

Liwia Purgał

Tragedia "Saul" Vittorio Alfieriego w adaptacji Wojciecha Bogusławskiego : rekonesans badawczy

Tematy i Konteksty nr 6 (11), 238-253

2016

Artykuł został 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.

Tragedia *Saul* Vittorio Alfieriego w adaptacji Wojciecha Bogusławskiego. Rekonesans badawczy

Liwia Purgał
Uniwersytet Łódzki

The Tragedy *Saul* by Vittorio Alfieri in the Adaptation by Wojciech Bogusławski. A Research Reconnaissance

Abstract: The work of Wojciech Bogusławski, adaptation from the tragedy by Vittorio Alfieri, depicts two characters who present their arguments to each other. King Saul is characterized by cruelty and quite pathological pride, whereas David, his adversary, is noble, valiant and ready to sacrifice himself for the good of his country. The events of the tragedy are modelled after the biblical story of King Saul, who is abandoned by the spirit of God, and David, favoured with the blessing of the Creator, presented in the First Book of Samuel. Yet, the tragedy of Alfieri-Bogusławski is not only a rephrased version of the biblical text because the time of the plot begins when the story in the Bible finishes.

The biblical events in the tragedy are shown in flashback. The paper is a research reconnaissance, as it presents fundamental remarks on the interpretation of the tragedy and suggestions for further study, especially concerning the function of the characters' performance. Further examination is needed of the technique used by Bogusławski in adapting the work of Alfieri, and of the translation. The paper only presents general characteristics of the Polish translator's decisions. Bogusławski himself was aware of the consequences of translating a rhyming piece as prose. He strove to write concisely, to salvage the depth of thought and the expressive power of the original, to preserve most of the language, which would enable accurate communication with the reader, delight of the audiences, compassion for the characters, pity, fear, and thus to recreate high style in order to reproduce the category of grandeur, pathos and heroism. From the analysis of selected aspects of Bogusławski's literary technique and artistry, it appears that the tragedy is an artistically mature piece and should be subject to further, more detailed study.

Key words: *Saul*; tragedy, Vittorio Alfieri, Wojciech Bogusławski, Bible, Ludwik Osiński, National Theatre, *Dzieła dramatyczne*, Lvov, Warsaw, Old Testament, First Book of Samuel

Słowa kluczowe: *Saul*, tragedia, Vittorio Alfieri, Wojciech Bogusławski, *Biblia*, Ludwik Osiński, Teatr Narodowy, *Dzieła dramatyczne*, Lwów, Warszawa, *Stary Testament*, *Pierwsza Księga Samuela*

W 1809 r. Wojciech Bogusławski adaptował tragedię *Saul* z włoskiego oryginału pióra Vittoria Alfieriego. Sztuka została wystawiona na deskach Teatru Narodowego w Warszawie w tym samym roku, a jedenaście lat później weszła w skład pierwszego tomu *Dzieł dramatycznych*. Zanim przedstawione zostaną informacje na temat samego dramatu, warto choć pokrótce zaprezentować sylwetki obu autorów oraz biblijną postać Saula. Na początku zapoznajmy się więc z biografią i twórczością włoskiego mistrza.

* * *

Vittorio Alfieri przyszedł na świat 16 stycznia 1749 r. w Asti (północne Włochy) w zamożnej, arystokratycznej rodzinie. W latach 1758–1766 uczęszczał do wojskowej Akademii Królewskiej w Turynie; został włączony do armii, gdzie spędził osiem lat, zyskując rangę chorążego. W 1777 r. podjął decyzję o zamieszkaniu we Florencji; to tutaj poznał miłość swojego życia, hrabinę Louise d’ Albany, żonę Karola Edwarda Stuarta, pretendenta do tronu angielskiego. Po trzech latach hrabina zdecydowała się na rozwód, by w 1785 r. zamieszkać we Francji, a później Florencji u boku Alfieriego, pozostając wierną towarzyszką życia do końca jego dni. W 1803 r. autor *Saula* zachorował nagle i po kilku dniach zmarł, 8 października tegoż roku.

Na twórczość poetycką Vittoria Alfieriego składają się *Satyry* (1797) pisane tercyną oraz inspirowane Petrarcką *Rymy* (1798). Po śmierci twórcy wydano siedemnaście satyr z lat 1792–1797 (1806), a także *Misogallo* (*Wróg Francuzów*) – zbiór sonetów, epigramatów i fragmentów prozy o charakterze antyfrancuskim (1814). Autobiografia *La Vita*, stylizowana na wzór *Wyznań* Jana Jakuba Rousseau, wydana w edycji pośmiertnej przez hrabinę Albany w 1804 r., uważana jest za jedno z najważniejszych dzieł Alfieriego.

Rzeczywistą popularność zyskał przede wszystkim dzięki stworzonym w latach 1774–1789 tragediom, które w całej okazałości uwidocznily jego talent. Pisane jedenastozgłoskowcem, umiejscowione najczęściej w fabularnej przestrzeni antyku i prezentujące konflikt z despotycznym władcą, dzięki osobliwej formie i tematyce nawołującej do walki z tyranią przyniosły mu rozgłos i renomę. Spośród dziewiętnastu napisanych przez niego tragedii wymienić należy przede wszystkim: *Virginie*, *Filippa*, *Timoleona*, *Sofonisbę*, *Merope*, *Ottavię* i najważniejsze: *Mirrę*, *Spisek Paccich*, *Marię Stuart*. Zofia Wołoszyńska podkreśla szczególną wartość tragedii *Saul*. Badaczka osiemnastowiecznego teatru pisze:

Odrębną pozycję zajmują powstałe w latach 1782–1784 biblijny *Saul*. [...] Jego [Alfieriego – przyp. L. P.] tragedie były czytane i wystawiane w rzymskich salonach; [...] w kwietniu 1783 recytował *Saula* podczas uroczystego przyjmowania go do Arkadii; papież Pius VI wyraził życzenie poznania podziwianego autora i przyjął go na specjalnej audyencji¹.

¹ Z. Wołoszyńska, *Wojciech Bogusławski wobec wzorów dramaturgii zachodnioeuropejskiej. Antynomie Oświecenia. Tom specjalny w 200 rocznicę Konstytucji 3 maja*, red. P. Matuszewska i B. Zakrzewski, Wrocław 1991, s. 233.

Tragedie Alfieriego wydane zostały w dwóch edycjach: sienneńskiej, w której znalazło się dziesięć tekstów (1783–1785), oraz paryskiej, zawierającej wszystkie tragedie (1787–1789).

