Wacław Kubacki

Słowacki - Zabłocki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/1, 1-23

1964

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

WACŁAW KUBACKI

SŁOWACKI — ZABŁOCKI

Marii i Czesławowi Rzepińskim

1

W pracach poświęconych polskiemu romantyzmowi wspominano od czasu do czasu Franciszka Zabłockiego, znakomitego satyryka i komediopisarza stanisławowskiej epoki. Nie da się jednak zaprzeczyć, że jego nazwisko wymieniano nie tak często jak nazwiska innych pisarzów w. XVIII; na pewno rzadziej spotykamy je w studiach nad Juliuszem Słowackim niż nazwiska Stanisława Trembeckiego, Franciszka Karpińskiego i Juliana Ursyna Niemcewicza w książkach o Mickiewiczu.

Trud badaczy szedł tradycyjnie w dwu kierunkach, metodologicznie ściśle z sobą związanych: w kierunku biograficzno-psychologicznym (wpływ przeżyć twórców na ich dzieła) i genetyczno-literackim (suma obcych podniet artystycznych w utworze). Był to spadek po pozytywizmie, naiwnie rozdrobniony i trwoniony lekkomyślnie przez następców. Ciasno pojęta geneza literacka sprowadzała się do śledzenia bezpośredniej zależności jednych dzieł od drugich.

W Oświeceniu i romantyzmie szkic syntetyczny był panującym gatunkiem krytycznym i często przybierał postać „paraleli". Potem, w epoce scjentyficznej, zaczęło się panowanie analizy. Rozkładano dzieło na biograficzne kółka i psychologiczne sprężynki, na atomy przeżyć i pyłki lektur. Miejsce „paralel" zajęły „wpływy". Jeśli nawet niekiedy tytuł pracy zapowiadał „paralelę" — jak w sumiennej rozprawie Wilhelma Bruchnalskiego o związkach Mickiewicza z Niemcewiczem — to sama robota była analityczna.

Rozpowszechniony typ badań nie stwarzał odpowiedniego klimatu dla historycznych syntez, których nie należy mieszać z wielotomowymi, rozlewnymi, analitycznymi z ducha i metody monografiami ubiegłej doby — odpowiednikami *roman-fleuve* w artystycznej prozie. Brak zmysłu historycznego i szerokiej znajomości obcych literatur stał na

przeszkodzie badaniom porównawczym i nie pozwalał wyznaczyć właściwego miejsca oryginalnym dziełom polskim w literaturze światowej. Epoka ta nie została dotąd całkowicie zamknięta mimo wielu prób naprawy polonistycznej rzeczypospolitej. Z pewnym zdziwieniem stwierdzamy, że nawiązuje się do dawnych metod i starych błędów w pracach, które miały na celu odrobienie zaległości, uzupełnienie zaniedbań i popchnięcie badań na nowe tory.

Klasycznym wręcz przykładem może być sprawa stosunku Juliusza Słowackiego, jako autora *Balladyny*, do Franciszka Zabłockiego, jako tłumacza i przerabiacza takich zapomnianych dzisiaj z kretesem francuskich baleto-sielanek i fantastycznych komedii, jak *Pasterz szalony* lub *Król w kraju rozkoszy*. Były to rzeczy nieoryginalne. Naśladownictwa naśladownictw. Przeróbki z przeróbek. Któraś tam woda po ariostyczno-cervantesowsko-szekspirowsko-perraultowskim kisielu. W dodatku zapoznano z nimi Polskę po niewczasie. *Pasterza szalonego* wydał Franciszek Salezy Dmochowski w zbiorowej edycji *Dzieł* Zabłockiego w 1830 r. (a więc po *Balladach i romansach* oraz po IV cz. *Dziadów* Mickiewicza), a *Króla w kraju rozkoszy* ogłosił Jerzy Jackl w „Dialogu" w r. 1960 (czyli w stodwudziestą pierwszą rocznicę wyjścia z druku *Balladyny* Słowackiego). Mimo to krytycy nie mogą przeboleć, że wspomniane wierszowane przekłady i naśladownictwa Zabłockiego wypadły z kręgu „wpływów"! Tymczasem już sam choćby fakt, że romantyzm powstał, rozwinął się i bujnie owocował w czasie, gdy *Pasterz szalony* i *Król w kraju rozkoszy* spoczywały w rękopisach, świadczy wymownie przeciw starej metodzie genetycznej.

2

Piotra Chmielowskiego, który znał *Króla w kraju rozkoszy* tylko ze słyszenia czy ze streszczeń, zainteresowały fantastyczne duszki w komedii Zabłockiego, „owe gnomy, sylfy, salamandry", zapewne po raz pierwszy w Polsce występujące. W roku 1890 pisał w „Kurierze Warszawskim":

> Byłby to przyczynek ciekawy do historii przetwarzania się pojęć klasycznych w literaturze naszej na tzw. romantyczne.

W roku 1917 przytoczył to zdanie Chmielowskiego Bronisław Kąsinowski w „Pamiętniku Literackim". W roku 1960 przypomniał je jeszcze raz wydawca *Króla w kraju rozkoszy* w „Dialogu".

Nikt jakoś nie spostrzegł, że Chmielowski dopuścił się pewnej historycznej nieścisłości w swym artykule. Wydanie Dmochowskiego, nawet gdyby było objęło *Króla w kraju rozkoszy*, niewiele by zmieniło w ogólnym obrazie literatury. Intrygujące fantastyczne stwory, które w przy-

rodniczo-magicznej spekulacji były uosobieniem czterech żywiołów, dobrze znała polska literatura z heroikomicznego poematu Aleksandra Pope'a *Pukiel włosów ucięty* (1714). Doczekał się on kilku przekładów w końcu XVIII i na progu XIX stulecia (Ignacy Bykowski, Kajetan Węgierski, Niemcewicz). W tomie 1 *Pism różnych wierszem i prozą* (1803) Niemcewicza ukazało się tłumaczenie poematu Pope'a. List dedykacyjny Pope'a zawiera wiadomość o kabalistycznej nauce:

> Owóż hrabia ów Gabalis nauczy cię, pani, iż cztery żywioły zaludnione są duchami, zwanymi Sylfy, Gnomy, Nimfy i Salamandry. Gnomy są to diabełki, które mieszkają w ziemi i które, jak wieść niesie, są duchy wielce złośliwe. Woda mieszkaniem jest Nimf, tak jak ogień mieszkaniem Salamander. Co się zaś tyczy Sylfów rozproszonych po powietrzu, są to najładniejsze i najmilsze w świecie stworzenia.

Z tej kabalistycznej demonologii uczynił poeta figlarny, buduarowy użytek w pierwszej pieśni dzieła. Tam to właśnie znajdują się wiersze, które odnoszono do widma pasterki Zosi w II cz. *Dziadów*:

> Ta, co w życiu gardziła słodyczą kochania,
> Idzie pomiędzy gnomy w podziemne mieszkania,
> Podczas kiedy kokietka w wesołych podskokach
> Trzepiecze się z Sylfami po górnych obłokach.

W badaniach nad Mickiewiczem od dawna zwrócono na to uwagę. Były nadto inne źródła wiadomości o demonicznych, ożywionych i upostaciowanych siłach przyrody. Na przykład przełożone w trzeciej ćwierci XVIII w. z Gallanda *Awantury arabskie lub tysiąc nocy i jedna*. Wrócimy do tej kwestii za chwilę.

Źródłem wiedzy o duchach elementarnych dla epoki romantycznej stało się wydane w 1811 r. opowiadanie barona Fryderyka de la Motte Fouqué'go *Undine*, nawiązujące do przyrodniczo-mistycznych spekulacji Paracelsa. Polski przekład tej fantastycznej noweli ukazał się w 1826 r. w Krakowie. Panna wodna poucza w niej swego ziemskiego kochanka o tajemnicach przyrody:

> Może słyszałeś kiedy mój drogi kochanku, że się znajdują istoty podobne ludziom, które rzadko kiedy były od nich widziane. Takimi są w ogniach wesołe i cudowne Salamandry, w lasach i na powietrzu lekkie Gnomy; po jeziorach, strumykach i wezbranych morzach znajduje się rodzaj, który nazywają Undinami.

