny: pod osłoną antycznego „kostiumu“ fabuły wymierzony z całą siłą przeciwko *liberum veto* (*pendant* do przygotowywanego przez autora dzieła *O skutecznym rad sposobie*), sławiący nade wszystko heroizm cnót obywatelskich. W kilka lat później dwie

kowski (*Dzieje nowożytnej tragedii polskiej*. Typ pseudoklasycystycznej. 1661—1831. Kraków 1920, s. 1—33, 410) odnotowuje tych przekładów osiemnastowiecznych 26, z przydatkiem zaś Niemcewiczowskiego przekładu *Atalii* — 27 (drukowana w r. 1805, ale przetłumaczona prawdopodobnie w petersburskim więzieniu). Ludwik Bernacki (*Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów 1925, *passim*) dorzuca 6 przekładów dalszych, Szyjkowskiemu nie znanych.

² Z wyjątkiem Wolterowskiej *Meropy*, granej w r. 1792 na scenie Bogusławskiego. Por. Bernacki, *op. cit.*, *passim* (zwłaszcza wszystkie zestawienia repertuarowe w obu tomach).

³ Pierwsze, jeśli pominąć oczywiście dwa odosobnione, siedemnastowieczne przekłady Morsztynów.

oryginalne tragedie drukuje Wacław Rzewuski⁴. Obydwie stosunkowo nieźle wierszowane, przemycające wszakże — w wyjąłowym do cna z dramatycznej zawartości schemacie racinowskim — aluzje polityczne o tendencji zdecydowanie wstecznej, pokrywającej się dokładnie z aktualnym stanowiskiem politycznym autora, podówczas hetmana polnego koronnego, adwersarza Familii i przeciwnika wszelkich istotniejszych reform ustrojowych. Są to więc — zjawisko w Polsce osiemnastowiecznej bez precedensu i bez następstw — tragedie klasycystyczne, ale nie „oświeceniowe“.

Ale pionierski eksperyment Konarskiego przez długie lata również nie znalazł naśladowców. Szeroki front działalności reformatorskiej, zahamowany na odcinku bezpośrednich reform ustrojowych, przesunął się wyraźnie ku problematyce obyczajowo-cywilizacyjnej i wychowawczej, której giętkim szermierzem stała się najpierw nowo narodzona rodzima komedia, później zaś — stopniowo — wodewil i drama. Tragedia w swej „oświeceniowej“ — publicystycznej i politycznej specjalizacji, obciążona sztywniejącym kostiumem historycznym i rygorystycznym jednak schematem formy, nie mogła być przydatna dopóty, dopóki nie wynikła w kraju potrzeba wspomżenia długofalowej akcji wychowawczej przez doraźną publicystykę dużego formatu, walczącą o określone i stosunkowo bliskie cele. Wówczas dopiero spróbowano sięgnąć ponownie do tragedii.

Pierwszym po dłuższej przerwie tragediopisem polskim został Józef Wybicki, sekretarz komisji projektodawczej i faktyczny redaktor tekstu tzw. kodeksu Andrzeja Zamoyskiego, autor słynnych *Listów patriotycznych*, których przedłużeniem i dodatkowym argumentem w okresie najgorętszej walki o kodeks stać się miała tragedia *Zygmunt August*⁵. Był to wszakże zupełny niewypał — utwór wyjątkowo niedołączny i mimowolnie groteskowy, nawet na tle paru innych osiemnastowiecznych tragedii tego typu w Polsce. Tragedia traktowana przede wszystkim jako trampolina publicystyczna okazywała się w efekcie odskocznią nieproporcjonalnie słabą wobec potrzeb, zamierzeń i wkładanych w nią wysiłków. Toteż w okresie Sejmu Wielkiego, kiedy to publicysty-

⁴ Zótkiewski (Warszawa 1758) i *Władysław pod Warną* (Lwów 1760). Obydwie tragedie, jak większość publikacji Rzewuskiego, drukowane pod imieniem syna — Józefa.

⁵ Wydana drukiem u Dufoura w r. 1779, między dwoma sejmami, na których ważyły się losy kodeksu.

ka polityczna wdarła się wysoką falą na scenę teatru narodowego, tragedia została, w zasadzie, zaniechana i zastąpiona przez formy bardziej giętkie (komedię polityczną, wodewil z aktualnymi kupletami, dramę pseudohistoryczną).

Kilka następných prób stworzenia tragedii, podjętych w ciągu lat osiemdziesiątych i na wstępie lat dziewięćdziesiątych, ma już charakter nieco odrębny i wiąże się ściśle z rozkwitem sentymentalizmu w liryce tego okresu. Nie rezygnując do końca z publicystyki, tragedie te — układające się w pewien ciąg chronologiczny i będące zarazem przejawem pewnego procesu literackiego — stopniowo tracą charakter doraźnej wypowiedzi agitacyjnej. Jednocześnie rozłamują coraz głębiej i śmieiej strukturę tragedii klasycystycznej; wprowadzają do niej — obok rozpowszechnionych już i zadomowionych w tragedii powolterowskiej akcesoriów widowiskowo-melodramatycznych — elementy liryki i epiki sentymentalnej, wyrosłe z osobistych doświadczeń i z warsztatów pisarskich ich autorów. Chodzi o trzy „oświeceniowo-sentymentalne“ tragedie trzech różnych poetów: Niemcewicza, Karpińskiego i Książnina, stanowiące daleki i najśląbiej przez historię literatury uprawiony margines twórczości każdego z wymienionych pisarzy. Spróbujemy tutaj prześledzić owe tragedie bardziej systematycznie.

1

Najwcześniej pisze swą tragedię Niemcewicz. Ten najbardziej wszechstronny — na przełomie dwóch wieków i na przestrzeni lat blisko czterdziestu — dramaturg polski, wykorzystujący wszystkie aktualne gatunki sceniczne, ma wśród historyków literatury dobrze ustaloną markę przysięgłego publicysty — publicysty z temperamentu, z zamiłowania, a przede wszystkim z edukacji politycznej, jaką odebrał w latach Sejmu Wielkiego. Nic więc dziwnego, że znawcy Niemcewicza, szczególnie wyczuleni na polityczną aluzję i zakamuflowaną publicystykę w jego utworach, bez trudu rozpoznali i określili właściwą treść pierwszej jego tragedii: *Władysław pod Warną*. (Nie rozpoznał jej jedynie Szyjkowski, rejestrator dziejów tragedii.) Już w 1921 r. Ignacy Chrzanowski opublikował króciutką notatkę pt. „*Władysław pod Warną*“ Niemcewicza jako utworu *tendencyjny*, gdzie — w poszukiwaniu owej „tendencji, którą zawsze trzeba mieć na względzie, kiedy się rozpatruje utwory Niem-

cewicza“⁶ — w oparciu o kontekst historyczny tragedii, pisanej w latach 1786—1787, wskazał bezbłędnie podstawową ideę i sens polityczny sztuki: proturecki i antyrosyjski, antimilitarystyczny, wymierzony przeciwko projektom wojny z Turcją u boku Rosji⁷. W niewiele lat później genezę tragedii opisał szczegółowo, i w sumie raczej trafnie, Jan Dihm⁸. Do wywodów Dihma niewiele właściwie można dorzucić; trzeba je tylko nieco uporządkować.

Datę powstania tragedii, wydanej drukiem znacznie później, bo dopiero w r. 1803, określił w przybliżeniu i najbardziej autorytatywnie sam Niemcewicz: „pisana w latach 1786 i 1787“⁹. Wprawdzie wypowiedzi Niemcewicza na temat chronologii tych samych utworów własnych nie zawsze się z sobą pokrywają i o *Władysławie pod Warną* mamy np. również informację autorską nieco odmienną (w tymże r. 1803 głoszącą, że dramat powstał „L a t t e m u p r e z s z ł o c z t e r n a ś c i e“¹⁰), wskazującą na rok 1789 jako *terminus ad quem* napisania tragedii, wszelako te dwie wypowiedzi autorskie, biorąc pod uwagę pewną nieokreśloność i rozciągliwość znaczeniową drugiej z nich, nie pozostają wobec siebie w zasadniczej sprzeczności, znacznie większa natomiast precyzja stylizacyjna informacji pierwszej każe się na niej oprzeć stanowczo. Dihm także przyjmuje tę właśnie informację za obowiązującą, a płynącą z niej wiedzę uściśla danymi biograficznymi, z których wynika, że jeśli w marcu 1787 Niemcewicz wyjechał w kolejną, bardzo urozmaiconą podróż do Francji i Anglii, z której wrócił dopiero po dziesięciu miesiącach, to tragedia musiała być napisana przed 10 marca 1787 (data

⁶ I. Chrzanowski, „Władysław pod Warną“ Niemcewicza jako utwór tendencyjny. *Pamiętnik Literacki*, XIX, 1921, s. 117.

⁷ Warto podkreślić, że Chrzanowski w odczytaniu aluzji politycznych tej tragedii idzie w szczegółach znacznie dalej, że rad by on np. w postaci króla Władysława, zakochanego nieszczęśliwie w Elżbiecie, widzieć aluzję do kochliwego (z rezultatami przecież raczej pomyślnymi!) Stanisława Augusta. Te sugestie nie wydają się już jednak przekonujące i nie znajdują pokrycia ani w tekście, gdzie melancholijny romans Władysława jest w istocie najbardziej konwencjonalnym motywem fabularno-kompozycyjnym, ani w aktualnym, nie nazbyt panegirycznym wobec króla usposobieniu Niemcewicza, klienta i dworzanina Czartoryskich.

⁸ J. Dihm, *Niemcewicz jako polityk i publicysta w czasie Sejmu Czteroletniego*. Kraków 1928, s. 16—21.

⁹ J. Niemcewicz, *Pisma różne wierszem i prozą*. T. 1. Warszawa 1803, k. nlb. 6r.