W Polsce przed upowszechnieniem sztuk Alfieriego przez Wojciecha Bogusławskiego ślad zainteresowania włoskim artystą jest znikomy. Pierwsze wzmianki o Alfierim zawierają się w rozprawie Grzegorza Piramowicza, odnoszącej się krytycznie do „Pamiętnika Historyczno-Politycznego”, czasopisma redagowanego przez Piotra Świtkowskiego². Julian Ursyn Niemcewicz w 1793 r. wyjechał do Włoch, aby móc spotkać się z Alfierim, co obszernie opisał później w „Dzienniku Wileńskim” (tu także trzynaście lat później ukazał się artykuł: *Wiadomość o życiu i pismach hrabiego Wiktora Alfieri da Asti*). W 1805 r. Franciszek Wężyk zainspirowany twórczością Alfieriego napisał tragedię *Don Carlos*³. Dopiero warszawska premiera *Saula*, tragedii zaadaptowanej przez Wojciecha Bogusławskiego w 1809 r., rozbudziła powszechne zainteresowanie Alfierim. W 1815 r. *Saula* zagrano ponownie we Lwowie. Tymczasem na scenie Teatru Narodowego ukazywały się kolejne sztuki Alfieriego: *Filip II* (1816, tłum. Ludwik Kamiński), *Wirginia* (1818, tłum. Alojzy Feliński), *Agamemnon* (1823, tłum. anonimowy), *Antygona* (1825, tłum. Jan Kruszyński). O trudnościach związanych z adaptacją włoskich tragedii na grunt polski pisał Herkules Chyliński:

Kto czytał i zrozumiał ducha poezji Alfieriego w oryginalne, ten czuje nieprzełamane trudności ich wykładu⁴.

Największą popularność zyskał Alfieri w Polsce w latach dwudziestych XIX w., kiedy jego nazwisko zestawiano obok twórców takich, jak Voltaire czy Schiller⁵. Kolejne dziesięciolecie zamyka okres fascynacji włoskim twórcą. W 1834 r. Karol Czarnocki dokonał jeszcze trzech przekładów: *Antygony*, *Filipa II* i *Polinika*. Można powiedzieć, że Alfieri „zszedł” ze sceny, by ustąpić miejsca kolejnemu artyście – Schillerowi⁶.

* * *

² Mowa tu o publikacji Piramowicza: *Przestrogi dla czytających pisma historyczno-polityczne, jako to pamiętniki, dzienniki, wojaże, geografie i tym podobne*. Zob. Z. Wołoszyńska, dz. cyt., s. 236.

³ Franciszek Wężyk na zamówienie Towarzystwa Przyjaciół Nauk napisał traktat *O poezji dramatycznej*, w którym gloryfikował i oceniał wysoko twórczość Alfieriego, argumentując swoje stanowisko licznymi wywodami. Jednak eksperci Towarzystwa odrzucili założenia młodego badacza; zainteresowali się przekładami Alfieriego dopiero po premierze *Saula*.

⁴ Cyt. za: W. Pusz, *Herkules Chyliński – „poeta tygodnikowy” z kręgu młodych pisarzy przedromantycznej Warszawy*, w: tegoż, *Między Krasickim a Słowackim. Studia, eseje, opinie*, Kraków 1992, s. 43.

⁵ Zob. D. Ratajczakowa, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 388.

⁶ Tamże, s. 388.

Warto równocześnie przypomnieć istotne fakty i wydarzenia z życia polskiego twórcy, Wojciecha Bogusławskiego. Przyszedł na świat 9 kwietnia 1757 r. w Glinnie, niewielkiej wiosce pod Poznaniem. Edukację rozpoczął w szkole pijarskiej w Warszawie; w 1771 r. trafił do krakowskich Szkół Nowodworskich, jednak przerwał naukę po dwóch latach. Dzięki krewnym swej matki dostał się na wielkopański dwór Kajetana Sołtyka, biskupa krakowskiego. Jednak w 1775 r. dwór biskupa uległ likwidacji, a sam Sołtyk został zawieszony w czynnościach⁷. Młody Wojciech wstąpił do służby wojskowej – pułku gwardii pieszej litewskiej, pozostającego pod zwierzchnictwem księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego. Pominięty w awansie, postanowił podać się do dymisji 24 lutego 1778 r., kończąc tym samym swą karierę wojskową.

Bogusławski, poszukując dochodowej pracy i lask królewskich, przyłączył się do zespołu Ludwika Montbruna, występującego w Pałacu Radziwiłłowskim (na scenie Teatru Narodowego). W 1779 r. Karol Radziwiłł usunął teatr polski z zajmowanego gmachu, co doprowadziło do upadku antreprzyży Montbruna. W tym czasie Bogusławski przyłączył się do trupy Bizestiego, która jednak zbankrutowała i uległa likwidacji. Przyczyną tego stał się wyjazd małżeństwa Truskolawskich i Kazimierza Owińskiego, którzy byli najwybitniejszymi polskimi aktorami i prowadzili zespół; udał się zatem za nimi do Paryża. W 1783 r. zyskał nową posadę dyrektora teatru warszawskiego, zastępując księcia Michała Lubomirskiego. Od tego momentu rozpoczął się najlepszy czas dla ówczesnej polskiej sceny narodowej. Bogusławski zakładał liczne teatry, np. w Wilnie lub Grodnie. Tego samego roku, w nieznanych okolicznościach, Bogusławski popadł w niełaskę u króla i wyjechał z Warszawy⁸. W 1785 r. założył w Wilnie pierwszy stały teatr polski, który przez pięć kolejnych lat zyskał tam ogromną popularność, a pięć lat później powrócił wraz z trupą do Warszawy na wezwanie króla. Bogusławski mianowany został dyrektorem Teatru Narodowego. Insurekcja kościuszkowska wstrzymała działalność tej instytucji, którą wznowiono jeszcze na krótko 11 października 1794 r. Po upadku Warszawy Bogusławski udał się do Lwowa. Tu do 1799 r. prowadził teatr polski i niemiecki. Powrót do ojczyzny przyspieszyło bankructwo spowodowane wypadkami wojennymi. Bogusławski stracił tu wszystkie rekwizyty teatralne. W Warszawie po raz trzeci został antreprenierem Teatru Narodowego. Jednocześnie zaczął popadać w długi, które w 1810 r. wynosiły już 100 tys. złotych polskich. Nawarstwiający się problemy doprowadziły Bogusławskiego do rezygnacji ze stanowiska dyrektora, które to przekazał w 1815 r. swojemu zięciowi

⁷ Biskup Sołtyk (wraz z kilkoma innymi senatorami: biskupem Józefem Załuskim i hetmanem Wacławem Rzewuskim oraz jednym z posłów – Sewerynem Rzewuskim) został porwany i wywieziony do Kaługi podczas sejmiku radomskiego; przebywał kilka lat w niewoli rosyjskiej, a od powrotu do kraju (1773) zdradzał stopniowo coraz większe objawy choroby psychicznej, co z czasem doprowadziło do tzw. sprawy Sołtyka w 1784 r.

⁸ Zob. M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1998, s. 489.

