

Rolf Fieguth

Patos klasycystycznie przytłumiający : o "Barbarze Radziwiłłównie" Felińskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 64/2, 5-26

1973

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.

ROLF FIEGUTH (Konstancja)

PATOS KLASYCYSTYCZNIE PRZYTLUMIAJĄCY
O „BARBARZE RADZIWIŁŁOWNIE” FELIŃSKIEGO

„Fürstin Radziwill” Orion Juliusa

W roku 1831 w Berlinie niejaki Orion Julius opublikował własnym sumptem swoje tłumaczenie *Barbary Radziwiłłówny* Alojzego Felińskiego, „perły sceny polskiej”. Był to prawdopodobnie jeden z „teatralnych i literackich ptaków wędrownych”, a z całą pewnością sympatyk Polski i zwolennik idei monarchii konstytucyjnej¹. Nie bez zainteresowania czyta się niemiecką wersję dramatu: jej wiersz bogaty w przerzutnie, najczęściej nierymowany pięciostopowy jamb — przypomina „pełen zapалу” wiersz Schillerowski; tłumacz okazuje skłonność do ekspresywnych form stylistycznych². Ten dynamizujący, udobitniający przekład oczywiście daleko bardziej niż polski oryginał odpowiada naszym nawykom czytelnictwem, ukształtowanym już przez romantyzm. Najczęściej zresztą mamy nieświadomą trudność, aby tragedii Felińskiego nie czytać w kontekście

¹ Niemiecki tłumacz *Barbary Radziwiłłówny* nazywa się Orion Julius, a nie J. Orión, jak podaje *Nowy Korbut* (t. 4, s. 452). Pełny tytuł tłumaczenia brzmi: *Fürstin Radziwill. Trauerspiel in 5 Abtheilungen. Frei nach dem Polnischen Felińskis von Orion Julius. Auf Kosten des Verfassers gedruckt bei Friedrich Niebeck. Berlin 1831.* — Nie udało się stwierdzić, kim był ów „Orion Julius”, choć recenzent przekładu z „*Blätter für litterarische Unterhaltung*” (〈Leipzig〉 1831, s. 874-875) skądinąd znał literata o tym nazwisku. On sam podaje w przedmowie do swego tłumaczenia, że w latach 1819-1820 przebywał w Warszawie i już wtedy rozpoczął pracę nad przekładem *Barbary*, budząc zainteresowanie „czołowych literatów warszawskich”, ale tekst ukończony w r. 1821 odłożył aż do czasu powstania listopadowego. Pewną rolę odegrać tu mogły rachuby handlowe. W r. 1820 miał otrzymać ze strony polskiej ofertę zakupu całego nakładu tłumaczenia. Prawdopodobnie projekt ten rozbił się o zakaz wystawiania *Barbary* na scenie. Po listopadzie 1830 Julius mógł żywić nadzieję na sfinalizowanie transakcji i wydał swoją pracę.

² Wysoko ocenia to tłumaczenie M. Szyjkowski we wstępie do swojej edycji: A. Feliński, *Barbara Radziwiłłówna. Tragedia w pięciu aktach*. Wyd. 6, Kraków 1950, s. 21. BN I 9. Na podstawie tego wydania cytujemy tekst oryginału.

polskiego romantyzmu, rozpoczynającego się przecież w kilka lat po jej premierze (1817), i aby potem nie odczuwać jako wad tego, co dla niej znamienne: abstrakcyjnej retoryki, niwelującego patosu, nazbyt kunsztownej budowy wiersza, w najwyższym stopniu niesugestywnej charakterystyki bohaterów i, ogólnie biorąc, pewnej rozwlekłości dramaturgicznej.

Inicjatywa przekładowa Oriona Juliusa nie znalazła w Niemczech żywszego echa³. Łączenie wszakże tego faktu z brakiem związków z niemiecką aktualnością nie wydaje się trafne. W swej przedmowie Julius wskazuje na powstanie polskie r. 1830, które w Niemczech doby metternichowskiej rozczarowana burżuazja obserwowała z najwyższym entuzjazmem i największą sympatią. Informuje też o wznowieniu przedstawień *Barbary* po wybuchu listopadowym i wreszcie — w sposób nieco zaszyfrowany, ale przecież trudny do przeoczenia — nawiązuje do sytuacji w Niemczech:

To, co poza tym miałbym na sercu albo na języku — lepiej przemilczeć, nie podając nawet przyczyny: dla czego? Stoimy w obliczu historii przemawiającej wśród gromów i błyskawic, oby jej straszliwy język pojęty został na właściwym miejscu i we właściwym czasie⁴.