¹⁰ *Tamże*, s. 330. Podkreślenie J.K.

wyjazdu), czyli dokładniej — „pod koniec 1786 r., albo też w dwóch pierwszych miesiącach 1787 [...]“¹¹.

Zarówno najogólniejsza sytuacja polityczna przedsejmowych lat osiemdziesiątych, kiedy to rozegrała się w kraju batalia o projekt udziału Polski w wojnie z Turcją, jak również wynikła z tej sytuacji i walki dość obfita produkcja literacka są, z grubsza biorąc, znane i w literaturze naukowej opisane (od strony historycznoliterackiej — zwłaszcza w latach ostatnich)¹², wiele przecież spraw zasadniczych pozostaje tu nie wyjaśnionych do końca. Wśród nich przede wszystkim ówczesna pozycja i polityka Czartoryskich¹³. Dla tragedii Niemcewicza o tyle to istotne, że początkujący poeta — jakkolwiek do końca życia przyjaciel Czartoryskich, ale dość rychło od nich tylko luźno uzależniony, a później, przez długie lata, polityk i pisarz bardzo samodzielny — wtedy jest wciąż jeszcze dorosłym uczniem i wychowankiem, adiutantem i pupilem generała ziem podolskich. W tym stanie rzeczy bardzo uzasadnione wydaje się przypuszczenie Dihma, że inicjatywa napisania i koncepcja tragedii wyszły od Czartoryskiego¹⁴; z całą natomiast pewnością można twierdzić, iż zrodziły się w porozumieniu z opiekunem poety i w zgodzie z założeniami polityki księcia, której celom miały służyć. I tu wyłania się ważny szkopał: sprzeczność, być może — pozorna, między nader śliską w tym czasie i pełną łamańców polityką Czartoryskiego a bardzo przejrzystą i jednoznaczną, w konkretnej sytuacji bezwzględnie postępową ideą tragedii.

Nie chcemy sprawy zanadto upraszczać. Czartoryscy byli na pewno przeciwnikami wojny z Turcją pod jakimkolwiek pozorem i w jakiegokolwiek konfiguracji, a ich przejściowy antykrólewski sojusz z przyszłymi hersztami Targowicy nie oznacza bynajmniej utożsamienia platformy politycznej efemerycznych sojuszników ani, tym bardziej, wtajemniczenia Puław we wszystkie machinacje

¹¹ Por. Dihm, *op. cit.*, s. 17.

¹² Z opracowań ogólniejszych por. przede wszystkim: W. Kalinka, *Sejm Czteroletni*. T. 1, cz. 1. Kraków 1895, ks. I, rozdz. III i IV, zwłaszcza s. 66—122. Z ujęć specjalnych, historycznoliterackich, por. ostatnio prace R. Kalety: *Karuzel* (Pamiętnik Literacki, XLII, 1951, z. 3/4), *Spartanka* (artykuł w maszynopisie, użyty mi uprzejmie do wglądu). Por. również J. Kelera, *Poezja Jakuba Jasińskiego*. Zarys monograficzny. Wrocław 1952, s. 29—35.

¹³ Por. Kaleta, *Spartanka*.

¹⁴ Por. Dihm, *op. cit.*, s. 17, przypis 2.

i zamierzenia Szczęsnego Potockiego i jego kliki. Wiele faktów wskazuje raczej na to, że przy całym swym politycznym sprycie i koronkowej dyplomacji dali się Czartoryscy okpić, że zostali wciągnięci w rozgrywkę, której nici trzymał w palcach kto inny. Stąd możliwość pewnego rozdzwieńku między subiektywnymi intencjami i założeniami ideologicznymi a obiektywną wymową śliskich sojuszków; stąd możliwość otrzymania przez Niemcewicza, względnie uzgodnienia z Czartoryskim, pewnych „czystych“ i zupełnie „przyzwoitych“ dyrektyw, skierowanych przeciwko królewskim planom wciągnięcia Polski do wojny z Turcją i w tej dążności pokrywających się z tendencją całego przedsejmowego obozu postępu i z narodową racją stanu.

Pisze tedy Niemcewicz tragedię o „kwestii polsko-tureckiej“. Najmniej kłopotu sprawia mu zapewne wybór właściwego kostiumu historycznego — na niedostatek epizodów militarnego obcowania polsko-tureckiego w przeszłości skarżyć się przecież nie można. Ale założeniem Niemcewicza jest propaganda a n t y w o j e n n a, której służyć może nie analogia pierwszej lepszej wojny, tylko — wojny ze strony Polski zaczepnej, niepotrzebnej, nie leżącej w interesie narodu i tragicznej w skutkach. Takiej analogii dostarczają przede wszystkim dzieje Warneńczyka, anegdotycznie wykorzystane już wprawdzie przez Rzewuskiego do celu zgoła odmiennego, ale naprawdę adekwatne właśnie dla koncepcji ideowo-politycznej Niemcewicza, pozwalające wygrać całą argumentację antimilitarystyczną, prowadzącą wprost do postawienia kapitalnego problemu wojny „sprawiedliwej“ i „niesprawiedliwej“.

Wybór kostiumu był pierwszym i najbardziej udanym pociągnięciem początkującego tragediopisarza. Dalej poszło nieco mniej pomysłnie. Konflikt podstawowy oparł Niemcewicz na dwugłosie królewskich doradców: cnotliwego i sędziwego wodza Tarnowskiego, który ogniście peroruje za dotrzymaniem zaprzysiężonego Turkom pokoju, oraz Węgra Huniadego, intryganta i zdrajcy¹⁵, naładowanego ambicją i marzącego o koronie, czyniącego wszystko, by skłonić króla do zerwania pokoju i wydania Turkom bitwy, która powinna przynieść Władysławowi zgubę. Ten dwugłos, ukazujący

¹⁵ Stosunek postaci dramatycznej do historycznego Huniadego jest oczywiście bardzo dowolny, z czego się sam autor po latach tłumaczy, poczynając to sobie za usterkę. Por. Niemcewicz, *Pisma różne wierszem i prozą*, k. nłb. 6

w najprostszej postaci starcie przeciwstawnych orientacji politycznych, dopełnia dramaturg melancholijnym trójkątem miłosnym, w którym dwie osoby są zakochane śmiertelnie i nieszczęśliwie, trzecia zaś (Huniady) wykorzystuje miłość dla swej zbrodniczej intrygi politycznej. Ów trójkąt miłosny i dwugłos polityczny to już dwa grzyby w barszcz, nienajgorzej zresztą pomyślane, ale dramatycznie za trudne dla debiutanta, który ma ambicję pokazać w pełnej, rozwiniętej postaci i tragiczną miłość, i polityczną dysputę, a na dobitkę chce jeszcze wcisnąć garść koniecznych, chwalebnych w zamierzeniu wywodów reformatorskich. Dla realizacji tych celów rozporządza jednak niewielkim zapasem umiejętności i doświadczenia, nade wszystko zaś — ograniczoną, zeszywniałą, skonwencjonalizowaną i dość rudymmentarnie opanowaną w działaniu aparaturą klasycystycznej tragedii.

Szablonowe i nieporadne jest zwłaszcza prowadzenie intrygi i akcji. Troje bohaterów spowiada się kolejno trojgu konfidentom — i to jest ekspozycja, ciągnąca się bez mała przez dwa akty i okraszona jedną zaledwie żywszą sceną starcia głównych antagonistów, Huniadego i Tarnowskiego. Już jednak w akcie III następuje właściwe rozwiązanie — zostaje podjęta decyzja wojny i konflikt podstawowy w zasadzie wygasa. Mimo to przez następne dwa akty trzeba czekać na katastrofę, która musi to rozwiązanie ideologicznie skompromitować. I to dwuaktowe czekanie na katastrofę, które stara się Niemcewicz jakoś urozmaicić i w którym dopiero zaczyna przejawiać inwencję dramaturgiczną, jest już po trosze jakby innym dramatem. Bohaterowie przeżywają teraz na scenie sensne widzenia, podczas których zjawy umarłych (niwidoczne) ostrzegają ich przed zdradą. Potem żalą się bohaterowie na świat i życie w melancholijno-łzawych skargach, dobrze znanych z pewnego typu liryki sentymentalnej. Tu wreszcie wprowadza Niemcewicz do akcji czynnik zaskoczenia (denuncjacja Huniadego przez kochającą go Elżbietę), pomijając bez skrępułów elementarną choćby motywację psychologiczną, ale uzyskując nieco ciekawszą scenę zbiorową, o pewnym nerwie dramatycznym.

Nie udało się Niemcewiczowi stopić w jedną bryłę konwencjonalnej intrygi miłosnej z ukostiumowaną publicystyką polityczną (być może, zapomniał o aforyzmie Woltera: „królestwo miłości tragicznej jest niepodzielne“¹⁶). W konstrukcji i w materii dialogu

¹⁶ *Chefs-d'oeuvre dramatiques de Voltaire*. T. 3. Paris 1808, s. 107 (pod-

widać wyraźnie: z jednej strony, łamanie się ze schematem fabuły, nie mieszczącym wszystkich haseł politycznych, które chciał Niemcewicz koniecznie wygłosić i rozwinąć, z drugiej — świadomą artystycznie dbałość o wtopienie tych haseł i wywodów ideowych w tok dramatyczny. To drugie powiodło się częściowo w zakresie propagandy antywojennej, prowadzonej polemicznie, językiem doświadczonego oświeceniowego antimilitaryzmu, przez tęgiego oratora Tarnowskiego, kiedy niekiedy przez samego wahającego się króla, który na chwilę przed powzięciem decyzji określa ewentualną wojnę, wznowioną wbrew zaprzysiężonemu pokojowi, jako „wojnę niesłuszną”¹⁷. Mniej zręcznie natomiast radzi sobie Niemcewicz z uzupełniającymi podstawową tendencję hasłami reformatorskimi, które bywają do tekstu zasadniczego po prostu „doklejone”. Tak wygląda np. zalecenie królowi kodyfikacji praw i rozciągnięcia opieki prawnopaństwowej na chłopów, brzmiące w tragicznym wierszu dość wyraziście, ale w sposób widoczny dosztukowane:

Wpóśród burz niech troskliwość twoja nie ustawa,
Wróć wewnętrzną spokojność przez zbawienne prawa;
Niechaj się sprawiedliwość rozciąga jednaka
Na pysznych panów i na lichego wieśniaka¹⁸.