Ludwikowi Osińskiemu. W latach 1820–1821 Bogusławski wydał sześć tomów *Dzieł dramatycznych* (pozostałych sześć ukazało się po jego śmierci, ale także z datą 1823 r.), zawierających czterdzieści osiem utworów oryginalnych i tłumaczonych, a także opracowania literackie, życiorysy aktorów, z którymi miał styczność, oraz *Dzieje Teatru Narodowego*. Po raz ostatni wystąpił na scenie 20 listopada 1827 r. jako aktor w komedii *Koszyk wiśni*; rok później przeszedł na emeryturę i zamieszkał w majątku w Jasień koło Rawy Mazowieckiej⁹. Zmarł 23 lipca 1828 r.

Wojciech Bogusławski zasłynął na scenie narodowej dzięki działalności w kilku dziedzinach: aktorstwu, pisaniu sztuk, tłumaczeniu dzieł obcojęzycznych, czy w końcu kierowaniu teatrem. Spod jego pióra wyszło około osiemdziesięciu tekstów, jednak większość z nich to translacje. Do najpopularniejszych tłumaczeń komedii można zaliczyć chociażby: *Ślub modny*, *Szkołę kobiet* (obie z Moliera, 1780), *Mieszczki modne* (z Florenta Dancourta, 1780), *Kotka zagubionego* (z Louisa Carmontelle'a, 1783), *Troje bliźniąt, czyli podobieństwo nadzwyczajne* (z Mattiziego, 1783). Charakteryzowały się śmiałością obrazów, ukazując obyczajowość miejską, co doskonale przyciągało licznych widzów. Opery, takie jak *Axur, król Ormus*, *Nędza uszczęśliwiona* czy *Szkoła zalotnych*, przedstawiały środowisko zwykłych ludzi w połączeniu z doskonałą oprawą muzyczną i plastyczną.

* * *

Prezentacja podstawowych faktów związanych z tematem artykułu obliguje do uzupełnienia informacji o samą osobę Saula. Wśród wielu antycznych dzieł, w jakich zaczytywał się włoski tragediopisarz Vittorio Alfieri, znajdowała się również *Biblia*. Zainspirowany historią monarchy Saula, autor ten wzbogacił literaturę włoską o dzieło dramatyczne zakorzenione fabularnie w starotestamentalnej tematyce. Podobnie jak w przypadku tramediodii¹⁰ *Abel* (1790), tak i tutaj za głównego bohatera obrał postać drugoplanową, opisując dzieje nie Dawida, lecz Saula. I to właśnie jego imieniem opatrzył tytuł ukończonego dzieła.

Panowanie Saula i utworzenie przez niego zjednoczonego królestwa datuje się na XI/X w. p.n.e. (ok. 1030–931 r.), nazywany przez biblistów okresem sędziów. Według etymologii greckiej (*Saoul*) i hebrajskiej (*Szaua*) imię Saul oznacza tyle, co 'uproszony od Boga'. Saul był synem Kisza. Miał żonę Achinoam, trzech synów: Jonatana, Jiszwiego i Malkiszua oraz dwie córki: Merab i Mikal. Pochodził ze szczepu Beniaminitów, jednego z najmniejszych rodów izraelskich, określanego przez inne ludy mianem

⁹ Obszerniej ten okres życia Bogusławskiego opisuje prof. Maria Wichowa w swoim artykule; zob. też, *Wojciech Bogusławski w Jasieni*, „Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 3–4, s. 423–426.

¹⁰ „Tramediodia” – gatunek dramatu muzycznego pośredni między tragedią i operą, zwracający publiczność do opery i przygotowujący ją do prawdziwej tragedii.

plemienia wojowniczego i ksenofobicznego. Zamieszkiwali ziemię Gibeę znajdującą się w pobliżu miast takich, jak Rama, Nob, Jerozolima, Betlejem. *Biblia* przedstawia Saula jako wysokiego i dorodnego młodzieńca o nieprzeciętnej urodzie. Król-wojownik dysponował ogromną odwagą, zdolnością skutecznego opracowywania strategii wojennej, doborem i selekcją najlepszych żołnierzy. Dopiero od czasu opuszczenia go przez Boga i opętania przez złego ducha zaczął popadać w coraz cięższą chorobę psychiczną¹¹.

Za panowania Saula miały miejsce rozliczne bitwy i wojny, do czego zasadniczo sprowadzała się cała władza króla. Wprowadził istotne modyfikacje w organizacji wojskowej, koncentrował wokół siebie młodych mężczyzn do pełnienia długotrwałej służby. Największe zagrożenie dla Izraelitów stanowili Filistyni, zamieszkujący ziemię pomiędzy Morzem Martwym a Morzem Śródziemnym: Gazę, Aszkelon, Aszdod, Ekron i Gat. Antagonistyczne stosunki z sąsiadami doprowadziły także do wojen z Moabitami, Amalekitami, Amonitami, Edomitami i mniejszymi miastami kananejskimi. Natchniony przez Boga Saul pokonał razem z trzystutysięcznym wojskiem obóz ammonicki oblegający miasto Jabesz w Gileadzie¹². W czasie wojny amalekickiej Saul zgromadził 40 tys. walczących, mordując według Bożego nakazu wrogie plemię za przeciwstawienie się narodowi wybranemu w czasie jego ucieczki z niewoli egipskiej (XIII w. p.n.e.)¹³. Zwycięstwo zapewniło Saulowi stabilizację i bezpieczeństwo południowych granic kraju.

Zarzewie rozwijającej się degradacji losów króla odnaleźć można już u samego początku jego władzy, podczas świętej wojny przeciw Amalekitom. Po zwyciężonej bitwie Saul uczcił Boga w sposób niezgodny z prawem. Prorok Samuel przekazał Saulowi słowa Jahwe: „Nie będziesz już królem nad Izraelem” i „Pan odebrał ci dziś królestwo izraelskie, a powierzył je komu innemu, lepszemu od ciebie”¹⁴. Władca, mimo ogromnego żalu i świadomości popełnionego błędu, nie był już w stanie cofnąć decyzji Boga. Na postępujący defetyzm króla znaleziono środek zaradczy – sprowadzono młodzieńca grającego na cytrze, aby muzyką łagodził lęki i ukoił niespokojną duszę Saula¹⁵. Król pokochał Dawida – przyszłego władcę i zatrzymał go na dworze. Te dobre relacje nie trwały jednak zbyt długo; podczas drugiej wojny filistyńskiej Dawid pokonał Goliata – jednego z najgroźniejszych przeciwników i wykazał się wielką walecznością podczas całej bitwy. To wydarzenie pogorszyło stan psychiczny króla. Ogarnęła go nienawiść do Dawida; od tego czasu zapragnął jego śmierci. Dawid uciekł do Rama, później schronił się w Nob, u kapłana Achimeleka¹⁶. Ten nakarmił go „chlebem

¹¹ 1 Sm 16, 14.

¹² 1 Sm 11, 1–11.

¹³ 1 Sm 15, 1–9.

¹⁴ 1 Sm 15, 24, 28.

¹⁵ 1 Sm 16, 15–23.

¹⁶ 1 Sm 21, 2–10.