Sprawa druga w zdaniu Chmielowskiego, ważniejsza, to zagadnienie romantycznego balladyzmu, a ściśle: pochodzenie pierwiastków fantastycznych w romantyzmie i ich stosunek do fantastyki przedromantycznej — „przetwarzanie się" elementów klasycznych na romantyczne. Nie wiedzieć czemu zupełnie pominęli tę kwestię zarówno badacze, którzy znali *Króla w kraju rozkoszy* w rękopisie, jak krytycy, którzy pisali

o nim po ogłoszeniu komedii w „Dialogu". Piotr Chmielowski na niewidziane i nieczytane uważał komedię Zabłockiego za ewentualny, ciekawy „przyczynek" do kształtowania się pojęć romantycznych. Konstanty Puzyna zaś usiłował dowieść, że Słowacki przed napisaniem *Balladyny* musiał w jakiś tajemniczy sposób przeczytać *Króla w kraju rozkoszy*. Sęk w tym, że nie wiemy, jak się to stało. Chyba mu Skierka przyniósł na jedną noc wykradziony rękopis Zabłockiego?... Po komparatystycznej hipotezie pozytywisty — karkołomna próba ustalenia bezpośredniego wpływu jednego tekstu literackiego na drugi tekst literacki!

Jak zwykle w takich razach, nie obyło się bez narzekań na polonistykę. Puzyna biada, że w czasie studiów nałożono mu na oczy klapy nie dozwalające dojrzeć pełnego obrazu literatury Oświecenia:

> Dostrzegamy linię francusko-klasycystyczną, przeoczamy włosko-barokową, żywotną zresztą także we Francji i w Polsce.

Rzeczywiście brak nam podstawowej pracy w rodzaju monografii Jules Marsana *La pastorale dramatique en France* (1905). Trzeba wszakże zauważyć, że po wojnie nastąpiła pewna poprawa w tej dziedzinie. Mieczysław Brahmer zajmuje się komedią włoską i dramatem hiszpańskim. Zofia Szmydtowa Cervantesem i Ariostem. Ja pisałem o Metastasiu i poetyce opery włoskiej, która kształtowała dramat romantyczny, o roli włoskich librett Mozarta w twórczości Mickiewicza, o sowizdrzalskich tradycjach w balladzie *Pani Twardowska*, o znaczeniu Tassa dla romantycznego przełomu w Polsce, o ariostyzmie *Balladyny* i wpływie Alfieriego na dramaturgię Słowackiego.

Hałas uczyniony z powodu wydania *Króla w kraju rozkoszy* świadczy jedynie o tym, że nasi krytycy mało czytają. Chwalą Chmielowskiego, którego domysły nie posunęły badań ani na piędź. Ciepło wzmiankują Bernackiego za to, że miał zamiar wydać dzieło Zabłockiego, a nie wiedzą, że ten sam Bernacki pisząc o źródłach niektórych jego komedii w „Pamiętniku Literackim" (1907) pominął milczeniem *Pasterza szalonego*.

Głucho natomiast o pracach Stanisława Windakiewicza, Stanisława Estreichera i Wiktora Hahna. A przecież Windakiewicz w *Badaniach źródłowych nad twórczością Słowackiego* (1910) wiązał temat Grabca z plebejską komedią Piotra Baryki (*Z chłopa król* i *Sołtys pijany*) oraz z *Ugłaskaniem sekutnicy* Szekspira. Windakiewicz dostrzegł, że bohater Baryki po uczcie kazał sobie schować resztę jadła na wieczerzę, jak Grabiec na śniadanie! Badacze Fredry przy *Panu Jowialskim* wymieniają z zasady: Barykę, Szekspira i Słowackiego. Estreicher ogłosił w „Czasie" (1891) szkic pt. *Szekspir w Polsce XVIII wieku*. Mamy w nim wzmiankę o francuskiej przeróbce *Wesołych kumoszek z Windsoru*,

której przekład, prawdopodobnie pióra Zabłockiego, ukazał się w Polsce stanisławowskiej pod nagłówkiem *Samochwał albo amant-wilkołak*. A źródłowe i komparatystyczne studia Hahna? Puzyna lekko przeszedł nad tym wszystkim do porządku. O przeróbce Zabłockiego powiada, co następuje:

> Jego *Król* jest spolszczeniem *Le roi de Cocagne* Legranda; ten z kolei naśladował *La bague de l'oubli* (1628) Jeana de Rotrou, a Rotrou komedię Lope de Vegi *La sortija del olvido* (1619).

Ślicznie. Skąd jednak Puzyna wie to wszystko? Przecież ten cały wywód podał Bronisław Kąsinowski streszczając badania Wiktora Hahna!

Kąsinowski zwrócił uwagę na pewne podobieństwo między Grabcem z *Balladyny* i Gamoniem z *Króla w kraju rozkoszy*:

> Grabiec-pijanica również zdobywa królewską koronę ironią przypadkowości; niestety króluje po błazeńsku. Inny miał cel na oku Słowacki, jako poważny tragik, inny Legrand, jako „trywialny" twórca-śmieszek. Dowód to jednak, że motyw przejścia korony królewskiej w niewłaściwe ręce, czy na niewłaściwą głowę, może być wyzyskany i w komedii, i w tragedii romantycznej. A u dawnego naszego Piotra Baryki metamorfoza chłopa w króla czyż nie jest motywem pokrewnym?...

Kąsinowski omówił także główne cechy przeróbki Zabłockiego. Artykuł Kąsinowskiego zawiera sporo naiwności. Największą jednak jego wadą jest brak komparatystycznych perspektyw.

Nie mogę pojąć, w jaki sposób Puzyna po studiach Windakiewicza i Kąsinowskiego może się dziwić, że nikt się nie zajmował literacką genealogią Grabca:

> Tu już ogarnia nas niepokój: czemu w literaturze na temat Słowackiego o tym głucho?

3

Co nowego w interesującej kwestii przynosi szkic Konstantego Puzyny *Zabłocki i Słowacki* („Dialog" 1960, nr 7)? Puzyna jest przekonany o ścisłej zależności Słowackiego od Zabłockiego, chociaż nie umie odpowiedzieć sobie na pytanie, kiedy i jak mógł autor *Balladyny* zapoznać się z rękopisem *Króla w kraju rozkoszy*. Przypuszczalnym sceptykom rzuca na odczepne uwagę:

> Znał go Brodziński, mógł więc znać i Słowacki.

Zgódźmy się jednak, że była pewna różnica między Brodzińskim, profesorem uniwersytetu, zawodowym historykiem literatury i znajomym wydawcy *Dzieł* Zabłockiego, a młodym poetą Słowackim, który nie zdążył jeszcze zawrzeć wysokich, koteryjnych znajomości na obcym, warszawskim gruncie.

Nie zatroszczywszy się o podstawowy, materialny dowód upragnionej „zależności" Puzyna omawia kilka zbieżności tekstowych, które mają według niego świadczyć niezbicie, że „Słowacki musiał *Króla* raczej czytać, i to dość dokładnie; ze spektaklu nie potrafiłby zapewne spamiętać tylu szczegółów". Oto najważniejsze podobieństwa i zbieżności:

1) Ludwila w *Królu w kraju rozkoszy* jest „infantką trebizondzką". (Kostryn w czasie uczty podsuwa Balladynie tytuł „księżniczki możnej Trebizondy".)

2) Gdy Gamoniowi w *Królu w kraju rozkoszy* wkładają koronę na głowę, zaimprowizowany władca powiada:

> Ale mi waszmość nie tak ciśnij ją na uszy.

(Grabiec mówi o koronie, że służy ludziom do tych samych celów co czapka: kryje uszy.)

3) Król w komedii Legranda-Zabłockiego zżyma się, że go uważają za malowanego monarchę:

> Ten śmiałek bezwzględny
> Myśli może, żem winny albo król żołędny!

Gamoń swoje przebranie w królewskie szaty zowie „grą w karty". Jego kompan na to: „Toć nieco! Gramy w króla!"

(Grabiec marzy, żeby zostać „dzwonkowym królem".)

4) Gamoń i Grabiec wyłuszczają w tronowych mowach program swych przyszłych rządów. W *Królu w kraju rozkoszy* monarcha pyta:

> Kto posadził, kto podniósł na tron tego szuję?
> Łotrze, sam za się powiedz, co robisz?