W oświeceniowej tragedii sceny, lub nawet całe akty, bywają konstruowane dla wygłoszenia jednej doniosłej „kwestii” politycznej. Niemcewicz cały akt IV poświęca w pewnym sensie na doprowadzenie do sytuacji, w której Warneńczyk, w przeczuciu śmierci, wygłasza przed zgromadzonym rycerstwem swój polityczny testament. Zasługują w nim na uwagę — obok postulatu zniesienia wolnej elekcji i przywrócenia dziedziczności tronu (oczywiście częściowy anachronizm w domniemanym w. XV¹⁹) — bardzo

kreślenie J.K.): „*Si l'amour n'est pas tragique, il est insipide; et, s'il est tragique, il doit régner seul: il n'est pas fait pour la seconde place*”.

¹⁷ Niemcewicz, *Pisma różne wierszem i prozą*, s. 384. Podkreślenie J. K.

¹⁸ *Tamże*, s. 403.

¹⁹ Anachronizm częściowy, bo dziedziczność tronu synów Jagielly w Polsce, jak wiadomo, formalnie uznana nie była. O wyborze ich jednak — zwłaszcza o wyborze Kazimierza, którego następstwo na tronie nie zostało zapewnione zawczasu, jak następstwo Władysława — decydowała można władczą radą królewską, prototyp późniejszego senatu, nie zaś wolna elekcja szlachecka, czyli „obrania burzliwe”, zawarowane w „ustawach”.

Trafiają się jednak w tragedii Niemcewicza anachronizmy znacz-

znamienne sondowanie możliwości ugody między Czartoryskimi a Stanisławem Augustem i ostrożne propozycje, określające najogólniejszą płaszczyznę jakiegoś *modus vivendi* dla stron obydwu. Powiada Warneńczyk w owym „testamencie“ między innymi:

Tak chlubne dla wolności, w skutkach nieszczęśliwe,
Wymażcie z waszych ustaw obrania burzliwe,
A przez wzgląd krwi Jagiełłów i związek przymierza
Po mnie zgodnie ogłoście królem Kazimierza.
Ty go wspieraj mądrością i rady twoimi,
Niech pamięta, że rządzi nad ludźmi wolnymi,
Gardząc waśnie i małych niesnasek przyczyny,
Niechaj dobro powszechne ma za cel jedyny;
Niechaj naród królowi wiary dochowuje,
Lecz niech król z granic władzy swej nie występuje.

Wtenczas kraj, wzajemnymi ogniwy związany,
Będzie szczęśliwy wewnątrz, zewnątrz poważany:
Tak jest, wśród obyczajów, mocą praw i zgody,
Przychodzą do wielkości najszabsze narody²⁰.

Kto wie, czy w chwalebnej intencji pogodzenia Czartoryskich z królem nie przekroczył tu Niemcewicz swoich przypuszczalnych pełnomocnictw? Czy nie powiedział za wiele i czy nie dlatego m. in. pozostała tragedia szesnaście lat w rękopisie?²¹

Przy wszystkich bowiem słabościach — zwichniętej konstrukcji, konwencjonalnych płyciznach i elipsach motywacyjnych, szablonowym prymitywizmie idealnie cnotliwych i szlachetnych a nieszczęśliwie zakochanych bohaterów — nie jest to bynajmniej, w konkretnej sytuacji historycznoliterackiej, tragedia ani tak bardzo zła, ani pozbawiona poważniejszych ambi-

nie bardziej jaskrawe i nie wynikające z naginania „kostiumu“ do programowej wypowiedzi politycznej. Oto np. Warneńczyk, urodzony w r. 1424, opowiada swej bogdance, jak to ojciec, Władysław Jagiełło, pasował go na rycerza „w polach grunwaldzkich“ (*tamże*, s. 360), czyli czternaście lat przed urodzeniem się bohatera.

²⁰ *Tamże*, s. 405. Podkreślenie J.K.

²¹ Należy tu także uwzględnić nie bezzasadny domysł Dihma (*op. cit.*, s. 20) o istnieniu dwóch redakcji tragedii, z których pierwsza, nieznaną, mogła być w większym jeszcze stopniu nasycona politycznymi aluzjami. Za domysłem Dihma przemawia poniekąd informacja autorska (Niemcewicz, *Pisma różne wierszem i prozą*, s. 330; podkreślenie J. K.): „podczas rabunku Puław w 1794 rękopism tragedii tej zaginął; za powrotem moim, między papierami pozostałymi w Warszawie, znalazłem sztukami niektóre sceny; z tych, które teraz wydać można, czytelnikowi ofiaruję“.

cji artystycznych czy nawet pewnego istotnego nowatorstwa w zakresie gatunku. Przynajmniej na gruncie polskim. Na jej dobro godzi się odnotować odbiegającą od łatwego szablonu kreację Huniadego — postaci negatywnej, która nie jest prymitywnym czarnym charakterem. Niemcewiczowski Huniady, ideolog wojny, to nie tani demagog kompromitujący się każdą „kwestią“, ale gracz polityczny dużego formatu, obdarzony przez autora zręcznością i logiką argumentacji. Tym ciekawsze są jego starcia z Tarnowskim, na miarę możliwości Niemcewicza wyostrzone językowo, o celniejszym, bardziej wartkim i sprawnym dialogu, w którym niekiedy błysnie nawet w krótkiej, jedno- lub dwuwierszowej repliie, jakiś celny aforyzm.

Ale „napięta“ dramatycznie sytuację potrafi Niemcewicz ukształtować także nieco odmiennymi środkami. Tak jest np. w scenie odprawy posła tureckiego Karambeja — napięcie, stopniowane w dialogu, kulminuje tutaj w profetyczno-wizyjnym przekleństwie Karambeja, po czym, wedle autorskiej wskazówki, „słychać grzmot przeraźliwy i piorun uderzający na powietrzu [...]“²².

Owe pioruny przeraźliwe i „uderzające na powietrzu“ tudzież prorocтва i widzenia w mrocznej scenerii krypt grobowych (te ostatnie nie wprowadzone jeszcze na scenę, ale barwnie zrelacjonowane); melancholijno-gorzki „ból świata“ zrozpaczonych kochanków i próby wyrazu uczuć chwilami bardzo szczerych, prostych, nie rozłożonych na cząstki; rozbudowane didaskalia autorskie i efekty świetlne, orszaki statystów poubieranych w rycerskie zbroje; natłok pospolitych scenicznych rekwizytów, jak stolik i krzesło, na którym tragiczny bohater po prostu śpi (ale „wsparty na hełmie“), z którego „porywa się“ i na które „rzuca się“ w trakcie nieprzytomnego monologu — to w sumie pstrokaty i bezładny zestaw akcesoriów i treści melodramatyczno-preromantyczno-sentymentalnych, jak na pierwsze ich wkroczenie do oświeceniowo-klasycystycznej tragedii polskiej zupełnie dostateczny. Konstytutywna niewątpliwie dla utworu faktura klasycystyczno-oświeceniowa, wyrażająca się i w sposobie ideowo-politycznej, publicystycznej wypowiedzi, i w konstrukcji fabuły, intrygi, znakomitej większości scen i dialogów, i w ustalonej jednobarwnej koncepcji postaci — zostaje tu w całości poważnie zmacona, choć jeszcze daleka od rozbicia.

Władysław pod Warną stoi na poziomie solidnego rymopiskiego

²² Niemcewicz, *Pisma różne wierszem i prozą*, s. 394.

rzemiosła, w którym trafiają się i grudki poezji — takiej, jaką osiągał sentymentalizm lat osiemdziesiątych. Nie mógł to być rezultat dwóch ani czterech tygodni przysiadywania fałdów, ale owoc co najmniej wielu miesięcy i wielu mozolów. W efekcie trud zmarnowany, bo gdyby nawet utwór zyskał *placet* Czartoryskiego i wyszedł drukiem natychmiast, to i tak jego ewentualna skuteczność propagandowa nie pozostawałaby w żadnym stosunku do nakładu pracy: nie tylko dlatego, że nie miał na razie żadnych szans ujrzenia sceny, ale bardziej jeszcze dlatego, że ciężka kolubryna klasycystycznej tragedii swym zamkniętym, skończonym i nieprzenikliwym gmachem przytłaczała wywody publicystyczno-propagandowe, nie eksponując ich w sposób dostateczny. W zestawieniu z innymi, upolitycznionymi i upolityczniającymi się formami literackiej wypowiedzi, ta późna klasycystyczno-oświeceniowa tragedia stanowiła rażąco nieproduktywne z punktu widzenia celów propagandowych wydatkowanie twórczej energii.

Niemcewicz musiał to jakoś zrozumieć, czy choćby wyczuć — mniej lub bardziej świadomie, bo do tragedii nie wracał przez lat z górą trzydzieści. W latach Sejmu Wielkiego zrewolucjonizował — upolitycznił polską komedię, osiągając sukces sceniczny i propagandowy na skalę niebywałą, zdystansowany dopiero sukcesem *Krakowiaków i górali*. Gdy nie stało czasu nawet na porządną komedię, w parę dni składał prozą agitacyjne, aktualne, pełne inwektyw i pochwał, okraszone piosenką dramy pseudohistoryczne, zupełnie wówczas strawne scenicznie i gorąco oklaskiwane²³. Ale nie były to osobiste tylko doświadczenia Niemcewicza; należały one do całego pokolenia pisarzy politycznych Sejmu Wielkiego. W ślady Niemcewicza jako jeden z pierwszych wkracza niefortunny twórca *Zygmunta Augusta* — z komedią polityczną *Szlachcic mieszczańinem*, która wraz z Niemcewiczowskim *Powrotem posta* i Bogusławskiego *Dowodem wdzięczności narodu* wypełnia niemal w całości repertuar teatru narodowego w roku majowej ustawy²⁴. Komedia i wodewil — wsparte niekiedy specjalną odmianą dramy pseudohistorycznej, któ-

²³ Mowa oczywiście o *Kazimierzu Wielkim*, „dramie historycznej“ wystawionej w teatrze narodowym w pierwszą rocznicę Konstytucji 3 Maja.