świętym¹⁷, ofiarował mu również miecz Goliata znajdujący się obok Arki Przymierza. Saul, nie mogąc dotrzeć do Dawida, zemścił się na Achimeleku. Wezwał go na swój dwór razem z osiemdziesięcioma czterema pozostałymi kapłanami, a następnie kazał ich wszystkich zamordować. To samo uczynił z pozostałymi mieszkańcami Nob¹⁸.

Dawid chronił się w jaskiniach na pustyni w Judzie i lasach w Cheret, gromadząc wokół siebie zbiegów i ludzi uciśnionych. Kiedy mieszkańcy Zif donieśli królowi o kryjówece jego wroga, rozpoczął się za nim wielki pościg, początkowo po pustyni Maon, potem pustyni Engaddi. Dawid pozornie sprzymierzył się z Filistynami, aby nie dostać się w ręce Saula¹⁹. Otrzymał od króla Akisza w lenno miasto Siklag w zamian za utrzymywanie wraz ze swym oddziałem porządku na pobliskiej pustyni i obronę północnych granic. Filistyni szykowali się na zadanie Izraelczykom ostatecznego ciosu. Następnego dnia rozegrała się decydująca bitwa, w czasie której polegli trzej synowie Saula. Sam władca, osaczony przez wrogich łuczników, popadł w lęk i odbierając giermkowi miecz, przebił się nim. Zwycięzcy żołnierze odcięli głowę Saulowi, jego zbroję złożyli w świątyni Asztarty, a ciało powiesili na murach swojego miasta. Dopiero mieszkańcy Jabesz przejęli ciało króla i pochowali z należnym szacunkiem²⁰. Śmierć Saula stanowiła nie tylko jego osobistą tragedię, ale i klęskę narodową; umożliwiła jednak dojście do władzy Dawidowi, inicjując tym samym złoty wiek potęgi Izraela.

* * *

Tragedia *Saul* adaptowana przez Wojciecha Bogusławskiego obficie inkrustowana jest wydarzeniami opisanymi w *I Księdze Samuela*. Owe sytuacje ujęte są w dwojaki sposób: zarówno w formie bezpośredniej, stanowiącej fabułę tekstu, jak i pośredniej – poprzez sekwencje retrospektywne, gdzie bohaterowie dramatu wspominają wydarzenia wcześniejsze. Po pierwsze, Dawid przypomina, jaki warunek otrzymał od Saula, aby móc poślubić Micholę (przyniesienie stu głów filistyńskich)²¹. Następnie pojawia się informacja o ucieczce Dawida i odnalezieniu schronienia w Rama u proroka Samuela oraz o tymczasowym pobycie u Filistynów. Wspomniana jest oczywiście legendarna historia walki młodego Dawida z Goliatem i pokonania go. Achimelek wspomaga zbiegłego Dawida, zaopatrując go w żywność

¹⁷ Mowa tu o tzw. chlebie pokładnym, przeznaczonym jedynie dla kapłanów. Znajdował się w Przybytku Pana, gdzie była Arka Przymierza. W czasach Dawida spożycie tego pokarmu było niemożliwe, jedyny wyjątek stanowiła rytualna czystość, czyli wstrzemięźliwość seksualna.

¹⁸ 1 Sm 22, 6–23.

¹⁹ 1 Sm 27,1–28,2.

²⁰ 1 Sm 31, 1–13.

²¹ Por. W. Bogusławski, *Saul*, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, Warszawa 1820, s. 3–4 oraz 1 Sm 18,17–27.

oraz ofiarując mu miecz Goliata, który został złożony w ofierze w Przybytku Pana. Na koniec, zgodnie z przekazem biblijnym, Saul decyduje się zamordować Achimeleka oraz wszystkich mieszkańców Nob.

Alfieri rozpoczyna czas fabularny w miejscu, gdzie *Biblia* kończy opisywać losy Saula: oto bowiem zbliża się już ostatnia, decydująca wojna pomiędzy Izraelem a Filistynami. Na podstawie *Biblii* można się zatem domyślić, że następnego dnia Saul polegnie w bitwie. Jednak Alfieri zatrzymuje się w przededniu wojny, proponując Saulowi wyjście alternatywne i cofnięcie jego szaleńczych planów. Do rodzimego obozu powraca Dawid pragnący poprowadzić naród do walki. Jego zamiary krzyżuje Abner, dowódca wojskowy, podburzający permanentnie króla; knuje podstępnie intrygi popychające władcę do nienawiści wobec Dawida. Nieprzerwanie przekonuje go o jego niebywałej sile i potędze, sugerując, że nie potrzebuje nikogo z zewnątrz do pomocy. Saul początkowo odczuwa tęsknotę za Dawidem, ale z czasem ulega perswazji sługi, mimo usilnych działań zaradczych Jonatasa i Micholi. Dzieci nakłaniają ojca do pogodzenia się z Dawidem i zezwolenia mu na powrót (co na krótką chwilę im się udaje). Ostatecznie dochodzi do rozstrzygającej bitwy. Król, widząc klęskę wojska izraelskiego, zrozpaczony żegna się ze swoimi dziećmi i rzuca się na swój miecz, popełniając samobójstwo.

Warto przyrzeć się samej przestrzeni dramatu. Miesza się ona bowiem z akcją biblijną, czerpiąc tym samym z dzieła od wieków zakorzenionego w kulturze²². *Saul* wiernie oddaje przekaz biblijny zawarty przede wszystkim w *I Księdze Samuela*.

Jak dowiadujemy się już na samym początku tragedii, w pięcioaktowej sztuce wszystkie działania mają miejsce w wojskowym obozie króla Saula. Jest to jedyny tekst didaskaliów, umiejscawiający dramat w konkretnej przestrzeni, mianowicie akcja dramatu rozgrywa się poblizu gór Gelboë w Samarii, historycznej krainie środkowego Izraela. Pozostałe informacje o przemieszczaniu się postaci dookreślone są wyłącznie w ich dialogach. Kilka scen rozgrywa się w namiocie (lub jego poblizu) Saula. To niejako centralny punkt przestrzenny utworu: tu odpoczywa Dawid, a wieczorem odbywa się uczta. Przed namiotem Saul prowadzi rozmowy ze swoimi dziećmi. Rodzinne konwersacje odbywają się również każdego ranka, kiedy to ojciec przechadza się z potomstwem po obozie.

Jadwiga Miszalska zauważa, że czas i przestrzeń w dramacie nie służą wyłącznie realizacji założeń reguł jedności utworu:

Akcja rozgrywa się już nie w zamkniętym pomieszczeniu, lecz w obozie Izraelitów, ale prawdziwą przestrzenią dramatu jest przestrzeń psychologii Saula. Rzecz zaczyna się nocą i kończy u końca nocy, ale w rzeczywistości czasem dramatu jest czas mentalny bohatera, powracającego we wspomnieniach do wielkich chwil chwały²³.