Gamoń odpowiada: „Króluję".

(Goplana wysłuchawszy podatkowych projektów Grabca pyta: „O czym gadasz drogi?" Grabiec odrzekł: „Co? Króluję... króluję — skarb łatam ubogi".)

5) Puzyna uważa komedię Legranda-Zabłockiego za wzór *Balladyny* także z tego względu, że widzi w niej zespolenie motywu Piotra Baryki (*Z chłopa król*) z motywem szekspirowskim (świat elfów i miłość Tytanii do Spodka w *Śnie nocy letniej*).

6) Dalszym podobieństwem ma być rusałka Goplana w *Balladynie* i Alzor czarnoksiężnik w *Królu w kraju rozkoszy*.

Puzyna nie może się wprost opędzić od tych nieszczęsnych „podobieństw". Oprócz wyraźnych, szczegółowych, widzi też mnóstwo innych, trudniejszych do określenia:

> są i inne [powiada generalnie], znacznie jaskrawsze, choć drobniejsze, a obok nich jeszcze inne, ogólniejsze, choć bardziej subtelne.

4

Rozważymy po kolei wszystkie racje, które mają przemawiać za zależnością *Balladyny* od *Króla w kraju rozkoszy.*

1) Trapezunt czy Trebizonda to modna w epoce Słowackiego nazwa orientalnej, na pół baśniowej krainy. Kto wie, czy do rozsławienia tego egzotycznego grodu w Europie nie przyczynił się Walter Scott swą powieścią *Ivanhoe*; chwali się w niej templariusz koniem zdobytym na sułtanie Trepizondy. W romantyzmie polskim niemałą rolę odegrały poetyckie tradycje kozackiej Siczy. Niemcewicz ogłosił — w tomie 3 *Zbioru pamiętników historycznych o dawnej Polsce — Ciekawe opisanie Ukrainy* Beauplana, francuskiego inżyniera wojskowego w służbie Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza. Jest tam wiadomość o wyprawach Kozaków do Trepizondy, Synopy i Konstantynopola. Z tego źródła czerpał Bohdan Zaleski i Juliusz Słowacki. Zaleski wydrukował w noworoczniku „Melitele" (1830) sławny śpiew Zaporożców pt. *Czajki.* W załączonej nocie o Piotrze Konaszewiczu czytamy:

> Na wątłych łodziach, zwanych c z a j k i, zapędzał się aż po Carogród, Trepizondę, Synopę...

Młody Słowacki pisał w *Żmii*:

> To płonie Białogród — **Trebizont się pali.**

W tragedii Niemcewicza *Bohdan Chmielnicki,* ogłoszonej w wyjątkach przez Ignacego Chrzanowskiego w „Pamiętniku Literackim" (1906), chór starców wita wracających z czarnomorskiej wyprawy mołojców. Oto pochwała wojennej drużyny:

> Synop, mury Trebizontu
> Krwi potokiem wszystko zlała,

Michał Grabowski wspomina kozacką epopeję w *Literaturze i krytyce* (1837): „Kozak płynął po Azów, Trapezund, Synopę..." Zygmunt Krasiński ironicznie nazywał spotkanego w 1837 r. w Kissingen przechrztę, byłego sekretarza dyktatora: „księciem z Moskwy lub Trepizondu". Podobnie Gérard de Nerval powie w *Sylwii*: „anegdoty, które kursują o księżniczce Elidy lub o królowej Trepizondu". Kornel Ujejski pisał w wierszu *Lazzara*:

> Będęż z ust twoich i z twego czoła
> Jak z Trepizondu ogrodu pszczoła
> Truciznę wysysać z miodem.

Trebizondę, Synopę, Kafę i Carogród (Konstantynopol) spotykamy nieraz u kresowych pisarzy np. w *Pamiętnikach księdza Jordana* (1852)

Kazimierza Bujnickiego albo w *Opowiadaniach i krajobrazach* (1856) Tadeusza Padalicy.

W krajowych warunkach romantyczna Trebizonda nabrała wkrótce politycznego charakteru, jako miejsce azylu zbuntowanych poddanych cara. Zygmunt Miłkowski opowiada we wspomnieniach *Od kolebki przez życie* o swym bracie Józefie, jak to uciekłszy z Odessy napisał do ojca z Trebizondy. Bez tego historycznego aspektu trudno zrozumieć sens opowiedzianej w *Pamiętnikach* Tadeusza Bobrowskiego anegdoty o Borzęckim, towarzyszu Mickiewicza z podróży po Krymie:

— Pan dobrodziej znał osobiście Mickiewicza?
— A znałem, panie, razem podróżowaliśmy do Krymu i po Krymie.
— Czy tylko chwilowo spotkaliście się panowie, czy też razem aż do Trebizondy podróżowali?
— Co, panie?
— Czy aż do Trebizondy razem panowie podróżowali?
— Jak, panie?
— Czy aż do Trebizondy pan dobrodziej towarzyszyłeś Mickiewiczowi?
— Nie, panie, ja się nigdy, nigdzie, z nikim w żadne Trebizondy nie wdawałem!

Umyślnie zatrzymałem się nieco dłużej przy Trebizondzie, żeby dać poznać, jak zawodne nieraz bywają „podobieństwa"! Słowacki był stanowczo bliższy przedstawionej tutaj żywej tradycji, literackiej, orientalno-ukraińskiej i politycznej, kresowej, niż Legrand-Zabłocki. Dodajmy, że Trebizonda ma w *Balladynie* wyraźnie satyryczny, antyfeudalny, a więc ideowy sens; u Zabłockiego to egzotyczna nazwa i nic więcej.

2) Koncept Grabca o koronie, co służy jak czapka do nakrycia uszów, jest całkowicie oryginalny i posiada ten sam kpiarski charakter, który miała Trebizonda w ustach Kostryna.

3) Grabiec-król dzwonkowy. Czy Słowacki musiał po ten motyw sięgać aż do rękopisu *Króla w kraju rozkoszy*? Niekoniecznie, podobny bowiem pomysł znał już Piotr Baryka. W jego komedii dworskiej *Z chłopa król* (1637) — jak czytamy w didaskaliach — „Szołtys ocknąwszy, dziwuje się sam sobie, że tak w śpiączki królem został":

Cóż jest? czy śpię? czy czuję? czy mi się tak marzy?
Tęż mam głowę, czyli nie? jednę, czy dwie twarzy?
Jamże szołtys, czyli nie? czy jaka poczwara?
Czy się ze mnie stworzyła jaka insza mara?

Zaczyna się sobie przyglądać i dostrzega przyczepione do czoła rogi:

Właśnie takie, jakie więc owi czterzej mają
Królowie, co je w karczmie sąsiedzi grawają.
Jakem dobry, już nie żart: jestem prawym królem,
Toć się też już pożegnam i z rolą, i z polem.

Chwała Bogu! Będęż pił, będęż pił, mój Boże!
I choć mi sama łajać będzie, nie pomoże.
Już nie będę na miłym tylko piecu legał,
A leżąc zaś w zbożyczku, nóżką sobie grzebał.
To wstawszy, biczem trzasnę; skoro zaś usiędę,
Masło pić roztopione całym garnkiem będę.
Już się mnie jako króla urzędnik bać musi,
Ani mi na pańszczyznę kazać sie pokusi.
Lecz któreż miejsce między czteroma zasiędę
I jakie imię swoje własne też mieć będę?
To już jeden czerwienny, drugi zaś dzwonkowy,
Trzeci winny, a czwarty zowią żołędziowy.
Ja się piątym nazowę nazwiskiem takowym,
Coby mnie każdy pomniał; wiecie jak? — Piwowym.
To już mam to wszytko, co mają bracia moi,
Ale się mnie nikt jeszcze, jako ich, nie boi.
Owi mają swe tuzy, kralki i niżniki,
Pięć ok, szóstka, dziewięć ok, i swoje wyżniki;
A moi gdzie dworzanie? gdzie są pokojowi?