²⁴ Wojciech Bogusławski (*Dzieła dramatyczne*. T. 1. Warszawa 1820, s. 70, wstęp) powiada:

„Te trzy sztuki [*Powrót posta*, *Dowód wdzięczności narodu* i *Szlachcic mieszczańinem*], bez żadnej zapewniając przesady, utrzymały przez rok cały [1791] scenę ojczyzną [...]“.

ra dla potrzeb doraźnych doskonale wyręcza tragedię w jej funkcji kostiumowo-publicystycznej — spełniają teraz wszystkie teatralne zadania literatury walczącej i najbardziej zawziętej politykującej. Przydatność i potrzeba tragedii na pierwszej linii frontu walki politycznej zostają tym samym ostatecznie zredukowane do minimum.

2

Zupełnie jednak nieoczekiwanie zyskuje tragedia, właśnie w latach Wielkiego Sejmu, azyl przejściowy i zuchelek nowej gleby w piarstwie dwóch sztandarowych twórców sentymentalizmu w Polsce: Karpińskiego i Książnina. Niepodobna w tej sytuacji uniknąć pytania: co mogło skłonić obu poetów, tradycyjnie wymienianych jednym tchem i obok siebie, choć w istocie tak bardzo różnych, do zajęcia się tragedią na wstępie lat dziewięćdziesiątych?

Zapewne, inspiracje ideowo-artystyczne, drogi kształtowania się koncepcji twórczych tych dwu chorążych sentymentalizmu polskiego, były w tym punkcie, jak i w innych, dla każdego z nich bardzo swoiste. Można przecież, i trzeba, zwrócić uwagę na okoliczności szczególnie znamienne, określające w najgrubszych konturach niewątpliwą prawidłowość zjawiska. Oto jak rysują się one najogólniej i najbardziej skrótowo.

Wypróbowany arsenał poetycki Karpińskiego i Książnina nie był żadną miarą przystosowany do bezpośredniej walki i ostrej agitacji politycznej, jakie rozgorzały wraz z sejmem i ogarnęły wszystkie gałęzie piśmiennictwa. Doświadczenia sentymentalizmu, zwłaszcza te najcenniejsze — ludowe, zdyskontuje w monecie politycznej i agitacyjnej Bogusławski w przededniu insurekcji kościuszkowskiej. Ale to, co w r. 1794, na fali wzbierającej ludowej rewolucji, dostrzegł, zrozumiał i ocenił Bogusławski — niezwyklej inwencji, bystrości i rzutkości praktyk teatru i agitacji masowej — musiało jako forma ideowa i artystyczna pozostać zupełnie niedostępne, nieprzeczuwalne dla Karpińskiego i Książnina w r. 1790, czy nawet w 1792. W wielkiej batalii, jaka rozwijała się i rozpalala coraz jaśniej przed ich oczyma, nie mogli i nie potrafili być szermierzami czołowej grupy. Nie myśleli jednak pozostać na uboczu wielkiego rozbudzenia narodowego, które — przy wszystkich sejmowych projektach reform, wzrastającej aktywizacji nowych sił społecznych i niebyswałym ożywieniu intelektualnym —

wyrażało się najdobitniej (w sytuacji stałego zagrożenia bytu państwowego) rzeczywistymi osiągnięciami i przerastającą je wielokrotnie wrzawą wokół powiększenia i unowocześnienia narodowej armii.

Rozbudowa armii pozostawała, od początku sejmowych obrad²⁵, w samym centrum uwagi publicznej i mimo że tak bardzo opieszała, stała się jednym z najmocniejszych bodźców rosnącego entuzjazmu patriotycznego. W tym stanie rzeczy pochwała cnót rycerskich i bohaterstwa militarne, apologia poświęcenia się dla ojczyzny oraz wszystkie obiegowe hasła patriotyczne, związane z ideologią i poczynaniami obozu reformy, zyskały walor tak jednoznaczny i nie podlegający dyskusji, jak rzadko w dziejach. W warunkach nieustannej groźby najazdu i wojennych przygotowań obronnych wyrosły teraz (pogardzane nieco w typowej ideologii Oświecenia) tradycje rycerskie, wzory heroicznego patriotyzmu w kostiumie antycznym czy narodowym, do rangi pierwszorzędного środka oddziaływania ideowego. I to była jedyna poważna nuta, na jaką mogli się w tym czasie nastroić pisarze głęboko przeżywający przebudzenie narodowe, ale niezdolni do bezpośredniego zaangażowania się w bieżącą walkę polityczną.

Czy owa „nuta“ lub, ściślej mówiąc, tematyka i tendencja musiały zdecydować o podjęciu formy tragedii? Niekoniecznie. Tematyka rycersko-heroiczna mogła się skądinąd układać w tradycyjne schematy epickie — wedle sławionych wzorów antycznych lub nowych, rapsodyczno-„osjanicznych“ (od tych zresztą wzorów, jak zobaczymy, Karpiński nie będzie potrafił odejść już w trakcie pisania tragedii). Ale wielka klasycystyczna epika serio (w odróżnieniu od epiki „buffo“ — w poematach heroikomicznych) stała w w. XVIII gorzej jeszcze niż tragedia, z czego na ogół zdawano sobie sprawę (por. słynne fiasko *Wojny chocimskiej* Krasickiego); nowe zaś doświadczenia epiki sentymentalnej nie były na tyle przetrawione, by mogły posłużyć programowo i systematycznie do rozwinięcia szerokiego obrazu heroiki patriotycznej i rycerskich, bohaterskich tradycji narodowych. Pokazał później Niemcewicz, jak giętkim instrumentem propagandy patriotycznej mogą być, odpowiednio przekształcone i przystosowane, drobne formy epiki senty-

²⁵ Aukcja wojska do 100 tysięcy została, jak wiadomo, uchwalona już w końcu października 1788, a więc zaledwie po dwu tygodniach obrad Sejmu Wielkiego.

mentalnej. Ale Niemcewiczowskie dумы historyczne — choć najbardziej udane artystycznie — są jeszcze zaledwie na poły świadomym eksperymentem. W tych warunkach tragedia, mająca najbardziej ugruntowany kredyt w zakresie nośności wszelkiego typu heroiki, musiała się wydać obydwu poetom narzędziem najbardziej naturalnym, przy czym ciągle nie bez znaczenia mogła być, właściwa poetyce oświeceniowej, możliwość wplątania bardzo aktualnych, zakamuflowanych aluzji bezpośrednich, z których Książnin i Karpiński korzystają wprawdzie znacznie oszczędniej niż inni, ale z nich bynajmniej nie rezygnują.

Karpiński pisze i wydaje swoją tragedię w roku 1790²⁶. Przebywa wówczas stale w sejmującej Warszawie i bacznie śledzi rozwój wydarzeń, jest pełen entuzjazmu dla poczynań reformatorskich i aprobuje zasadniczą orientację polityki zagranicznej stronnictwa patriotycznego; lęka się najazdu rosyjskiego, ale wierzy w przyjaźń pruską, a nawet rad by złożyć następstwo po Stanisławie Augustcie i dziedzictwo korony polskiej w ręce króla pruskiego²⁷. Od lutego 1790 jest Karpiński świadkiem zasadniczej intensyfikacji poczynań związanych z rozbudową armii i przygotowaniem obrony kraju²⁸. Pisze tedy dzieło „rycerskie“: o młodym księżęciu, obrońcy kraju i pogromcy najeźdźczych Rusinów; o świetnym zwycięstwie hufców polskich, wielokrotnie słabszych liczebnie od przeciwnika; o bohaterstwie i wspaniałomyślności; o założeniach ideowych sprawiedliwej wojny obronnej.

Bo i w tym utworze, „wojennym“ i „rycerskim“, nie ustępuje Karpiński ani na jotę z zasadniczych pozycji oświeceniowego antimilitaryzmu. Założenia antimilitarystyczne akcentuje nawet znacznie dobitniej niż Niemcewicz, poświęcając ich wykładowi jedną z centralnych scen tragedii. Wojna to bezwzględne zło, choć niekiedy zło konieczne; to zbrodnia wobec ludzkości i należy jej na wszelki sposób unikać. Tylko wojna obronna jest wojną sprawiedliwą, tylko w takiej wojnie nieustraszoneść i waleczność mogą zabłysnąć prawdziwą heroiką i prawdziwie patriotyczną ofiarnością. A oto jak dobry i flegmatyczny (w tragedii *Król*) Władysław Her-

²⁶ *Bolesław III. Tragedia*. Warszawa 1790.

²⁷ Por. F. Karpiński, *Pamiętniki*. Wydał I. Moraczewski. Poznań 1844, s. 115—117. — K. M. Górski, *Pisma literackie*. Warszawa 1913, s. 591—598 i *passim*.

²⁸ Por. Kalinka, *op. cit.*, t. 2, cz. 1, s. 128.

man²⁹ tłumaczy swemu staremu hetmanowi zbrodniczość wojen feudalnych:

Myślałem, jak daleko winni są królowie,
 Albo ci, w których ręku ludu życie, zdrowie,
 Kiedy często, za drobne między sobą sprzeczki,
 Ludzi niewinnych krocie ciągną do potyczki.
 Złe spał pan niecierpliw, zdechl pies ulubiony;
 Wtem mu podchlebny sługa donosi ze strony,
 Że sąsiad wszystkie pańskie sprawy w śmiech obraca —
 Wnet wojna: psa, niestrawność krew ludzka
 opłaca³⁰.