²² Zob. J. Błoński, *Przestrzeń i dramat*, w: tegoż, *Problemy teorii literatury*, seria 3, wyboru dokonał H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 266–267.

²³ J. Miszalska, *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. 1, Kraków 2008, s. 391.

O porze dnia i upływającym czasie również informują nas postaci dramatu.

Jonathas

Noc ustępuje już dniowi. Nie bawmy tu dłużej!

Saul

Jak ten poranek jest piękny! Dziś wschód słońca nie okrywa się krwawym obłokiem!

Michola

Wyjdź, najmilszy małżonku, wyjdź, noc już jest ku połowie²⁴.

Dzięki tym wzmiankom odbiorca może wnioskować, iż czas akcji dramatu zawiera się w ciągu dwudziestu czterech godzin, zaczyna się bowiem nocą, a kończy następnego dnia o tej samej porze.

Sama treść tragedii fabularnie zbliżona jest do historii zawartej w *Biblii*, jednak u Alfieriego rozpoczyna się w tym miejscu, gdzie *Pismo święte* kończy opisywać dzieje Saula. Stacjonujące przy władcy wojsko wyczekuje starcia z Filistynami, zacięłym wrogiem od wielu dziesięcioleci. Dawid, zbiegły w obawie przed zapalczywym gniewem Saula, powraca potajemnie na wieść o bitwie. Zamierza stawić się przed królem i w niezaprzeczalnej pokorze i uniżeniu poprosić o możliwość wzięcia udziału w walce, a jednocześnie o zgodę na ponowne zamieszkanie na dworze przy boku swej małżonki (a córki Saula) Micholi. Najbliższa rodzina stara się przekonać panującego o bezinteresowności i czystości intencji Dawida, jednak po drugiej stronie barykady stoją zły duch i buntowniczy sługa Abner, napawający króla coraz większą nienawiścią.

Na szczególną uwagę zasługuje pierwszy fragment sztuki – monolog Dawida, który swoją wypowiedzią umiejscawia dramat w określonym czasie i przestrzeni, wspomina minione czasy spokoju i dobrobytu, zapowiada finalne wydarzenia, wzywa na wojnę wrogich Filistynów. Na koniec pojawia się zdanie o charakterze moralizatorsko-refleksyjnym: „Czymże jesteśmy, kiedy nam Bóg umyka swojej opieki!”

Głównym bohaterem tragedii jest król Saul. Krótko, ale najtrafniej dążenia tej postaci charakteryzuje Ludwik Osiński, określając je jako „największą walkę namiętności w sercu człowieka”²⁵. W rzeczywistości *Saul*, zgodnie z koncepcją twórcy, ma na celu eksponowanie złożonych uczuć, a tym samym niezwykle portretu psychologicznego władcy, którego przeznaczeniem stała się nieunikniona klęska i śmierć. Król poczytuje Dawida za zdrajcę, ponieważ swojego czasu schronił się u Filistynów. Prawdopodobnie władcę podburzył Abner, który regularnie donosił na swojego zaciętego wroga. Abner to zły doradca. Saul poddaje się jego sugestiom i namowom, morduje niewinnych ludzi, oskarżając ich o spisek i zdradę. Królowi zdarzają się przebłyśki świadomości. Odrzuca wówczas podszepty Abnera, jednak brakuje mu stanowczości, na skutek czego prędzej czy później i tak ulega tym podstępny intrygom.

²⁴ W. Bogusławski, dz.cyt., s. 68.

²⁵ L. Osiński, *Dziela*, t. 4, Warszawa 1862, s. 388.

Saul cierpi. Udręka władcy nabiera wręcz niewyobrażalnego charakteru. Wspomnienie dawnej potęgi, niezliczonych zwycięstw, a później odrzucenia przez Boga przy jednoczesnej gloryfikacji Dawida (który od tego czasu staje się dla niego największym wrogiem) skłaniają go ku coraz większej stagnacji. Ogarnia monarchę poczucie bezradności i niemożliwości zmiany obecnego stanu rzeczy. Mimo że Saul, podobnie jak bohaterowie wielu innych tragedii Alfieriego, otrzymuje przymioty właściwe tyranowi²⁶, dla czytelnika tudzież widza staje się postacią wzbudzającą litość i empatię.

Wraz z rozwojem akcji degradacja psychicznego stanu Saula ulega pogłębieniu. Bohater utworu czuje, jak bardzo jest mu potrzebna pomoc Boga i Dawida, jednak mimowolnie ją odrzuca. Jediną ostoją dla niepokieszonego starca są ukochane dzieci. Gdyby nie ich obecność, już dawno pragnęłyby śmierci. Jednak w pewnym momencie i one przestają sprawiać mu radość, co więcej, doprowadzają go wielokrotnie do nieuzasadnionego gniewu. Jest podejrzliwy, traci zaufanie do wszystkich, którzy go otaczają, ma przy tym świadomość, że również oni mają o nim negatywne zdanie. Sygnalizuje to m.in. następujący fragment jego wypowiedzi:

Okrutny, niecierpliwy, pożerany od zgryzot, zawsze zajątrzony, jestem ciężarem sobie samemu i tym wszystkim, którzy mnie otaczają²⁷!

Władca staje się coraz mniej świadomy, popada w obłąd dokonujący w nim błyskawicznych przeskoków emocji: od nadmiernej egzaltacji wobec swoich dzieci, po żądę zemsty i krwi, kiedy morduje kapłana Achimeleka. Dręczą go sny, w których nawiedza go zmarły prorok Samuel, wzywający do złożenia władzy:

Saulu! Ustąp z tronu, ustąp z tronu i złóż koronę! Święty, czci godny prorok, [...] ten sam Samuel objawia mi się teraz w ciemnościach nocy, ale z twarzą zagniewaną i srogą²⁸.

Trudno opisać prawdziwe uczucia Saula do Dawida. Z jednej strony król cieszy się z jego powrotu, kocha go tak jak dawniej, darzy estymą za nadzwyczajne osiągnięcia na polu bitwy. Za chwilę jednak obezwładnia go fala nienawiści, nieufności i podejrzeń wobec niego jako znacznie od siebie młodszego, wyniosłego uzurpatora tronu, zaszczytów i sławy. Oskarża przeto Dawida o pychę, zawiść i wywyższanie się ponad samego króla:

Dawidzie, ty mówisz jak człowiek wspaniały i ty byłeś nim zawsze, ale zaślepiony wyniosłością odważyłeś się gardzić mną, wynosić się nade mnie, przywłaszczać sobie sławę moją i okrywać się dostojnością moimi. Gdybym nawet nie był twoim monarchą, młodzian jeszcze, powinienś był natrząsać się z mojej starości²⁹?

Niekiedy intuicja i sumienie podpowiadają mu, że Dawid w istocie jest niewinny, lecz pozytywne przeczucia tłumy ciągle obecny w nim nienawistny

²⁶ Kreację bohatera-tyrana w twórczości Alfieriego dostrzec można w innych tragediach tego pisarza, np. *Agamemnonie*, *Orestesie*, *Filippo*, *Spisku Pazzich*, *Tymoleonie*.