Można by wysunąć przypuszczenie, że Słowacki zamiast wertować nie wydaną przeróbkę Zabłockiego po prostu przeczytał komedię Legranda po francusku. W ten sposób dałoby się wyjaśnić zupełnie naturalnie drobne podobieństwa między *Balladyną* i *Królem w kraju rozkoszy*, jak „gra w króla" lub odpowiedź Grabca „Króluję". Zajrzyjmy do tomu 1 *Oeuvres* (1770) Legranda, gdzie znajduje się *Le Roix de Cocagne*. Oto „gra w króla" (III, 7):

GUILLOT

A quel jeu jouons-nous?

ZACORIN

C'est au Roi dépouillé.

A oto odpowiedź Grabca we francuskim oryginale (III, 8):

LE ROI

Que fais-tu là, maraud, sur mon Trône?

GUILLOT

Je regne.

Dodajmy, że romantycy obraz „króla karcianego" wprowadzali także do podania o Fauście, bohatera plebejskiej literatury. W poemacie tanecznym Henryka Heinego *Doktór Faust* sławny czarnoksiężnik na życzenie księcia wywołuje cień biblijnego Dawida tańczącego przed arką przymierza: „Na wozie kierowanym przez lewitów stoi arka przymierza, przed nią król Dawid komicznie rozradowany i cudacznie przystrojony, podobny do króla karcianego..."

Z uwag Puzyny widać, że pomieszał on w swym zestawieniu „podobieństw" dwa różne motywy „króla karcianego". Motyw pierwszy („Myśli może, żem winny albo król żołędny") nie ma nic wspólnego z marzeniem Grabca. Jak wspomniałem, znaczy tyle, co „król malowany" lub „król od parady". Podobnie przedstawia się rzecz z motywem drugim („gra w karty"). W komedii Legranda-Zabłockiego to typowy dla francuskiej sceny element zabawy; dworzanie „grają w króla", bawią się przebieraniem Gamonia w królewskie szaty i wynikłą z tego komiczną sytuacją. W *Balladynie* cudowna realizacja marzenia Grabca o „dzwonkowym królu" ma zupełnie inny charakter. To nie gra towarzyska, polegająca na stanowym przetasowaniu pozycji i ról (znamy ją z komedii Marivaux i z osiemnastowiecznej powieści francuskiej). To pierwiastek balladowy w typie ludowej baśni i spokrewnionej z tą baśnią „romantycznej" komedii Szekspira *Sen nocy letniej*.

Balladyna i *Król w kraju rozkoszy* to dwie różne i samodzielne linie rozwoju starego tematu plebejskiego. W historii tzw. wędrownych motywów literackich spotykamy się często z jeszcze większymi niespodziankami. Nie wiem, czy Jan Kasprowicz czytał sztukę Legranda-Zabłockiego w rękopisie albo jej francuski oryginał. Sądzę, że jej nie znał. Wystarczyło, że znał komedię Baryki. W części III jego *Marchołta* mamy coś niby parafrazę omawianej sceny koronacyjnej. Orszak Marchołta mówi:

Wspaniałą jest rzeczą
mieć purpurę, mieć koronę,
Choćby papierową — —

Na to Marchołt:

Nęć tym innych dudków, nęć!
Toć to blichtr jest, toć to szych!...

Ludzie zdzierają ze starego władcy królewski płaszcz i narzucają go Marchołtowi na ramiona.

TŁUM

Niech nam żyje!...

GŁOS Z TŁUMU

Król żołędny!

INNY GŁOS

Król pikowy!

Żona Marchołta spostrzegłszy „tandetną królewskość" mężowskiego stroju pyta, jakby naśladowała zarówno Gamonia i Króla, jak Grabca:

Cóż to jest za maskarada?
Takie teraz płachty w modzie?

Takie czapki czy kołpaki?
Mundur taki?...

(Por. reakcję Króla u Zabłockiego: „Sztufad!! jest dziś u dworu jaka maskarada?") A w części IV, gdy Marchołt po baśni królowania wraca do rzeczywistości, Kasprowicz trawestuje sowizdrzalski motyw uderzając w młodopolskie symbole:

Z chłopa król,
Z króla chłop!...

4) Podobieństwa między Gamoniem-królem i Grabcem-królem nie wynikają z tekstowej zależności Słowackiego od Legranda-Zabłockiego, jak mniema Puzyna, lecz ze wspólnego źródła francuskiej komedii i polskiej tragedii, którym była stara plebejska krotochwila.

Program rządów Grabca-króla jest bardziej poetyczny niż *exposé* Gamonia, bo ułożył go większy od Zabłockiego i Legranda poeta.

Przy sposobności należy przypomnieć, że literatura powszechna oprócz wymienionych ludowych pomazańców zna jeszcze jednego sławnego gbura na tronie. Jest nim Sancho Pansa jako gubernator wyspy w *Don Kichocie* Cervantesa.

5

Rozróżnienie dwu odmiennych linii w rozwoju pozornie podobnego motywu — gra w króla (Gamoń) i realizacja marzenia o królu dzwonkowym (Grabiec) — pomogło nam do rozróżnienia dwu formacji kulturalnych i artystycznych: dworskiej zabawy, „maskarady", bo to przecież komedia zapustna, oraz ludowej baśni. Do zapustnej tradycji należy „maskarada", jako pozostałość prastarych saturnaliów, czyli przewrócenie panującej hierarchii stanowej, wybuch rozhukanej swobody, rubasznego żartu i obyczajowej satyry — symbol powrotu do pierwotnych stosunków złotego wieku.

Gatunkowo zaś rzecz biorąc wspomniana różnica daje dwie odrębne formy literackie: osiemnastowieczną komedię (*Król w kraju rozkoszy*) i romantyczną tragedię (*Balladyna*). Cechą oryginalną romantycznej dramaturgii było to, że pozwalała na mieszanie tragizmu z komizmem. Stąd w *Balladynie,* którą poeta nazwał w podtytule „tragedią", mogło się znaleźć miejsce na motyw Grabca. Poetyka klasycystyczna trzymała Legranda i Zabłockiego w surowych pod tym względem ryzach.

W ten sposób zbliżamy się do jądra zagadnienia. Obecnie pora zająć się ostatnimi „podobieństwami" Puzyny: światem fantastycznym w komedii Legranda-Zabłockiego i w dziele Słowackiego. Nierzadki to wypadek w krytyce, że pisarz czasem bystrzej widzi, niż argumentuje. Coś podobnego mamy w szkicu Puzyny. Najpierw błędne zestawienie:

Goplana i Alzor, to zatem szóste podobieństwo obu utworów. Oczywiście Goplana skupia nie tylko funkcje Alzora; także — częściowo — Króla (jako władcy sylfów) i Ludwili (jako pięknej księżniczki zakochanej w prostaku).

A potem nagły błysk krytycyzmu:

Ale niczego już nie brakuje do tej postaci, prócz ludowego polskiego kolorytu.

Bagatela! Przecież to właśnie sprawa najważniejsza! A tego istotnie brak! I ten brak decyduje, między innymi, o różnicy między osiemnastowieczną komedią i romantyczną tragedią!

Marszałek Sztufada w *Królu w kraju rozkoszy* daje Ludwili lekcję o duszkach, przebywających w czterech żywiołach:

Tak jest, ma je powietrze, ziemia, ogień, wody.
I tak w powietrzu żyją sylfy, gnomy w ziemi,
Najady pod wodami kryją się czystemi,
A salamandry, żadnym ogniem niepożyte,
Składają jedną wspólną tę rzeczpospolitę.

Jak już nadmieniłem, były to w tamtej epoce duszki konwencjonalne, całkowicie obłaskawione. Legrand nazywą je w spisie osób swej komedii „*Troupe des Peuples Elémentaires*". Poetyka klasycystyczna znalazła dla nich miejsce w poemacie heroikomicznym i w komedii fantastyczno-pasterskiej. W ten sposób ugłaskano ich pierwotną, ludową demoniczność.