I konkluduje ów król niewojowniczy:

Broń się, a nie napastuj — oto prawo wojny!³¹

Władysław Herman to jedno z kolejnych wcieleń literackich Stanisława Augusta. Karpiński, nieustannie pretendujący do łaski i szczodroblewości królewskiej, ma dość powodów, by i tym razem nie przepuścić okazji zręcznego pochlebiania królowi, który zresztą przystępuje wówczas do współpracy z obozem patriotycznym i jak nigdy przedtem ani potem zasługuje na cieplejsze słowo. Chwali go też w tragedii książe Bolesław wierszem aż nadto przypominającym wywody Krasickiego z satyry *Do króla*, choć o ileż bardziej naiwnym:

Polacy, król was kocha! Wy mruzcycie w ciszy,
 Że spokojny, zbyt dobry. Któż dobrocią grzeszy?³²

Tak otwartych aluzji i bezpośrednich zwrotów jest jednak w tragedii Karpińskiego stosunkowo niewiele. Autonomia fabuły wobec bagażu publicystyki została tu posunięta dalej niż w którejkolwiek z poprzednich polskich tragedii oświeceniowych, sama zaś fabuła, znacznie barwniejsza i bardziej urozmaicona, wszystkimi szparami wycieka z prokrustowego schematu tragedii klasycystycznej. Dla przeprowadzenia koncepcji ideowej wystarczyła Karpińskie-

²⁹ Taka jest oczywiście ta osobistość u Karpińskiego.

³⁰ *Bolesław III*, k. nłb. 18v—19r. Podkreślenie J.K.

³¹ *Tamże*, k. nłb. 19r.

³² *Tamże*, k. nłb. 3r. Por. u Ignacego Krasickiego (*Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1954, s. 10):

Dobroć serca monarchom wcale nie przystoi:
 To mi to król, co go się każdy człowiek boi, [...]
 Ześ dobry, gorszysz wszystkich, jak o tobie słyszę [...].

mu w zasadzie ogólna, „rycersko-bohaterska“ tonacja utworu. I dopiero w zakończeniu wzmacnia ją dodatkowo, skupia i zamyka bezpośrednio odezwą o doraźnym walorze publicystycznym. Książę Połowców, który zawarł z Bolesławem przymierze na polu walki, mówi:

Tylko bądźcie tak mężni jak dziś z Bolesławem,
A dobiwszy się chwały, szabli waszej prawem,
Staniecie tam, gdzie się was moc sama zaboi;
I świat wyzna, że Polak na swym miejscu stoi³³.

Tym mobilizującym zapały narodowe apelem kończy się tragedia w wersji pierwotnej z 1790 roku. W dwa lata później znaczną część nie rozprzedanego nakładu rzuca Karpiński ponownie na rynek księgarski ze zmienioną kartą tytułową i dodrukowaną sceną ostatnią³⁴. W nowej wersji tragedia nosi tytuł *Judyta, królowa polska*. W ten sposób zaakcentowane zostało przesunięcie w intencji autora ośrodka zainteresowania na osobę tej bardzo nieudanej bohaterki. Judyta — żona Władysława Hermana i macocha Bolesława, wzorem Fedry zakochana w pasierbie, jednocześnie żądna władzy i zmierzająca do niej „po trupach“ — w obliczu zupełnego fiaska swoich zbrodniczych przedsięwzięć truje się i przed śmiercią zostaje wniesiona na scenę; nie tyle jednak dla wyznania win i popełnionych zbrodni, ile dla rzucenia „wstrząsającego“ przekleństwa na Polaków. Niemka Judyta, w scenie dopisanej w r. 1792, taki wróży los polskiemu plemieniu i takich wzywa dlań nieszczęść:

Niech brat własny powstaje na braterską duszę,
Niechaj następcę wasi wyjdą na poddane
I niech całują ręce hanbą ich zmazane.

³³ *Bolesław III*, k. nlb. 44r.

³⁴ Stwierdzenie to wynika ponad wszelką wątpliwość z zestawienia rzekomych dwóch wydań, będących w istocie jednym nakładem (identyczność kształtu drukarskiego aż po wszystkie błędy), w r. 1792 opatrzonym innym tytułem i uzupełnionym jedną sceną. Wynik tego zestawienia sformułował już Estreicher (XIX, 143), za nim monografista Karpińskiego, Górski (op. cit., s. 599), za nimi zaś obydwoma Korbut (*Literatura polska*, wyd. 2, t. 2, s. 113). Dziwne przy tym wszystkim, że Szykowski (op. cit., s. 94), znający, jak się okazuje, z autopsji jedynie wersję późniejszą, wiadomośc o istnieniu wersji wcześniejszej (zaczepniętą okręcznie z pijara Bielskiego *Wyboru różnych gatunków poezji* — cz. 3, Warszawa 1807) podaje w trybie „podobno“, przy czym nic oczywiście nie wie o braku w wersji pierwotnej — dodanej później sceny końcowej.

A te łotry azyjskie, co dziś z wami w zgodzie,
 Niech zależnionych Piastów ploszą po narodzie.
 Oby kiedy krew która, krew moja niemiecka,
 Żelazne kładła jarzmo na sarmackie dziecka;
 By nad nimi nieczuli własni bracia stali,
 Ani ich podzwignęli, ani żalowali.
 Niech ta Ruś, co przed waszym pierzchała żelazem,
 Polaka twardym kiedyś przyciska ukazem,
 Niech wasze spodli imię, rządzi się w dziedzinie!³⁵

Konstanty Marian Górski, wnikliwy skądinąd monografista Karpińskiego i bystry krytyk, nie dostrzegł w przekleństwie *Judyty* treści politycznej i aktualnego sensu dopisania ostatniej sceny w roku 1792. Wedle Górskiego, Karpiński po prostu, puszczając

drugi raz w świat nie rozebrane egzemplarze jako *Judytę*, przypominał sobie, że trzeba czytelnika objaśnić co do losu głównej bohaterki tragedii. Dodał zatem, po pełnej nastroju scenie VIII, nową, gdzie *Judyta* wyznaje, że otruła Mieczysława, a nie mogąc pozbawić życia pasierba, sama zażyła truciznę³⁶.

Względy czysto kompozycyjne, które wysuwa Górski, i tu oczywiście nie są do pogardzenia. Wystarczy jednak odrobina uwagi, przy właściwym spojrzeniu na orientację artystyczną oświeceniowej tragedii, by ocenić w pełni sens zakończenia utworu mobilizująco-heroicznym apelem Mikroda w r. 1790 i złowróżbnym przekleństwem *Judyty* w dwa lata później. O ile pierwszy wariant tragedii był jednoznacznie antyrosyjski (cała fabuła osnuta wokół bitwy z najeźdźczymi książętami „ruskimi“) i mobilizujący „ducha rycerskiego“ do przewidywanej wojny obronnej z najazdem wojsk carycy, przy czym, jeśli idzie o żonę Hermana, akcentowana była nie tyle jej „niemieckość“, ile cesarskie koligacje i płynąca stąd pycha, to wariant drugi woltą końcowej sceny rozszerza i przenosi ideowe *odium* także na drugiego rozbiornicę, fałszywego i zdradzieckiego sojusznika w dobie Sejmu Wielkiego. Uzupełnioną i przemianowaną wersję tragedii, opatrzoną datą 1792, można więc umiejscowić ponad wszelką wątpliwość w drugiej połowie tego roku — po zwycięstwie Targowicy. Wskazuje na to niezbitcie stylizacja „przekleństwa *Judyty*“.

Problematyka artystyczna *Judyty* dla Szyjkowskiego wyczerpuje się w bardziej niż kiedykolwiek powierzchownej rejestracji „wpływów“; utwór Karpińskiego rzekomo zachowuje:

³⁵ *Judyta, królowa polska*. Warszawa 1792, k. nlb. 44v.

³⁶ Górski, *op. cit.*, s. 606. Podkreślenie J. K.

wszystkie zasadnicze właściwości pseudoklasyczne — należą do typu Racine'a dzięki kreacji postaci tytułowej³⁷.

Znacznie więcej ma do powiedzenia o *Judycie* Górski, dostrzegający w tej tragedii epickość fabuły i dramatyczną „nieprzydatność tematu“³⁸, nietrafność pomysłu, który „nie posiada żadnego dramatycznego węzła, nie nadaje się do scenicznego obrobienia“³⁹. Górski stwierdza w *Judycie* faktyczny brak jedności akcji i brak materiału na pięcioaktową tragedię; wytyka dowolność wtrętów epickich i dramatyczną martwość, bezruch, nieudolność konstrukcji. Konkludując powiada:

W porównaniu do jasnej, wprost geometrycznej konstrukcji dramatu pseudoklasycznego, utwór Karpińskiego przedstawia się jak niezdar-na, nieporządnie pogmatwana gawęda⁴⁰.

Jest to niewątpliwie ocena zbyt surowa, choć w zasadniczych, rzeczowych konstatacjach na pewno trafna. Specyfika artystyczna *Judyty* to specyfika utworu przedstawiającego kompletną rozsypkę formy tragedii oświeceniowo-klasycystycznej. Prawda, że zadecydowała o niej bezpośrednio fabuła — *par excellence* epicka, układająca się w łańcuszek relacji batalistycznych i gawęd, przerywany lirycznymi żałami i skargami. Prawda, że poza aktem I, w którym wojacy szykują się do wymarszu, a młody Bolesław spiera się z królewskim rodzicem o pozwolenie uczestniczenia w wyprawie, aż do aktu V nic się nie dzieje, wobec czego kolejne doniesienia z pola walki i przedwczesne lamentsy nad Bolesławem — który, jak się okazuje, ma być zagrożony skrytobójczym morderstwem, ale wraca zdrow i cały — zmuszony jest Karpiński łątać poprzyszywanymi ni w pięć, ni w dziewięć historyjkami. Mówiąc językiem nowszej terminologii, jest to utwór w istocie „bezkonfliktowy“, zbrodnicze bowiem machinacje *Judyty* spalają na panewce poza sceną, na scenie zaś są jedynie powodem lamentów, lecz nie starcia sił, poglądów, uczuć, racji. Brak też jakiegokolwiek konfliktu wewnętrznego — *Judyta* podejmuje swe decyzje bez wahań i rozterek, inni tylko lamentują.