²⁷ W. Bogusławski, dz. cyt., s. 19.

²⁸ Tamże, s. 22.

²⁹ Tamże, s. 29.

gniew. Istotne jest jednak to, że w dramacie faktycznie nie ma miejsca walka pomiędzy Saulem a Dawidem, gdyż pojedynek rozgrywa się wyłącznie w duszy władcy. Cóż skłania go ku tak potężnej nienawiści? Obsesyjny wręcz strach przed starością, śmiercią, samotnością i odrzuceniem splatają się w jego umyśle, doprowadzając go do zamętu myśli, obsesji i obłędu.

Saul wie, że ciąży nad nim *fatum*, którego konieczność jest nieunikniona. W poczuciu kompletnej samotności i opuszczenia, wyczuwa zbliżającą się śmierć:

Dzisiaj starożytny dąb, który ku obłokom wybijał wznosił gałęzie, upadnie wyrwany z ziemi aż do najmniejszych korzeni. Ten dzień będzie dniem łez, krwi i śmierci!³⁰

Wizja odejścia spośród żywych ujęta jest słowami:

Patrzaj, czy nie widzisz jak słońce krwawym otacza się kołem? Nie słyszysz żalobnego hukania sowy? Pogrzebowe jęki odbijają się w powietrzu, przerażają me uszy i lży wyciskają z mych oczu!³¹

Ostatecznie król popełnia samobójstwo, które jest jedynym gestem poświadczającym o jego wolności. To dzięki niemu może dokonać się zjednoczenie rozdwojonej duszy i zwycięstwo nad nieprzejeđnanym przeznaczeniem.

Na uwagę zasługują również inni bohaterowie tragedii, ukreowani jako postaci o skomplikowanym charakterze. Dawid jest niezastąpionym żołnierzem. Na wieść o zbliżającej się bitwie przybywa w pełnej gotowości do walki. Przez krótki czas chronił się u Filistynów, lecz kiedy zainicjowali oni bitwę przeciw jego rodakom, natychmiast stał się ich przeciwnikiem. Odkąd został zmuszony do ucieczki przed królem, wojsko izraelskie pozbawione niezawodnego dowódcy ogarnęły letarg i bojaźń, żołnierze stracili dawną stanowczość i pewność siebie. To tylko podsycia Filistynów, w których pogłębia się świadomość własnej potęgi, dlatego prowokują przeciwników i pogardzają nimi. Dawid nie lęka się Saula i nie chce dłużej przed nim uciekać; woli umrzeć na polu bitwy w imię króla i Izraela. Ukrywa się w obozie wśród żołnierstwa. Wierzy, że kiedy stanie przed obliczem władcy, zostanie uniewinniony, a podejrzenia o zdradę i winy zostaną uchylone:

O, królu! Cóż powiesz, kiedy jak niewolnik jaki schylę przed tobą poniżone me czoło? Cóż powiesz, kiedy mąż córki twojej błagać cię będzie o darowanie winy, której nie popełnił? Cóż powiesz nareszcie, kiedy twój obrońca, twój wierny towarzysz stanie przed tobą jak ofiara twej złości?³²

Dawid jest posłuszny prorokowi Samuelowi, który przed śmiercią nakazał mu wierność królowi. Przeczuwa, że wkrótce Bóg ześle na Saula karę, która dotknie nie tylko jego, ale i najbliższych. W czasie spotkania z Dawidem wygłasza piękną mowę, w której wyraża ogromny szacunek,

³⁰ Tamże, s. 24.

³¹ Tamże, s. 42.

³² Tamże, s. 10.

wierność i posłuszeństwo względem władcy. Pragnie wspomóc go w walce z Filistynami. Nie myśli przy tym o własnym splendorze:

Daj mi dowództwo albo użyj mnie jak prostego żołnierza, wszystko mi równo. Niech tylko nieprzyjaciel twój zginie, niechaj czarne obłoki otaczające twój tron tchem akwilonu rozpędzone zostaną; dosyć mi na tym, Saulu, w ten czas mogę umierać; w ten czas nic cię wstrzymywać nie będzie do wskazania mnie na śmierć. „Niech zginie Dawid!” zawołasz, a natychmiast Abner zamorduje Dawida. – Nie będę ja się zbroił dla mojej obrony. [...] Saulu, ty mnie z niczego wyniosłeś, ty mnie poniżyć możesz; ty okryłeś mnie sławą, ty mnie z niej obnażyć możesz; ty mnie na szczycie postawiłeś godności i ty mnie strącić z niego możesz³³.

Kiedy przez chwilę zyskuje przebaczenie króla i możliwość udziału w bitwie, chce poprowadzić ją wraz z Abnerem. Dawid jest wyrozumiały i cierpliwy, traktuje Abnera na równi z sobą, mimo że ten wciąż sztydzi z niego, zazdrosny o sławę, chwałę oraz miano wielkiego wojownika. Ostatecznie, po nieudanych pertraktacjach z królem, pragnie jedynie wziąć udział w bitwie, a następnie oddalić się, by znów pędzić życie w samotności, na wygnaniu.

Dawid jest kochającym mężem, największą radość sprawia mu spotkanie z żoną Micholą, z którą nie widział się przez bardzo długi czas. Całą nadzieję pokłada w Bogu, wierząc w jego dobroć i miłosierdzie. Odczuwa wewnętrzny ból związany ze świadomością samotności małżonki i poczuciem braku stabilności rodzinnej. Żonę swą darzy ogromnym uczuciem:

Co do mojej małżonki, kocham ją tak gorącym zapalem, że uczucia, które ona wzniesła w mym sercu, wyrazić mi niepodobna³⁴.

Michola, córka Saula, to kobieta, która musi dzielić swoje przywiązanie pomiędzy dwóch skłóconych ze sobą mężczyzn. Miłość, jaką obdarza Dawida, stara się stłumić jej ojciec. Mimo to nie ulega perswazji, co więcej – podąża wraz z wojskiem izraelskim, wierząc, iż prędzej czy później odzyska męża. Wraz z bratem modli się o uzdrowienie ojca. Chce szukać Dawida, choć ma świadomość ryzyka związanego z takim działaniem:

Słuchaj, bracie, już tu dłużej zostać nie mogę. Jeżeli pójdziesz ze mną, dopełnisz twej powinności; jeżeli nie chcesz mi towarzyszyć, puszczam się sama w ślady męża mojego; chcę znaleźć Dawida albo śmierć³⁵.