Bardziej ciekawe istoty fantastyczne niż u Legranda-Zabłockiego mogli znaleźć romantycy w baśniach *Tysiąca i jednej nocy*. Powieści te cieszyły się w Polsce wielką poczytnością. Oprócz przekładu z Gallanda były także skróty i przeróbki. Kraszewski daje świadectwo w *Powieści bez tytułu* (1855), że jeszcze w połowie w. XIX, w pełni romantyzmu, wśród książek rozwożonych żydowskimi budami po kraju była *Historia Syndbada* obok popularnej *Magiellony*, książek nabożnych oraz modnych romansów Lafontaine'a i Kotzebuego. Poprzestanę tutaj na przypomnieniu dwu „romantycznych" motywów orientalnych. W pewnej powieści wschodniej mamy wątek miłości króla perskiego do nimfy morskiej Gulnary, a w innej, o cudownej lampie Aladyna, geniusz na żądanie bohatera wystawia wspaniały pałac w ciągu jednej nocy. Trudno nie pomyśleć o wielu romantycznych młodzieńcach zakochanych w nimfach, undynach, Świteziankach i rusałkach oraz o pracach Mefistofelesa w Mickiewiczowskiej balladzie *Pani Twardowska*.

W dobie przełomu romantycznego w Polsce nieraz zestawiano fantastyczny świat romantycznej poezji z powieściami *Tysiąca i jednej nocy*; piszę o tym obszerniej w studium *Tasso w polskim romantyzmie*. Ciekawe, że pewien związek między cudownymi powieściami orientalnymi i fantastyczną baśnią ludową zauważył już osiemnastowieczny tłumacz

Awantur arabskich, jak widać choćby z tego, że kazał wschodniemu czarownikowi „puszczać tuman w oczy"! Jest to klasyczne, kresowe wyrażenie, które z ludowej demonologii przeszło potem do poezji romantycznej. Przypomnijmy, że także w balladzie Mickiewicza:

Twardowski siadł w końcu stoła,
Podparł się w boki jak basza;
„Hulaj dusza! hulaj!" woła,
Śmieszy, tumani, przestrasza.

Baśni wschodnie rozeszły się po Europie w czasie wojen krzyżowych. Wiele tych fantastycznych powieści opracowali i rozsławili Ariosto, Tasso, Lope de Vega i Calderon, nie mówiąc o mniejszych. Na samym przedprożu polskiego romantyzmu Jan Tarnowski w książce *Badania historyczne, jaki wpływ mieć mogły mniemania i literatura ludów wschodnich na ludy zachodnie, szczególniej we względzie poezji* (1819) pisał, że źródłem wielu motywów Bokacjusza i Ariosta były powieści *Tysiąca i jednej nocy.* Przykład to tzw. orientalizmu renesansowego i barokowego. Legrand-Zabłocki to chyba ostatnia fala tego prądu. Z romantyzmem i romantycznym orientalizmem ma ona tylko czysto zewnętrzne podobieństwo.

W *Królu w kraju rozkoszy* mamy wiele pierwiastków tego schyłkowego, renesansowo-barokowego orientalizmu. Giosue Carducci w swych studiach nad *Amintą* Tassa przypomniał, że już poprzednicy Tassa wprowadzali do dramatycznych sielanek pierwiastki orientalno-magiczne. W *Królu w kraju rozkoszy* jest to motyw czarnoksięskiego pierścienia. Zauważmy dalej, że jego właściciel, czarodziej, nosi w komedii Legranda-Zabłockiego imię o arabskim pochodzeniu (Alzor). Wschodniego pochodzenia jest symbolika kwiatowa i zapewne pomysł kwietnego baletu. W komedii Legranda występuje orszak „Nimf w kolorze kwiatów z klombów królewskiego ogrodu":

La Rose, fleur de la Difficulté.
La Renoncule, fleur de la Fierté.
Le Pavot, fleur du Sommeil.
Le Souci, fleur du Tourment.
La Violette, fleur de l'Innocence.
La Jonguille, fleur de la Jouissance.

Zabłocki opuścił w swej przeróbce ową symboliczną wykładnię. W spisie postaci mamy tylko „Osoby kwiaty wystawujące". W akcie I Fiołek wygłasza jednak następującą „kwestię":

Ja prosty, drobny Fiołek.
Wdzięczny wiosny pierwszy wianek,
Cel zdobyczy cichych pszczołek,
Chłopiąt i dziewcząt sielanek.

Lecz dni moich krótkie trwanie,
Zgon i życie z wiosną biorę.
Kto tę jedną zaspał porę,
Już mnie więcej nie dostanie.

W *Balladach i romansach* Mickiewicza mamy ślad tej orientalno-sielankowej maniery w *Pierwiosnku:*

Dni nasze jak dni motylka,
Życiem wschód, śmiercią południe;
Lepsza w kwietniu jedna chwilka
Niż w jesieni całe grudnie.

Podobnie jak Puk w *Śnie nocy letniej* nie ma nic wspólnego z „elementarnymi duszkami" komedii Legranda i poematu Pope'a, tak samo poetyckie stworki Szekspirowskie, Groszek, Pajęczynka, Ciemka i Gorczyczka, nie stanowią dworskiego, rokokowego *„corps de ballet"*. To ludowe *„fairies"*.

Tematem orientalnym (z bagażem nauki moralnej) jest w komedii Legranda-Zabłockiego także motyw „z chłopa król", o czym nie zawsze pamiętają krytycy, złudzeni plebejską karierą tej fabuły w Europie. W powieściach *Tysiąca i jednej nocy* znajduje się *Historia o śpiącym obudzonym*. Czytamy w niej, jak kalif Harun Al Raszyd uczynił sobie i dworowi widowisko ze swego poddanego Abu Hassana, który był niezadowolony z losu. Kalif kazał go upoić nasennym środkiem i przenieść do pałacu. Obudziwszy się, Abu Hassan grał rolę sułtana, spełniając wszystkie swoje pragnienia. Po złudnym panowaniu służba odniosła ponownie oszołomionego narkotykiem krótkotrwałego władcę do jego ubogiego domu, gdzie śnił on dalej, tym razem już na jawie, swój baśniowy sen, wywołując wiele uciesznych awantur w zderzeniu z prozaiczną rzeczywistością. Nietrudno stwierdzić, że ten wybitnie komediowy temat podsunął m. in. Szekspirowi pomysł *Prologu* do *Ugłaskania sekutnicy*, stał się głównym motorem staropolskiej farsy Piotra Baryki *Z chłopa król*, Franciszkowi Bohomolcowi dostarczył osnowy do komedii *Kłopoty panów* (1775) i został oryginalnie wyzyskany przez Aleksandra Fredrę w *Panu Jowialskim*.

Komedia Bohomolca *Kłopoty panów* posiada następujący „argument":

Ta komedia jest na fundamencie owej historii, którą o jednym z książąt burgúńskich czytamy. Ten pan widząc chłopa bez pamięci pijanego, śpiącego na ulicy, kazał go zanieść do swego pałacu i w szaty najbogatsze ubrać. Gdy się chłop przespał, czyniono mu wszelkie honory i wmówiono w niego, że on jest książę Burgundii. Z czego książę i uciechy miał dosyć, i nauki panowania synowi dał bardzo mądre.

W spisie osób bohater nazywa się: „Grzegorz, chłop, mniemany książę". Książę Filip Burgundzki znalazłszy na ulicy śpiącego Grze-

gorza oddał się refleksjom, niczym któryś z legendarnych władców Wschodu:

> Ten widok, przyznam ci się, zazdrość w mym sercu wzbudził. Myśliłem sam w sobie: miły Boże, ten człek na bruku leżący smacznego sobie snu zażywa, a ja muszę u mych lekarzów snu sobie po troszę kupować. Ten człek na ulicy nic się nie lęka, a ja w mym pałacu muszę straż trzymać, żebym sobie sen ubezpieczył. Ta uwaga wznieciła chęć we mnie, bym mu tę spokojność pomieszał, której próżno sam szukam.

Grzegorz budzi się w pałacu, przebrany w bogate szaty:

> Zaczynam pilniej sobie się przypatrywać, alić widzę, żem z nóg do głowy cały pozłacany.

Krótki okres jego „panowania" dał autorowi sposobność do wielu satyrycznych wycieczek przeciw rycerskim obyczajom, wojnom, pojedynkom, dworactwu i feudalnym grzechom głównym. Komedia zawiera pewne orientalne relikty (poseł chiński, astrolog perski) i kończy się nauką w typie orientalnej powieści, przeznaczonej dla wychowania następcy tronu, czy młodego władcy.