O ile jednak monografista Karpińskiego ma prawo uznać ten mizerny dramatycznie utwór za jedną z najmniej w sumie

³⁷ Szykowski, op. cit., s. 95. Podkreślenie J. K.

³⁸ Górski, op. cit., s. 601.

³⁹ *Tamże*.

⁴⁰ *Tamże*, s. 614—615. Podkreślenie J. K.

udanych pozycji dorobku poety, to dla historyka gatunku ma *Judyta*, mimo wszystko, bardzo specjalną, w pewnym sensie frapującą barwę i fakturę artystyczną, której warto poświęcić więcej uwagi. W gruncie rzeczy bowiem słabość dramatyczna tej tragedii jest nie tylko i nie tyle nawet skutkiem dramaturgicznej nieporadności autora, ile wynikiem przecięcia się i zderzenia wszystkich wzorcowych konwencji i schematu klasycystycznej tragedii z całkowicie odmiennym kręgiem artystycznych doświadczeń Karpińskiego. „Kochanek Justyny“ był artystą zbyt żywiołowym, zbyt prostolinijnym i bezpośrednim, by nagiąć się w stopniu jako tako koniecznym do innego, obcego mu typu twórczości, innego „warsztatu“, innego stylu; był zanadto sobą jako pisarz, by w następstwie owego zderzenia zboczyć — choćby doraźnie i jednorazowo — z własnej drogi. Toteż poetyka *Judyty* jest poetyką prawdziwie „omnibusową“, a rozpatrzenie i określenie jej składników może być zajęciem wcale pouczającym z punktu widzenia losów tragedii.

Górski, przykładając do tragedii miarę rzeczywistych rygorów klasycyzmu i wedle nich stosując po trosze „krytykę immanentną“, wytyka Karpińskiemu przede wszystkim dysonansowe „obniżenie tonu“ — prozaizmy, zwroty o stylizacji bardzo zbliżonej do codzienności, bardzo „swojskie“, potoczne, niekiedy ludowo-idiomatyczne, pozostające w bezpośrednim sąsiedztwie z konstrukcjami o wysoce koturnowym i patetycznym zakroju. Górski ma zresztą nieco racji — tu i ówdzie takie bardzo bliskie sąsiedztwo różnorodnych pokładów stylistycznych daje efekty niemal humorystyczne. W ogóle jednak owych konstrukcji koturnowych i tonacji „dostojnej“ w manierze typowej dla klasycyzmu jest w tragedii Karpińskiego stosunkowo niezbyt wiele. Oczywiście, musi przeważać styl jako tako „podniosły“, ale styl podniosły nie musi być stylem wytwornym. A właśnie styl podniosły Karpińskiego wywodzi się z doświadczeń wyraźnie innych niż doświadczenia pełnych językowej precyzji i ogłady dialogów klasycystycznej tragedii.

Te „inne“ doświadczenia w znacznym stopniu wiążą się z niedawnym przekładem *Psalmów*. Nie one jedne przecież narzucają melodię. Jest w *Judycie*, jak powiedziano, dużo batalistyki — batalistycznych relacji, które nierzadko przybierają barwę homerycką. Ale klimat homerycki, pomieszany z psalmicznym, sięga głębiej — aż po symbiozę heroiki batalistycznej z prostotą uczuć i z codziennością, zwykłą, jak najdalszą od koturnów intymnością działań i zajęć.

Oto, na przykład, jak przedstawia sobie ksiązę Władysław powrót z niewoli odbitych Rusinom jeńców:

Szczęśliwe matki synów swoich odzyskaniem!
 Dom wasz cały przeciw nim wyjdzie z powitaniem.
 Każda łzami radości omyje i zliczy
 Rany, które rozdrapał powróż niewolniczy;
 Łoże sama uścieli, zagrozi hałasem,
 By im nie psuto dawno żądanego wczasu!⁴¹

Tezy o „homeryckości“ i psalmicznej tonacji tego dowolnie wybranego fragmentu nie bierzemy oczywiście *à la lettre*. Będą to, w najlepszym wypadku, „homeryckość“ i psalmiczność przepuszczone przez grubą filtr sentymentalizmu — takie, jakie mogły wyjść spod pióra Karpińskiego. Chodziło jednak o wskazanie podstawowej różnicy między „wysokim tonem“ tragedii Karpińskiego a rzeczywistym koturnowym stylem klasycystycznych dialogów. Te w przybliżeniu określone elementy „wysokiego tonu“ *Judyty* to jedna warstwa jej mozaikowej poetyki.

Druga warstwa to doświadczenie teatru mieszczańskiego — łązawej komedii, dramy obyczajowo-rodzinnej. To także drugie w tragedii źródło intymnych prozaizmów i detali obyczajowo-realistycznych. Rozsiane są dość obficie — wyławiać ich i prezentować kolejno nie ma celu. Jako *pars pro toto* niechaj posłuży „kwestia“, z jaką po hałaśliwym wymarszu wojaków na wyprawę zwraca się do swej żony Władysław Herman. Troskliwy małżonek powiada:

Nasze zamięszania
 Dotychczas cię, Judyto, wstrzymały od spania,
 Choć byś bezpiecznie mogła na wszystkie hałasy,
 Wtenczas, gdy ja przy tobie czuję, mieć swe wczasy⁴².

Trzecia warstwa poetyki *Judyty* to obecność epiki sentymentalnej — w tej specyficznej odmianie gatunkowej, której podwaliny w literaturze polskiej położył właśnie Karpiński. Mówiąc krócej i prościej — chodzi o s e n t y m e n t a l n ą d u m ę, najoczywiściej wplecioną w tok tragedii. Powiedziano już, że nie mając po akcie I czym wypełnić następnych, w których nic się nie dzieje, łąta je Karpiński różnymi opowieściami — wstawkami epickimi, narracyjnymi dygresjami, którym tylko na autorskie „słowo honoru“ przy-

⁴¹ *Judyta, królowa polska*, k. 39v—40r. Podkreślenie J.K.

⁴² *Tamże*, k. 12r.

znać można jakikolwiek związek z właściwą akcją. Taką epicką dygresją jest opowiadanie Zbysławy o książętach ruskich, gdzie reminiscencje homeryckie w opisie turnieju mieszają się wyraźnie z wpływami maniery „osjanicznej“. Taką dygresją jest opowiadanie Wszebora o otruciu Mieczysława, ukształtowane w „regularną“, skończoną, sentymentalną dumę. Z faktu wplecenia jej w tok tragedii wynika oczywiście parokrotne przerywanie, niejako „podsyćanie“ narracji krótkimi pytaniami i zdaniami wtrąconymi słuchających na scenie osób, niemniej jest to niewątpliwie duma: i w zasadniczych cechach konstrukcji, i w tonie prostej, elegijnej gawędy-sagi, miejscami wyraźnie podszytej tonacją ludowej pieśni — i w specyficznym nasyceniu emocjonalnym opowiadania, i w epizodach zdecydowanie lirycznych. Warto, dla uchwycenia pokrewieństwa tonu, zestawić słynne żale Ludgardy z *Dumy o Ludgardzie* z żalami otrutej Eudoksji, żony Mieczysława (Eudoksja, bliska śmierci, każe się prowadzić do swej sypialni):

Tam wszedłszy, tuż przy łóżku stał, co dzień błagany,
 Posąg Przczystej, z srebra szczerzego odlany,
 Co córce, żegnając ją, tkliwa matka dała
 I do niego jej zdrowie, szczęście przywiązała.
 Do nóg tego posągu księżna się nachyli
 I ze łzami tak zaczęła: „Żleśmy Ci służyli,
 Dziewico niezmazana!.. Może myśli błędy,
 Może mniej baczone serca, języka zapędy,
 Żeśmy z mężem na taką karę zasłużyli;
 Dziewico niezmazana, źleśmy Ci służyli!..
 Już Ci świecy mą ręką nie będę zlepiła,
 Żeby po całej nocy przed Tobą gorzała;
 Już skroń Twych nie uwieńczę kwiaty codziennymi,
 Znajdziesz za mnie zdatniejsze służebne na ziemi.
 Ale kiedy mię wszystko opuszcza, gdy ginę,
 Ty, Pani, nie odstępuj mnie przez tę godzinę“⁴³.

Z tą ogólną melodią „żałów“ wiąże się po trosze warstwa czwarta, odmienna od epicko-sentymentalnej. Jest to mianowicie szczególna warstwa sentymentalno-liryczna, o dość ciekawej stylizacji — tą sama, na marginesie której napisał kiedyś Stanisław Pigoń ciekawy artykuł porównawczy: *Echa „Trenów“ w „Judycie“ Karpińskiego*⁴⁴. Wspomniano już o żalach i lamentach nad Bolesławem, wypełniających, na przemian ze wstawkami epickimi,

⁴³ *Tamże*, k. 24r.

⁴⁴ S. Pigoń, *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice*. Lwów 1922, s. 1—14.

środkowe akty tragedii — czas oczekiwania na powrót wojowników z wyprawy. Pigoń arcytrafnie uchwycił stylizację tych lamentów na *Treny* Kochanowskiego, wykazał ich daleko idącą zależność frazeologiczną od wzoru. I nie kończy się ta zależność na samej frazeologii:

Na *Trenach* [...] jest wzorowany cały przebieg ewolucji boleści ojcowej Władysława Hermana⁴⁵.

Zamiast wszakże „wybuchu boleści prawdziwej“⁴⁶ mamy tu, zdaniem Pigionia, tylko „gadliwą, nieudolną lamentację“⁴⁷.