Nie cieszą jej dobra materialne. Doskonale wie, co przeżywa jej małżonek na wygnaniu. Kiedy już go spotyka, gotowa jest do największych poświęceń, by nie stracić męża po raz drugi. Przeraza ją widok bliskiej, zmęczonej osoby, w odzieży zniszczonej po długiej włóczędce. Dlatego tym bardziej stara się za wszelką cenę przekonać ojca do zmiany nastawienia wobec Dawida. Wyraża gotowość do porzucenia dostatku, by wieść tułaczę życie przy boku męża. W przededniu bitwy namawia męża do ponownej ucieczki przed rozgniewanym Saulem, jednak on nie wyraża zgody na wspólną ucieczkę. Wie bowiem, ile niebezpieczeństw czyha na nieznanymi drogami.

³³ Tamże, s. 28–29.

³⁴ Tamże, s. 43–44.

³⁵ Tamże, s. 12–13.

Jonathan, syn Saula, wykazuje postawę szlachetną i godną pochwały, gdyż mimo obowiązującej go zasady dziedziczności tronu z pokorą ustępuje miejsca Dawidowi, wywyższając go ponad siebie. Współodczuwa cierpienia i niepokoje szwagra, który jest dla niego najdroższym członkiem rodziny i najbliższym przyjacielem:

Odtąd, jak się oddaliłeś ode mnie, jak wiem, na jakie wystawiony jesteś niebezpieczeństwa, skazany na życie nieszczęsne, zdaje mi się, że nie walczę więcej ani za króla, ani za ojca, ani za rodzeństwo moje. Ach! Ty mi jesteś miłszym nad króla, nad ojca i nad całe rodzeństwo. [...] Ty jesteś dla mnie istotą równie miłą, jak świętą³⁶.

Jednocześnie wraz z Micholą ze zgrozą przygląda się poczynaniom oszalałego ojca, starając się powstrzymać jego zapędy i nieodpowiedzialne decyzje. Obiecuje Dawidowi, że nie dopuści do jego śmierci; wie, że czuwa nad nim Bóg, który nie przyzwoliłby skrzywdzić swojego drogiego sługi.

Abner, „zrodzony z krwi królów”, jest zakłamanym pochlebcą, określa Saula przymiotami, których ten nie posiada. Oskarża zmarłego proroka Samuela, że pragnął królewskiej korony. Każdą możliwą chwilę wykorzystuje na przekonywanie Saula o podstępnych zamiarach Dawida. Zazdrości mu sławy i rozgłosu, a przede wszystkim osiągnięć na polu bitwy. Przyczynia się do śmierci Achimeleka (i mieszkańców miasta Nob), sprowadzając go przed oblicze króla i oskarżając o zdradę. Tymczasem kapłan przybył do obozu, by wstawiać się do Boga za Saulem i za wynik bitwy, która miała nastąpić (wiedział bowiem, że będzie ona kłeską Izraela, ale miał nadzieję, że uda się tego nieszczęścia uniknąć).

Interesujące wydają się niektóre odautorskie zabiegi, widoczne poprzez czynności wykonywane przez postaci w scenicznej przestrzeni dramatu. Na uwagę zasługują wypowiedzi, które sygnalizują pojawienie się różnych bohaterów na scenie. Jonathas ogłasza nadejście kolejnej osoby słowami: „Cóż to za szmer obija się o moje uszy? Słyszę jakiś głos znajomy sercu mojemu”. Po tej kwestii ukazuje się Dawid. Wzywany jest również przez swoją żonę Micholę, kiedy ukrywa się w jaskini: „Wyjźdź, najmilszy małżonku, wyjźdź, noc już jest ku połowie”. W relacji „bohater tragedii” – „odbiorca” aktywizuje się funkcja fatyczna.

Michola wprowadza czytelnika/widza w nową sytuację. Zapowiada mianowicie, że oto zaczyna się bitwa. Jednocześnie zachęca do udania się wraz z nią w określone miejsce. Podkreśla to poprzez utożsamienie się z odbiorcą (pierwsza osoba liczby mnogiej):

Cóż to za okropny krzyk, co za jęki wychodzą z namiotu mojego ojca?... Nieszczęśliwy!... Bieźmy do niego³⁷.

Alfieri wprowadza elementy metafizyczne, co sprzeciwia się podstawowym założeniom kompozycyjnym tragedii w XVII i XVIII w. Mają

³⁶ Tamże, s. 9.

³⁷ Tamże, s. 73.

one jednak ogromną wartość. Nadają tragedii wyjątkowość tajemniczości i niezwykłości. Saul widzi zmarłego Samuela, rozmawia z nim (wypowiedzi „ducha” nie są przedstawione, wnioskujemy o nich na podstawie wypowiedzi króla). Widowisko budzi grozę i niepokój. Oto Saul miota się w boleściach, nie może uciec przed wpatrującym się w niego bezustannie zmarłym prorokiem, który w pewnym momencie zapowiada śmierć zarówno jemu, jak i jego ukochanym dzieciom. W końcu monarcha pada mu do nóg i błaga o litość dla Jonathasa i Micholi. Dostrzega także w mistycznej wizji zbliżające się niepowodzenie wojenne: rzekę krwi i ogromną liczbę pomordowanych żołnierzy. Samuel targa go za włosy. W innej scenie Bóg przemawia przez usta kapłana Achimeleka, który ostrzega Saula przed zbliżającą się klęską i zagładą; wskazuje nawet na zarzewie wszelkiego zła, które tkwi w Abnerze, złym doradcy króla.

O ile pierwsze cztery akty tragedii *Saul* cechuje niemalże stagnacja fabularna, o tyle w akcie piątym następuje gwałtowne zawiązanie akcji (Filistyni napadają i gromią nocą wojsko izraelskie) oraz jej rozwiązanie (śmierć Jonathasa, ucieczka Micholi, samobójstwo zrozpaczonego Saula). Jest to zabieg celowy. Alfieri nie zamierzał wykreować zawilej i skomplikowanej akcji, tylko ukazać najpełniej sylwetkę psychologiczną tytułowego bohatera. Realizację zamysłu umożliwiają rozbudowane kwestie dialogowe oraz liczne monologi wewnętrzne głównego bohatera. W związku z tym nie ma konieczności konstruowania fabuły z dużą liczbą postaci. Autor oryginału ograniczył je wyłącznie do tych, których obecność była konieczna.

Wojciech Bogusławski dokonał przekładu *Saula* prozą, poetycki charakter zachowały jedynie pieśni Dawida znajdujące się w akcie trzecim. Pierwsza z nich składa się z czterech strof zbudowanych z czterech wersów o rymach przeplatanych (*abab*), pisanych naprzemiennie trzynasto- i ośmiozłogowcem. Gloryfikacja Stwórcy łączy się tu z apoteozą Saula, pochwałą jego bezkonkurencyjnych osiągnięć wojennych oraz modlitwą błagalną o wsparcie na polu bitwy.