Ludwik Bernacki z powodu staropolskiej *Facecji o pijanicy, co cesarzem był* powiada, że motyw „zużytkowany w komedii P. Baryki sięga zamierzchłych czasów dalekiego Wschodu". Zapowiadał nawet monografię motywu „z chłopa król", co nie przeszkodziło mu jednak twierdzić:

> Grabca-króla w *Balladynie* Juliusza Słowackiego (1839) stanowczo tu wliczyć nie można.

Eugeniusz Kucharski we wstępie do *Pana Jowialskiego* w „Bibliotece Narodowej" pisał:

> Motyw przebrania Ludmira za sułtana to motyw zawleczony ze Wschodu, szeroko w literaturach europejskich rozpowszechniony, a utrzymujący się jeszcze do czasów najnowszych (np. Gerharda Hauptmanna *Schluck und Jau*).

Stawał jednak bezradny, gdy szło o wskazanie bezpośredniego źródła, które mogło nasunąć Fredrze ten pomysł. Moim zdaniem obok żywej tradycji francuskiej i polskiej komedii w. XVIII w grę wchodzi wspomniana opowieść *O śpiącym obudzonym* z *Tysiąca i jednej nocy*. Państwo Jowialscy w komedii Aleksandra Fredry postanowili przebrać się w orientalne stroje, inscenizując w nudzącym się, ziemiańskim dworku zabawę w sułtański seraj. Z pamiętników epoki wiemy, że kresowa magnateria wystawiając tę komedię z okazji rodzinnych uroczystości wypożyczała kostiumy u tureckiego baszy w Chocimiu. Tak żywa była świadomość wschodniego pochodzenia tego „plebejskiego wątku".

Grabiec z *Balladyny* należy niewątpliwie do licznej rodziny „śpiących obudzonych". To należy mocno podkreślić wbrew zdaniu Bernac-

kiego. Równocześnie jednak to postać zupełnie oryginalna. Realistycznie przedstawionego syna wiejskiego organisty wplątał poeta w kabałę demonicznych sił przyrody i gwałtownych ludzkich namiętności. Jest on nie tylko bohaterem plebejskiej krotochwili, lecz także bohaterem romantycznej ballady. Połączenie realizmu i baśni, folklorystycznej wiedzy i poetyckiej fantazji, błazeństwa i tragizmu stanowi bezsprzeczną własność Słowackiego.

Z kolei przyjrzyjmy się partnerce Grabca, bogince jeziora Gopła, Goplanie. Tradycyjnie wywodzono ją z Szekspira. Puzyna dopatrzył się jakichś jej związków z Ludwilą, infantką trebizondzką Legranda-Zabłockiego. Słowem, jeszcze jeden „wpływ"! Najjaskrawiej ujmował to zagadnienie główny przedstawiciel „badań źródłowych" Stanisław Windakiewicz. Dorobił on nawet osobną teorię do studiów nad zapożyczeniami, filiacjami i zależnościami literatury polskiej od obcych wzorów:

> Główną przeszkodą do śmiałej twórczości na polu dramatycznym w Polsce był brak głębszej znajomości Szekspira.

Mniejsza z tym, że ten brak nie przeszkodził rozkwitowi sztuki dramatycznej w Hiszpanii i we Francji, nie mówiąc już o starożytnej Indii i Grecji. Katastrofalną sytuację uratował Słowacki:

> Szczęściem w Słowackim dostaliśmy pierwszego w Polsce i ogromnego entuzjastę szekspiriańskiego.

Według Windakiewicza sekret dramaturgii Słowackiego przedstawia się prosto:

> Bez studiów *Nocy letniej*, *Makbeta* i *Króla Lira* udramatyzowanie ballady Chodźki byłoby zupełnie inaczej wypadło. Cała masa figur i sytuacji w rozmaitych sztukach Słowackiego wzięła się tylko z Szekspira. Poeta nasz tworzył nowe dramata przez superpozycję, kombinację, odpodobnienie, przemianę ról męskich na żeńskie, przez korzystanie z pojedynczych motywów albo całych serii, tworzenie analogicznych pomysłów, polonizację itd. Genialna samoistność Szekspira w wyszukiwaniu dziedzin twórczości i tematów przygotowała grunt dla dalekiego i nieco spóźnionego epigona polskiego.

Windakiewicz niestety nie znał zagranicznych „badań źródłowych" nad twórczością Szekspira i nie domyślał się nawet, że można inaczej rozwiązywać te zagadnienia przy pomocy badań komparatystycznych. A oto próbki szczegółowych analiz Windakiewicza. Z powodu Falstaffa:

> Poecie chodziło prawie o pokazanie, w ilu wariantach tę samą postać potrafi na scenę polską wprowadzić.

O *Mazepie*:

> Do *Mazepy* odczytał prawie wszystkie sztuki Szekspira na temat zazdrości małżeńskiej i długą ich listę wyzyskał.

O *Balladynie*:

> Wszedł w nią znów cały katalog sztuk Szekspira, o których poprzednio mało lub nic w Polsce nie słyszano.

Niedaleko odbiegł od tej staroświecczyzny przedstawiciel formalizmu, Manfred Kridl, który w kilkadziesiąt lat potem pisał o *Balladynie* (*Literatura polska*, 1945):

> Rzecz cała ma pewien urok i wdzięk baśni, ale dużo też bawienia się i igrania motywami, nieskoordynowanymi ze sobą dramatycznie. Dużo też zbyt wyraźnych reminiscencji literackich, zwłaszcza z sztuk Szekspira, takich jak *Sen nocy letniej*, *Makbet* i *Król Lir*.

W moim studium o *Balladynie* starałem się nieco ograniczyć sferę zależności Słowackiego od obcych wzorów przez zwrócenie uwagi na nierzadkie występowanie „motywów szekspirowskich" w polskiej twórczości ludowej. Mimo to ostatni badacz *Balladyny*, Jean Bourrilly, wrócił do metody „wpływów".

Romantycy inaczej patrzyli na tę sprawę. Zygmunt Krasiński nie miał zastrzeżeń Windakiewicza, lubo znał Szekspira nie gorzej od niego. Podobnie badacze, dla których romantyzm był jeszcze żywą tradycją. Fryderyk Henryk Lewestam pisał w *Historii literatury powszechnej* o *Balladynie* i *Lilli Wenedzie*:

> Reminiscencje szekspirowskie, które się w obu tych utworach tu i ówdzie przebijają, nie uwłaczają przecież genialnej ich oryginalności...

Z czego to pochodziło? Wspomniani pisarze dobrze wiedzieli, że w centrum zainteresowania romantycznych poetów stała mitologia skandynawska i germańska (oprócz słowiańskiej) oraz związana z tymi wierzeniami starodawna epika, ballada i pieśń ludowa. Szekspir nie był dla romantyków uniwersalnym źródłem. Był wielkim przykładem, jak czerpać z ludowych natchnień. Z wielkich romantyków polskich *Eddą* i *Nibelungami* zajmował się Krasiński, jak świadczy jego korespondencja i *Irydion*. W kręgu tych zainteresowań stoi niewątpliwie także *Lilla Weneda* Słowackiego.

Ileż to się nagłowili uczeni nad psychologią, charakterem i dramatyczną rolą Goplany! Rozwiązania tych kwestii nie można było znaleźć w Szekspirze. Nowe światło na tę sprawę rzucają romantyczne studia nad wierzeniami ludów skandynawskich i germańskich. W roku 1837 ukazał się w wileńskim czasopiśmie „Wizerunki i Rozstrząsania Naukowe" szkic przełożony z „North American Review" pt. *Poezja ludu pokoleń teutońskich*. Czytamy w nim następującą charakterystykę Goplany z nie wydanej jeszcze wówczas *Balladyny*:

> Wróżka (Fée) nie jest ani dobrą, ani złośliwą: jest to intrygantka świata poetycznego; gatunek nadprzyrodzonego Figara płci niewieściej, nader zmienna w swoich upodobaniach, w swoich czynach i żądzach.