Racja Pigionia, wynikająca z prostego zestawienia lirycznych lamentów w *Judycie z Trenami* Kochanowskiego, jest niezaprzeczo-
na. Sam Pigoń jednak przyznaje, że trafiają się Karpińskiemu w tych „żalach“ miejsca prawdziwie udane, a trzeba dodać, że nie są to wyłącznie „klejnoty zapożyczone“. Właśnie w owej liryce „trenowo-lamentacyjnej“, z ulubionym w poetyce sentymentalizmu motywem skargi przeciw losowi, właśnie w widocznej symbiozie z klimatem artystycznym poezji Kochanowskiego zdobywa się Karpiński parokrotnie na bardzo ciekawą, śmiałą, oryginalną metaforę, autentyczność nastroju i rzeczywiste przeżycie kształtowanego obrazu. Jedno z ciekawszych osiągnięć w zakresie obrazowania — *nota bene* nie bez widocznej „podpórki“ z Kochanowskiego — warto wyłowić (są to żale Zbysławy, „amantki pozytywnej“):

Zbysława, tyłu książąt wnuka, wtenczas płacze,
Gdy smutek niskie strzechy omija wieśniacze!...
Próżność, matko starowna, z Grecyi bogatej
Na mą wyprawę drogie przeplącała szaty,
Co nam do domu łódzie przyniesły pływaczki,
Dzieło cierpliwej pracy carogrodzkiej szwaczki,
Którą gdy może miłość szczęśliwiej darzyła,
Myśli swoje po cienkiej jedwabnicy szyła!
Jak się zgodzą z tym zbytkiem wesołym me żale?
Z raną w sercu, przybrana nędza okazale!...⁴⁸

Jest oczywiście i warstwa piąta — chyba ostatnia, jaką da się wypreparować — mimo wszystko podstawowa i konstytutywna dla samego szkieletu tragedii. Będą to owe bardziej „regularne“ partie dialogów, w których istotnie nagina się Karpiński do mowy

⁴⁵ *Tamże*, s. 9.

⁴⁶ *Tamże*.

⁴⁷ *Tamże*.

⁴⁸ *Judyta, królowa polska*, k. nlb. 35v.

koturnowej, w których usiłuje pewne rzeczy rozegrać czy uwypuklić środkami rzeczywiście dramatycznymi — ściśle według klasycystycznej recepty na tragedię. Ale ta „piąta“ warstwa stylistyczna *Judyty* — przy faktycznym potrzaskaniu szkieletu tragedii — nie jest w sumie czynnikiem dominującym, i nie w niej, ale wszędzie poza nią szukać należy pewnych wartości artystycznych.

Czas najkrócej podsumować wywody o *Judycie*. Bezpośrednią inspiracją tragedii Karpińskiego są bezsprzecznie wypadki polityczne, ale nie w aspekcie tak wąskim, okazjonalnym, tak sprecyzowanym problemowo i rzeczowo, jak przy wszystkich poprzednio omawianych utworach. Nieco inna jest tu również orientacja w zakresie metody oddziaływania: nie tyle agitacyjna wprost, ile zmierzająca do wytworzenia klimatu emocjonalnego o pewnej sile mobilizującej. Stąd znacznie zwiększona autonomia fabuły w stosunku do wypowiedzi bezpośrednio ideologicznych.

Obserwujemy ponadto daleko zaawansowaną swobodę czy raczej dowolność kompozycji, nie tylko likwidującą faktycznie jedność akcji w tragedii, ale wręcz przemycającą, w uświęconym schemacie dramatycznym, elementy powieściowej konstrukcji szufladkowej (bo na tej w istocie zasadzie wprowadzone są do *Judyty* dwie główne wstawki epickie). Dominujący przy tym ton poezji sentymentalnej, zdecydowany liryzm wielu fragmentów i wyraźne przesunięcie akcentu o dbałości o precyzję dialogu i efekty oratorskie w kierunku obrazowania; często znaczna prostota wyrazu, a nawet pewna intymność określeń i sytuacji — to w sumie rejestr czynników artystycznych tak dostateczny do orzeczenia raz jeszcze o rozkładzie tragedii, że nie warto go już nawet uzupełniać powoływaniem się na efekty akustyczne i bardzo malownicze rekwizyty, jakich się autor domaga w uwagach scenopisowych. Ale właśnie jako najbardziej malowniczo ukształtowany teren starcia schematu tragedii oświeceniowo-klasycystycznej z podstawowymi dążnościami poezji sentymentalnej — może być *Judyta* dla badacza okazem szczególnie interesującym.

3

W dopisanej w r. 1792 krótkiej, końcowej scenie *Judyty* brzmi ton złowieszczy, niemal rozpaczliwy; jeszcze pełen wzburzenia, ale już w goryczy i pesymizmie ukazujący przejście do całkowitej rezygnacji późniejszych *Żalów Sarmaty*. Podobny ton w całości do-

minuje w tragedii Książnina *Hektor*. Czy jednak istotnie jest to tragedia? Jak określić ten niecodzienny twór teatru Książninowskiego — zjawiska tak bardzo swoistego i odrębnego na tle całej literatury stanisławowskiej? Przed czterdziestu paru laty do czekał się *Hektor* bardzo pracowitego, rzeczowego i gruntownego filologicznie rozbioru, dokonanego przez galicyjskiego polonistę Polakowskiego⁴⁹. Polakowski pedantycznie wypisuje wszystkie tekstowe zapożyczenia Książnina, całymi stronicami zestawia jego wiersze z oryginałem *Iliady*, po czym orzeka:

Hektor nie może uchodzić za samodzielny utwór Książnina. [...] *Hektor* jest przeróbką sceniczną z *Iliady*, *Odprawy postów greckich* i, w nieznacznej części, *Eneidy* Wergilego⁵⁰.

Dalej stwierdza w konkluzji:

sztuka Książnina jest sceniczną kompilacją, pozbawioną istotnych znamion „tragedii“. Układ scen w tej sztuce luźny, język bez plastyki, zaprawny mdłą czułościowością⁵¹.

Widoczny jest w tej ocenie, z jednej strony, ahistoryczny stosunek do artyzmu osiemnastowiecznych wierszy sentymentalnych, z drugiej — jeszcze bardziej ahistoryczne niezrozumienie zagadnienia literackiej „oryginalności“ w polskim teatrze oświeceniowym, w którym wszystko, co nie jest prostym przekładem lub niewiele tylko przekształconą adaptacją innego utworu scenicznego, musi być traktowane jako rzecz „samodzielna“, choćby to nawet była „samodzielna kompilacja“. Względna samodzielność dramatyczna Książnina tym bardziej nie może tu być kwestionowana, że jego podstawowe źródło literackie stanowi Homer — własność powszechna literatury w tym samym niemal stopniu, co grecka mitologia.

Polakowski ustala inne jeszcze źródła *Hektora*. Istotne jest tu zwłaszcza wskazanie związków z *Odprawą postów greckich* (m. in. postać Kassandry). Wielce natomiast problematyczne wydaje się twierdzenie o przejęciu przez Książnina — *via* Kochanowski, aż od Ajschylosa — antycznego tragizmu, który wynikałby nie tyle z akcji dramatycznej, ile z obciążenia „winą fatalną“. Zupełnie

⁴⁹ Z. S. Polakowski, „*Hektor*“, *tragedia Franciszka Dionizego Książnina*. (Rozbiór). W książeczce: *Sprawozdanie dyrekcji c. k. gimnazjum w Złoczowie za rok szkolny 1910*. Złoczów 1910. Druk dziś niezmiernie rzadki.

⁵⁰ *Tamże*, s. 27.

⁵¹ *Tamże*, s. 40. Podkreślenie J. K.

odmienną propozycję rodzajowego zakwalifikowania *Hektora* wysuwa z kolei Marian Szykowski:

Chociaż autor nazwał ten utwór „tragedią“ — w istocie nie różni się on niczym od libretta operowego. [...]

Całość jest przeróbką tekstu Homera na operę wedle wzoru *Metastazja*, przy czym w ramy tego dramatu muzycznego wprowadza autor pewne formalne właściwości starożytnej tragedii klasycznej⁵².

Sprawa w istocie dość skomplikowana, bo ani Polakowski ze swą teorią wskrzeszonego dramatu antycznego i „ajschylosowego“ tragizmu, ani Szykowski z sugestią nowożytnej formy operowej *Hektora* — nie są dla swych twierdzeń pozbawieni obiektywnych przesłanek w Książninowym tekście. Ale uproszczenia Szykowskiego, identyfikujące *Hektora* rodzajowo z *Matką Spartanką*, trzeba odrzucić z punktu. Charakter rodzajowy *Matki Spartanki* dla nikogo z badaczy Oświecenia nie jest przecież zagadką: to rzecz typowo okolicznościowa, dziarsko-deklamacyjna i skrajnie konwencjonalna, bezbarwna, „operowa“, napisana zupełnie konkretnie i świadomie pod muzykę, specjalnie dla niej skomponowaną — z określonymi przez autora ariami i recitativami; partie chórowe śpiewane są krótkie, proste w treści — zwięzłe komentujące akcję i punktujące pewne hasła, wersyfikacyjnie zupełnie niewymyślne.