Kolejny, czterowersowy *Hymn*, również pisany tetrastychem, zawiera rymy okalające (*abba*). Ukazany w podniosłej pieśni Saul jawi się nie tylko jako dobry władca i wojownik, ale również jako czuły mąż i ojciec otoczony kochającą rodziną, której szczęścia nic nie jest w stanie zburzyć. Przy translacji ostatniej pieśni posłużył się Bogusławski dwoma strofami ośmiowersowymi pisаныmi ośmiozłogowcem, z użyciem rymów przeplatanych. Śpiewający ów hymn Dawid po raz kolejny wysławia waleczność i odwagę Saula. Oferuje też swoją pomoc i chęć stałego trwania u boku króla.

Wojciech Bogusławski miał świadomość różnorodnych trudności, które napotkał podczas podjętej przez siebie pracy przekładowej. Zaakcentował to w *Uwagach nad „Saulem”*:

Wymowa i styl, które w przekładaniu z wiersza na prozę wiele stracić koniecznie musiały, są zawsze związane, pełne mocy, ognia i głębokich myśli, jednej z drugiej wypływających. A co nad wszystko wielkiego sztuki dramatycznej znawcą w Alfierim okazuje, jest to stopniowa-

nie namiętności, które przedstawiającemu artyście dziwnie grę ułatwiają, coraz mocniej zachwyca patrzących i podług woli autora wzbudza w nich litości, przestraszu, a na koniec okropności uczucia³⁸.

Wersja biblijna opowieści o Saulu uległa reinterpretacji, chociażby dzięki stylizacjom nadającym przekładowi tragedii szczególnego, religijnego waloru. Decyzja Bogusławskiego o formie adaptacji zyskała aprobatę ówczesnych krytyków, choć później uważano, że specyfiką twórczości Alfieriego jest charakter poetycki jego dokonań, którego nie powinno się odłączać od jego dzieł³⁹. Zgodnie z regułami gatunkowymi, tekst tragedii został napisany stylem wysokim, wyrażającym się poprzez kategorie wzniosłości, patosu i heroizmu⁴⁰. Odpowiadają im określone środki ekspresji: wykrzyknienia („Okrutny Saulu!”, „O boleści!”, „Co za okropne obłąkanie!”) oraz liczne pytania retoryczne („Kiedyż go zobaczę?”, „Co mówię?”, „Ale jakież mnie więzy zatrzymują?”). Fabuła sztuki jest mało zdynamizowana, kompozycyjną oś przewodnią stanowią dialogi, które łączą się w większe partie tekstu składające się zasadniczo na całość sztuki. I tak dominują wypowiedzi, w których z Dawidem rozmawiają kolejno: Jonathas, Michola, Saul, Abner. Zabieg ten umożliwił stopniową prezentację poszczególnych postaci, wraz z ukazaniem ich cech charakteru, przybliżeniem intencji, temperamentu oraz ze stopniowym odkrywaniem tego, co nie zawsze było widoczne od razu, w momencie ich pojawienia się na scenie.

Didaskalia zostały ograniczone do minimum. wszelkie informacje konieczne do zrozumienia fabuły tekstu autor włożył w usta bohaterów.

Przy okazji warto przyrzeć się samej konstrukcji wypowiedzi postaci. Zgodnie z ujęciem założeń teorii literatury, jednym z głównych warunków dialogu teatralnego jest wydobywanie na jaw spraw ukrytych, zarówno w kontekście stanów psychicznych bohaterów, jak i ich doznań⁴¹. I właśnie to kryterium pełni prymarną funkcję dialogiczną. W *Saulu* dostrzega się znaczną przewagę kwestii długich (do kilkunastu wierszy), natomiast rzadko występują kilku- bądź jednowierszowe. Nieczęsto pojawia się również rozłamywanie wersów repliką, z uwagi na jednolity kształt ogółu wypowiedzi oraz ich doniosły, patetyczny charakter.

Pozytywną opinię po premierze w Teatrze Narodowym w 1809 r. wystawił również w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego” anonimowy recenzent:

JPan Bogusławski grał Saula. Kto go widział w roli Leara, i w tej go sobie – nie widziawszy – wystawić potrafi, z tą różnicą, iż rola Saula więcej natężeń wymaga, więcej pracy grającego,

³⁸ W. Bogusławski, *Uwagi nad „Saulem”*, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, Warszawa 1820, s. 81–82.

³⁹ Zob. L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej. Teatr Włochów. Alfieri*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1861, s. 34.

⁴⁰ Zob. Z. Wołoszyńska, hasło: *Tragedia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 635–641.

⁴¹ Zob. S. Skwarczyńska, *Koncepcja sztuki teatralnej Etienne Soriau*, w: tejże, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 41–44.

więcej wzruszenia [...] kosztowała widza. Powiemy krótko: gdyby Alfieri był przytomnym tej reprezentacji, policzyłby ją zapewne między najmiłsze swej pracy nagrody⁴².

Saul Bogusławskiego wzbudzał zainteresowanie wśród wielu twórców późniejszych epok. Już w 1829 r. Adam Mickiewicz gromadził materiały na temat Bogusławskiego i jego dzieł z zamiarem napisania rozprawy, której nigdy nie ukończył. Interesowały go szczególnie dramaty zawierające aluzje do aktualnej sytuacji politycznej w kraju. Dwudziestowieczny badacz dramatu i teatru, związany z łódzką uczelnią, Stanisław Kaszyński zauważył w jednej ze swoich rozpraw, iż tragedia *Saul* „przez ukazanie postaci dumnego i okrutnego króla Saula, którego poczynaniom przeciwstawia się szlachetne męstwo i poświęcenie dla dobra ojczyzny Dawida, była niewątpliwie przyjmowana jako oskarżenie despotyzmu i jedyńowładztwa⁴³.

Zarówno w dorobku Wojciecha Bogusławskiego, jak i Vittoria Alfieriego *Saul* stanowił sztukę znaczącą i doniosłą, co poświadczyć może fakt, że obydwaj autorzy w przedstawieniach tragedii wcielili się w rolę tytułowego bohatera. *Saul* był ostatnią inscenizacją, w jakiej wziął udział Alfieri w Pizie w Palazzo Roncioni w 1795 r. Bogusławski po wystawieniu *Saula* zyskał liczne słowa uznania, między innymi od wspomnianego już w tym wywodzie Ludwika Osińskiego, krytyka bardzo wymagającego:

Rola Saula przez JPana Bogusławskiego z największą mocą wydana, tak wszystkich zajmowała, iż nie można było prawie mieć dosyć baczenia na piękności ról innych. Wyższego tylko rzędu talentów jest cechą umieć tak rzecz zgłębić, grę stworzyć i stworzoną wykonać⁴⁴.

Współczesne badania w pełni potwierdzają tę opinię.

⁴² Z. Wołoszyńska, *Wojciech Bogusławski wobec wzorów dramaturgii zachodnioeuropejskiej...*, s. 240.

⁴³ S. Kaszyński, *Uwagi o teatrze wileńskim w czasach Mickiewicza*, „Prace Polonistyczne”, seria 13, Wrocław 1957, s. 210.

⁴⁴ L. Osiński, *Dziela*, t. 4, Warszawa 1862, s. 388.