Znajdujemy w tym artykule wiele imion fantastycznych duszków. Są to Chochliki, Elfy, Pucki, Ariele oraz Trilly. Znamienna jest również uwaga o Szekspirze:

> Ostatnie wprowadzenie w akcję tej tradycji północnej znajduje się w *Marzeniu nocy letniej* wielkiego Szekspira. Jej najszczerotniejszym i najtragiczniejszym wyrażeniem jest ballada pt. *Wesele sir Olofa.*

Jaki z tego wniosek? Niepodobna wiązać ludowej i fantastycznej części *Balladyny* z barokowo-romańską literaturą. Ta partia tragedii Słowackiego stoi pod znakiem mitologicznych wyobrażeń Północy. Ludowa wróżka — Fée — Goplana nie ma nic wspólnego z magią orientalnego czarnoksiężnika Alzora. Pozorne podobieństwa tłumaczą się tym, że komedia Legranda-Zabłockiego jest mieszaniną różnych tradycji literackich i zlepkiem rozmaitych motywów, pośród których nie brak także reminiscencji szekspirowskich.

W żaden sposób nie można również uznać *Króla w kraju rozkoszy* za wzór *Balladyny* w tym znaczeniu, że Słowacki mógłby był znaleźć w tej komedii przykład skojarzenia motywu „z chłopa król" z motywem szekspirowskiego świata fantastycznego. Po prostu dlatego, że w utworze Legranda-Zabłockiego nie ma takiego skojarzenia! Jego świat fantastyczny, jak nadmieniłem, jest odmienny od fantastycznego świata Szekspira. Związek zaś obu tematów w *Balladynie* jest oryginalną koncepcją Słowackiego.

Badacz francuski Gabriel Sarrazin w książce *Wielcy poeci romantyczni Polski* (przekład polski w 1907 r.) wskazał na ciekawą różnicę między Szekspirem i Słowackim. Szekspir nie włączał scen baśniowych do swych wielkich dramatów. Sprawa jasna. Szekspir nie był romantykiem! Jak z tego widać, Słowacki, wbrew zdaniu rodzimych i niektórych obcych badaczy, miał swój własny stosunek nawet do wielkich i powszechnie uznanych autorytetów.

6

Odrzucając kwestię zależności Słowackiego od Legranda-Zabłockiego nie należy rezygnować z paraleli Słowacki—Zabłocki, to znaczy tracić z oczu rozwoju pewnych motywów literackich w różnych epokach.

W *Królu w kraju rozkoszy* występuje sporo motywów baśniowych, które zasługują na uwagę ze względu na pewien związek europejskiego romantyzmu z renesansowo-barokową epiką i powieścią pasterską-rycerską. To orientalno-antyczno-romańska partia komedii Legranda-Zabłockiego. Motywy te w różnych zestawieniach i przeróbkach spopularyzowała opera i dworski balet XVII wieku. Nie bez powodu badacze literatury niemieckiej wiążą romantyczne komedie Augusta Platena z barokową operą i twórczością poetycką Charlesa Perraulta.

Mamy tedy w *Królu w kraju rozkoszy* motyw Orlanda Szalonego i Don Kichota w postaci Filandra, którego spis osób nazywa wręcz rycerzem wędrującym, czyli błędnym. Posłuchajmy, jakie wyrzuty czyni Filander Ludwile:

> Za tyle starań moich... aż do ocalenia
> Dni twoich i honoru, ze śmiercią walczenia,
> Z olbrzymami potyczek, tak ciężkich podróży,
> Niewdzięcznico!

Mamy dalej wschodni motyw magicznego pierścienia i czarnoksiężnika. A także pewną odmianę motywu miłości-szału i podania o Endymionie — oba w formie parodystycznej. Ludwila pod wpływem czarów zapałała nagłą miłością do śmieszka Barasza, giermka swego narzeczonego. To reminiscencja przygody Tytanii ze *Snu nocy letniej*. Ludwila nie jest jednak sentymentalno-romantyczną heroiną. Kamieniem probierczym tej postaci jest stosunek Legranda do dwu ulubionych w romantyzmie tematów: do motywu Tytanii i motywu Endymiona. Swego dawnego kochanka nazywa Ludwila „osłem". Do Barasza zaś, zakłopotanego względami wytwornej panny, infantka trebizondzka przemawia w następujący sposób:

> Nic mi nie odpowiadasz, czy wziąłeś na spanie,
> Jak Endymion, który drzymał przy Dyjanie?

Parodystyczny charakter mają także różne motywy w *Pasterzu szalonym*. Tytułowy bohater, jako ofiara mitologicznych i sentymentalnych powieści, dostarcza spragnionemu rozrywki towarzystwu wybornej okazji do zabawy:

> Osobliwszą nam scenę zdarza dzień dzisiejszy
> I jeśli Donkiszota rozśmieszają dzieje,
> Ten melancholik nie mniej uciesznie szaleje.

I zaczyna się inscenizacja mitologiczno-sielankowych historii w celu uzdrowienia szaleńca. Panny podejmują się ról leśnych boginek. Kawalerowie przebierają się za bożków. Pewien młodzieniec postanawia udawać wschodniego czarnoksiężnika („Ja myślę przybrać odzież dawnych Parsów Maga"). Trawestacją fantastycznych motywów, znanych ze starożytnej, orientalnej i renesansowej literatury, będzie zarówno przypisana jednej z pań funkcja „czarodziejki Circe", jak humorystyczna metamorfoza głównego bohatera komedii w spróchniałą wierzbę. Jak widzimy, znajdują się tutaj tematy, które podjął i opracował w zupełnie innym duchu i stylu Adam Mickiewicz w IV cz. *Dziadów* oraz Juliusz Słowacki w *Balladynie*. Jednym słowem, ciekawy materiał do paraleli.

Kilka słów należy się również „operze" Zabłockiego pt. *Żółta szlafmyca albo kolęda na Nowy Rok*. Znajdujemy w niej ulubiony w romantyzmie motyw karnawałowej maskarady jako symboliczny obraz życia:

Bawiemy się na świecie jak na karnawale,
Nowy rok go otwiera!... gdyby kończył stary!
Ale niech mnie to smutne nie utrapia czucie,
Bawmy się z zapomnieniem tak jak na reducie...

Bóg Merkury daje bohaterowi żółtą szlafmycę o przedziwnej władzy:

Gdy ją włożysz na głowę, wszyscy ci domowi,
Żona, krewni i słudzy, każdy prawdę powié,
Choćby najsekretniejszą, ani się postrzeże.

To znany motyw orientalny. W ogóle mamy sporo różnych wzmianek, które wskazują na wschodnie pochodzenie operowej fabuły Zabłockiego, np. babilońska wieża, albo „gust chiński, kolor słońca i wraz bezpieczeństwa". Bohater wymyśla niesumiennemu oberżyście sarmacko-orientalnym rejestrem niepochlebnych przydomków: „A cyganie, arabie, bisurmanie, żydzie!" Wymowny pod tym względem jest również wspomniany alegoryczny charakter *Żółtej szlafmycy*. Nie na darmo osiemnastowieczny bohater tej opery dziwił się, że marzą się mu całą noc szczególne bajki. Nie może pojąć, skąd do jego życia wdzierają się niezwyczajne, obce mu żywioły:

Myślę zawsze po prostu, czynię nie inaczej,
Za cóż by mi się miały śnić alegoryje.

7

Na zakończenie jeszcze jedna paralela, tym razem natury ideologicznej: Gamoń—Grabiec. Filologowie starej szkoły albo niechętnie odnosili się do związków Grabca z komedią plebejską, jak Ludwik Bernacki w przedmowie do swego wydania *Z chłopa król* Piotra Baryki, albo, jak Stanisław Windakiewicz w *Badaniach źródłowych nad twórczością Słowackiego*, ograniczali się do zbieżności tekstowych i podobieństwa wątków, nie zwracając uwagi na społeczny sens tego motywu.

Komedia Legranda-Zabłockiego zawiera wiele pierwiastków satyrycznych. Kto wie, czy to w ogóle nie jedna z najostrzejszych satyr społecznych i politycznych polskiego Oświecenia! Władca absolutny, jako pomazaniec boży, żyje „w kraju rozkoszy". Stanowczo lepszy tytuł oryginału — *Le roi de Cocagne* — który podkreśla półbaśniowy i półutopijny charakter feudalnego państwa. Już same nazwiska niektórych komediowych postaci mówią coś niecoś. Marszałek minister zowie się Sztufada, a minister stanu Frykasy. Nowy „z chłopa król" przybiera miano miłościwie panującego ludowi Gamonia Pierwszego. Jego plebejska kon-

cepcja władzy (dobre jedzenie, obfite picie, używanie i samowola) uderza satyrycznym sztychem w panujące stosunki.