Zasadnicza odmienność formy *Hektora* rzuca się w oczy każdemu, kto zechce przeczytać go dość uważnie (pominiemy czynnik subiektywny, tkwiący w zamyśle autora i uwidoczniiony podtytułem *tragedia* — ważniejsze od intencji są oczywiście sprawdzalne rezultaty). Decyduje o tej odmienności już sama fabuła homerycka, potraktowana jak najbardziej serio, i wielkie partie tekstu przejęte bezpośrednio z *Iliady*; decyduje ów, wspomniany na wstępie, ton głębokiego pesymizmu, rozwinięty refleksyjnie w typowy, gorzko-sentymentalny motyw zmienności losów i zwodniczości ludzkiego szczęścia, podbarwiony na ponurą i tragiczną złowieszczość poetyką wizyjno-profetyczną, bardzo konsekwentnie i wcale udatnie realizowaną w wystąpieniach *Kassandry*. Właściwych arii — z wyjątkiem jednej zabłąkanej piosenki sentymentalnej, o której powiemy osobno — brak zupełnie. Ponad dwie trzecie tekstu (znacznie więcej niż w *Matce Spartance*) stanowi dialogowy, konwersacyjno-retoryczny jedenastozgłoskowiec. Poza nim jako istotne ele-

⁵² Szykowski, *op. cit.*, s. 104. Podkreślenie J. K.

menty składowe *Hektora* liczą się jeszcze odrębnie wersyfikacyjnie wierszenia *Kassandry* i, zwłaszcza, oryginalne chóry, które posłużyły Szyjkowskiemu jako główna przesłanka i rzekome świadectwo operowej faktury utworu. Tym chórom warto się przyjrzeć nieco bliżej.

Są właściwie w *Hektorze* dwa rodzaje chórów: jedne o znaczeniu podrzędnym i funkcji pomocniczo-łącznikowej komentujące i punktujące, niekiedy dialogujące, krótkie, przeważnie parowierszowe, bardzo proste wersyfikacyjnie — zbliżone w typie do chórów *Matki Spartanki* (nie znaczy to jeszcze, że są to teksty istotnie librettowe, ale — na upartego — mogłyby być śpiewane). Ton zasadniczy dyktują przecież chóry zupełnie innego pokroju; czasem rozbudowane epicko, częściej refleksyjne, patetyczne, podniosłe, nastawione na maksymalną ekspresję; bardzo nasycone emocjonalnie i bardzo eksponujące plastykę obrazowania — wyraźnie zagęszczoną w tych fragmentach, choć często nie dość celną lub nawet chybioną artystycznie. Te chóry, podzielone na pseudoantyczne „strofy“, „antystrofy“ i „epody“, ujęte są w kształt wersyfikacyjny i rytmiczny niezmiernie bogaty jak na w. XVII: zmienny, kapryśny, rozczłonkowany, pulsujący za rozwojem obrazu i tokiem patetycznej eksklamacji, poddany całkowicie rygorom ekspresji. Odczytajmy dla ilustracji „strofę“ i „antystrofę“ chóru z aktu V:

STROFA

Dzisiaj dopiero wygrana!
 Naszym, o bracia, naszym orężem
 Już Troja zawojowana!
 Upadł jej filar przed boskim mężem.
 Czegoż Achilles nie może?
 Strzała, ogień, pogrom, burza!
 Droga jego śmierci łoże:
 Miecz jego we krwi wszystko ponurza;
 Co mu się kędy nasunie,
 Piorunem runie.

ANTYSTROFA

Widziałeś powódź głęboką
 Bystrego Ksantu, jako wezbrany,
 I krwawą pienion posoką,
 Przez natłoczone ryczał Trojany?
 Achilles, piorunu strzała,
 I z rzeką samą bój stoczył:
 Gdy mu ta kroki chwytała,
 On ją po trupach dzidą przeskoczył;

I łysnął ogniem w swym biegu
Po drugim brzegu⁵³.

Wystarczy najbardziej skromna znajomość muzyki operowej końca XVIII w., by odpowiedzieć na pytanie, czy te „strofy“ i „antystrofy“ mogły być śpiewane. Czy mogły być zużytkowane jako tekst librettowy (bo że pomyślane w ten sposób nie były, o tym świadczy dostatecznie wspomniany podtytuł tragedii)? Odpowiedź może być jedynie przecząca. Pomijając już zagadnienie akcentacji melicznej, ogólny profil rytmiczny tych wierszy jest jak najdalszy od popularnych wzorów muzycznych ówczesnej opery włoskiej czy nawet nie znanej jeszcze u nas w tych latach opery francuskiej i niemieckiej. Znacznie później mogłyby się te strofy znaleźć ewentualnie jako recitatiwy w jakiejś operze romantycznej, ale w poetyce libretta operowego drugiej poł. w. XVIII nie mieszczą się żadną miarą.

Nie mieszczą się też w niej na pewno prorocтва Kassandry, podobnie nasycone emocjonalnie i obrazowo, jeszcze bardziej ekspresywne w intencji i usiłowaniu stworzenia stylu wizyjnego, rozwichrzone rytmicznie. Cóż więc jeszcze pozostaje w *Hektorze*, co mogłoby uzasadnić stanowisko Szyjkowskiego?

Pozostają szczegóły i drobne fragmenty tekstu: sentymentalna piosenka Achilleśa (przy dźwiękach liry), spełniająca wszakże klasyczną funkcję monologu bohatera, oraz typowo operowy w istocie kwartet: Achilles—Priam—Nestor—Antenor w sc. 3 aktu V. To jednak za mało, by zaliczyć utwór do rzędu oper czy nawet „dramatów muzycznych“. *Hektor* jest niewątpliwie owocem ścierania się, w toku realizacji, zamysłu stworzenia tragedii na wzór antyczny (*via* Kochanowski) ze skłonnościami „warsztatu“ ulubionej Książniczki twórczości operowej. Jest to więc twór prawdziwie hybrydyczny, dla którego wynajdywanie ściśle pasującej etykiety byłoby zajęciem nieproduktywnym. Skądinąd jednak jest to także wyraźna, choć niezbyt udana próba odejścia od wzorów klasycystycznych i świadectwo poszukiwania nowych dróg artystycznych dla tragedii, nowych form dramatycznego wyrazu dla uczuć narodowych i dramatycznej metafory dla aktualnych wypadków politycznych.

W tym ostatnim bowiem punkcie pozostaje Książniczka najbliższej

⁵³ F. D. Książniczka, *Dzieła*. T. 5. Lipsk 1837, s. 178—179. Podkreślenie J. K.

tragedii oświeceniowej. Jego pochwała Hektora to ta sama co u Karpińskiego pochwała patriotycznego heroizmu i poświęcenia w obronie ojczyzny. Ale Książnin — inaczej niż Karpiński — wybiera anegdotę nie o triumfie, lecz o klęsce bohatera. Zwycięzają najeźdźcy — ginie Troja. Walka Hektora jest tragiczna i skazana na niepowodzenie, ale stanowi najwyższą cnotę i najwyższe bohaterstwo.

Kiedy mógł to Książnin napisać? Polakowski przekonywająco określił najszerwsze ramy czasowe powstania utworu na lata 1788—1795, a ponadto wykazał, na podstawie analizy zespołu autografów, że *Hektor* został przepisany ręką autora w ciągu zimy 1794/1795 roku⁵⁴. Mógł więc być owocem jednej z dwu kolejnych klęsk narodowych: 1792 lub 1794 roku. Której w istocie, dociec trudno. Biorąc jednak pod uwagę, że po klęsce powstania kościuszkowskiego był już Książnin bliski obłąkania, trzeba raczej przyjąć, że nad genezą *Hektora* zaciążyła bezpośrednio przegrana wojna roku 1792, a może nawet drugi rozbiór.

A więc Troja — to Polska. Idąc dalej po tej linii — w myśl poetki tragedii oświeceniowej — trzeba by przyjąć, że Grecy to Rosjanie lub w ogóle zaborcy; że nieszczęsny Priam nazywa się naprawdę Stanisław August Poniatowski. Tych jednak sugestii nie narzuca Książnin jednoznacznie. Grecy, oglądani w dużej mierze oczyma Homera, nie są obciążeni jakąś wyraźną niechęcią autorską. Są najeźdźcami, ale są „ramieniem losu“. Los ten sprawi, że i na nich przyjdzie godzina klęski. Chór Greków powiada sam o sobie w ostatniej strofie tragedii:

Ale hardych śledzi zguba.
Przyjdą kiedyś, przyjdą wieki,
Że i nasza zniknie chluba,
Że i świetne zginą Greki⁵⁵.

Czy to zapowiedź zmiany sytuacji politycznej? Czy to narodowa pocięcha? Przyszła zguba Greków nie wskrzesi Troi, ale „kostium“ tragiczny na tyle już odkształcił się od figur, które bezpośrednio maskował, że wyrósł w samodzielną metaforę. Jej sens ogólny jest przecież głęboko pesymistyczny.

Hektor to pierwszy w naszej dramaturgii odzew narodowej klęski. Związany organicznie z sentymentalizmem, wycho-

⁵⁴ Polakowski, op. cit., s. 4: „przepisał Książnin w zimie 1794/5 r.“
Autor opiera się na rękopisie Muzeum Czartoryskich nr 2223.

⁵⁵ Książnin, op. cit., s. 190.

dząc z doświadczeń „warsztatowych“ twórczości operowej, podejmuje wielki temat tragiczny i zasila go fabułą homerycką. Chcąc nie chcąc wkracza w orbitę tragedii klasycystycznej, ale usiłuje przełamać jej zewnętrzny chłód i sztywny schemat konstrukcji: rozwija wielostronnie motywy epickie i liryczne, wiąże sceny i akty luźno, bez intrygi i bez narastania akcji. Nade wszystko zastanawia emocjonalną rozlewnością i usilnym dążeniem do spotęgowania emocjonalnej ekspresji, z czym wiąże się poszukiwanie nowych form wyrazu w tragedii. Tych nowych form Książnin odkryć nie mógł, bo nie miał na nie jeszcze dostatecznego pokrycia w treści. Ale jego sentymtalna tragedia zasługuje na uwagę jako oryginalne literacko świadectwo łamania się szczerze przeżytego bólu patriotycznego — z machiną zużytej konwencji tragediowej i z łatwizną, powierzchownością środków sentymtalnej poetyki, która po raz pierwszy bodaj, w zetknięciu z rzeczywistym tragizmem historii, obnażyła w sposób tak dotkliwy całe swe historyczne i artystyczne ograniczenia.