A naród? Trzeba także coś i dla narodu...
Chronić go od ubóstwa, wojny, moru, głodu...
Sam nie zmogę, chociażbym rozdarł się na części. —
(*pauza*)
Niechże sam o tym myśli i niech mu się szczęści,
A co mojej królewskiej osoby się tycze,
Czyż w tym nie ma dość szczęścia, że mu przewodniczę,
Że mu świetność nadaję? Niech go to więc krzepi,
Że mu chcę dobrze, chociaż sobie zawsze lepiéj. —
Otóż to tyle z siebie daje i przyrzeka
Ojcowska dla narodu monarchy opieka,

Gamoń posiada rysy ludowego mędrca, które go spokrewniają ze sławnym, średniowiecznym prześmiewcą wyższych stanów — Marchołtem Grubym i Sprośnym. Krytycznie patrzą na swego pana również jego ministrowie. Frykasy mówi:

Prawda, byłoby pięknie i z rozumem zgodnie,
Ażeby król żyć raczył mniej nieco wygodnie,
Mniej leniwie, a więcej trocha pracowicie.
Niech się dowie, jakie jest rąk i nóg użycie.
Niech wie, że nie na tym jest tron króla opartym,
Ażeby był pijakiem, zbytnikiem, obżartym,

Współcześni krytycy zacieśnili satyryczną wymowę tej komedii wskazując palcem na osobę ostatniego rozkosznisia na polskim tronie. Rzecz prosta nie brak tutaj aluzji, które można odnieść do króla Stasia, równie dobrze zresztą jak do każdego innego monarchy przed francuską rewolucją. Przede wszystkim jednak jest to satyra na ustrój absolutny. Weźmy np. rozdawanie najwyższych urzędów według kaprysu władcy. Albo osobliwe pojęcie o funkcjach państwowych dygnitarzy. Gamoń ucieszony nominacją na podskarbiego zachowuje się impertynencko:

Wyśmienicie, przedziwnie! Człowiek w tym urzędzie
Zdzierać wszystkich, a dawać nikomu nie będzie.

Barasz, jako śmieszek, pozwala sobie na jeszcze grubsze docinki pod adresem Króla:

Oto mi się zdaje
Prawdziwie mieć karczemne ten król obyczaje.
Jakaś twarda prostota, jakaś grubość, która
Pospolitego nawet hańbiłaby gbura.
Naród go przecież słucha w tym wszystkim, co każe.

Nie zbija go z pantałyku obecność ministrów:

SZTUFADA
Król chce pić.

DRUGI DYGNITARZ

Król pan chce pić.

BARASZ

Bodaj was rozdarło.
Toć i ja takie same jak król wasz mam garło.

A po libacji z królem rezonuje w podobnym tonie:

Ja jestem dość w alegrym, ty dobrze w pian-pianym.
Pójdźmy spać, a sen zrówna monarchę z poddanym.

Chętnie też sekunduje Królowi, gdy ów się obruszy na chciwość swych dworzan:

KRÓL

Żeś wierny jak powinien, chcesz zaraz tysięcy?
Cóż na to książę? W którym państwie tak się dzieje,
Aby wierność opłacać?

BARASZ

Złodzieje, złodzieje...

Władca „kraju rozkoszy" wypada pod koniec komedii ze swej roli zbytnika i lekkoducha. Francuska krotochwila przemienia się w gorzką polską satyrę patriotyczną. Wyrzeczenie się korony przez opływającego we wszystkie przyjemności monarchę zabrzmiało niespodzianie jakimś jeremiaszowym tonem testamentu Jana Kazimierza, dla którego królewska korona była koroną cierniową:

A naród!... przebaczyłbym pomniejsze w nim wady,
Że lubi rozkosz, ze mnie, króla, wziął przykłady.
Ale że w niczym dobry mnie smakuje, że go
Datkiem trzeba prowadzić, nawet do dobrego,
Że gościnny dla obcych głupstw, a swego brata
I charakter gniazdowy, i zacność pomiata,
Że mając dość wszystkiego, bo co tu brak komu —
Siebie i swoich przedać obcym nie ma sromu.
Taki naród, z wróżbami nie szerząc się daléj,
Zginie, ani któżkolwiek nad nim się użali,
A zatem, moi wielce mościwi wazale,
Umyśliłem waszmościom dziś *longum* dać *vale*,
A że część może rada, część być niekontenta
Narodu troskliwego o *pacta conventa*,
Aby kto nie rzekł, w gębie nie mający smaku,
Diabła zjadł styrnik, co nas zostawia na haku,
Chcę mądrego po sobie zostawić im króla,
Który by jak ja...

(*Gamoń wchodzi*)

Otóż *lupus in fabula*.

Owo nieoczekiwane w zapustnej komedii „kazanie sejmowe" nowego Skargi stanowi punkt styczności z historiozoficznymi dumaniami polskich romantyków. Słowacki, co prawda, był w szczęśliwszym położeniu od Zabłockiego, ponieważ mógł ogłaszać swoje patriotyczne jeremiady i polityczne pamflety na wolnej ziemi francuskiej. A Zabłockiego dopadła urzędowa, carska, i nieurzędowa, konserwatywna, cenzura tuż przed wybuchem listopadowego powstania. Nie wydaje mi się bowiem, żeby był szczery Franciszek Salezy Dmochowski, gdy pisał w *Wiadomości o życiu i pismach Franciszka Zabłockiego,* położonej na początku tomu 6 *Dzieł*:

> Jednej tylko rzeczy żałuję, że dla śliskości przedmiotu i zbyt wolnych żartów nie mogłem objąć w tym zbiorze farsy, czyli zapustnej komedii, jak nazywa ją Zabłocki, pod tytułem *Król w kraju rozkoszy,* obfitującej w komiczne położenia, dowcipne myśli i piękne wiersze.

Kto zna stosunki panujące w Królestwie Kongresowym w dobie przedpowstaniowej, a zwłaszcza kto miał w rękach ocenzurowane reedycje pisarzy stanisławowskich z tej epoki, dla tego nie ulega wątpliwości, że *Król w kraju rozkoszy* nie mógł wejść do zbiorowego wydania *Dzieł* Zabłockiego.

Przede wszystkim komedia ta godziła w samą istotę władzy absolutnej, ukazując na teatrze poniżenie majestatu bożych pomazańców. Zawierała wolnomyślne zasady o przyrodzonej równości wszystkich ludzi. Przyznawała rację niezadowolonym i butnym hultajom z niższych stanów. Obrażała wyższe towarzystwo kpiarskimi uwagami na temat dworactwa, pochlebstwa, zdzierstwa i nadużyć przywileju urodzenia. A nadto raziła delikatne uszy bywalców i gospodarzy „salonów warszawskich" pospolitą, dosadną mową i rubasznymi konceptami. Dla nich język Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* oraz sonetów erotycznych był już wystarczająco trywialny!

Nie ma się co łudzić. Takiego utworu nie mogli przełknąć ani cenzorzy, ani klasycy warszawscy. Stawał im w gardle. Sam autor, jako szermierz idei Oświecenia, dobry kompan spod wiechy i przyjaciel teatralnych obieżyświatów, był kłopotliwą pozycją literacką. Szczęściem po upadku Rzeczypospolitej ustatkował się, a nawet zupełnie odmienił tryb życia, przywdziewając duchowną sutannę. Wydawca Dmochowski we wspomnianej *Wiadomości o życiu i pismach Franciszka Zabłockiego* nie omieszkał wystawić mu świadectwa moralności obywatelskiej, podnosząc z uznaniem „rozsądek i umiarkowanie" w burzliwych dniach Kościuszkowskiej Insurekcji:

> W czasie powstania narodowego w 1794 r. był czynnym w komisji inkwizycyjnej; na tym urzędzie obstawał przy środkach łagodnych i był nazwanym przyjacielem ludzkości, bo zdanie jego pochodziło z rozsądku i umiarkowania.