Historia przemawiała francuskim lipcem i polskim listopadem, a powinien był ją zrozumieć — zanim dojdzie do jakiejś wojny domowej — przede wszystkim król pruski Fryderyk Wilhelm III, który w r. 1830 ciągle jeszcze nie spełnił przyrzeczenia, że wprowadzi konstytucyjny parlamentaryzm, przyrzeczenia danego swemu ludowi „jako dowód zaufania” w r. 1815, przed drugą kampanią antynapoleońską. W sytuacji rewolucyjnego wrzenia można było mniemać, podobnie jak Julius, że niemiecką publiczność zainteresuje tragedia pochodząca z powstańczej Polski, ponadto tragedia, w której król odwraca niebezpieczeństwo wojny domowej, okazując poszanowanie dla praw konstytucyjnych.

Tłumacz uznał jednak za konieczne wprowadzić kilka dopowiedzeń i zmian, aby uwydatnić związek tego wątku z sytuacją niemieckiego mieszczaństwa. W scenie 8 aktu III, zawierającej uroczysty apel Boratyńskiego do króla, związek ten występuje raczej na zasadzie skojarzeń, dzięki takim terminom, jak „ogół obywateli” („*Bürgerertum*”) i „korona obywatelska” („*Bürgerkrone*”):

Gleich jener Hedwig [...]

[.]

Tret' sie [tj. Barbara] *dem Reiche ihren Anspruch ab*

³ Poza wspomnianą recenzją w „*Blätter [...]*” — ogólnie biorąc, bardzo nieżydliwą — nie było żadnej reakcji, przekładu Juliusa nie rejestrują też bibliografie niemieckie.

⁴ Julius, *op. cit.*, s. VI. Spacje w cytatach przekładu Juliusa pochodzą z jego tekstu. Podział na akty i sceny odpowiada polskiemu oryginałowi.

*Auf eine Würde, die ihr nicht bestimmt ist;
Und freud'gen Danks wird ihr das Vaterland
Die ehrenvoll're Bürgerkrone reichen. —
Wohl lockend mag es sein, aus schlichtem Kreise
Gesetzbeschränkten Bürgertums hinan
Zum Glanze königlicher Herrlichkeit
Gehoben, mit ihr Ruhm und Macht zu theilen;*

Wyraźnie pod adresem wiarołomnego Fryderyka Wilhelma III skierowana jest Juliusowa wersja zwięzłego sformułowania Augusta z utworu Felińskiego „Nad Tron, nad życie więcej wiarę moją ważę” (III 8, w. 470):

*heiliger als Thron und Leben
Acht' ich des Mannes Wort — und sei's im Preise
Gesunken auch in aller Kön'ge Mund!*

W scenie IV 7 woła Barbara do króla:

*Vertraun ist eine unverlorne Saat
Und wuchert reich in freier Völker Herzen!*

— pragnąc go skłonić, aby sprawę ich obojga powierzył głosowaniu w senacie i w izbie posłów.

Celom Juliusa musiała też bardzo odpowiadać antyaustriacka tendencja tragedii Felińskiego. Istotnie mógł liczyć na to, że niemiecki widz zrozumie i będzie się delectował każdym słowem skierowanym przeciwko Bonie i Wiedniowi jako aktualną inwektywą na antynarodową, antydemokratyczną i klerykalną politykę wewnętrzną Metternicha, która po r. 1815 w mniejszym lub większym stopniu dawała się odczuć we wszystkich państwach niemieckich. Wiersze Felińskiego:

*Elżbieta, babka twoja, matka Królów pięciu,
W najważniejszym wspierając męża przedsięwzięciu,
Kiedy poskramiał Zakon, ziem i krwi łakomy,
Odwróciła grożące Polsce Wiednia gromy. [III 8, w. 363-366]*

— rozbudowuje Julius w dobitny apel do adresata niemieckiego:

*Elisabeth, Ahnmutter deines Hauses,
Die Leben gab fünf mächtigen Monarchen,
War Polens Schutzgeist gegen Oestreichs Donner,
Als ihres Gatten königliche Seele
Den Uebermuth zu brechen unternahm,
Womit die Kirche, Gut und Blut begierig,
Jedwedem freiem Geistesathemzug
Verderben anzudrohen sich erdreistet.*

Recenzent przekładu Juliusa daje do zrozumienia, że doskonale zauważył tę tendencję, choć zapewne nie aprobeuje jej bardziej niż poetyki i dramaturgii sztuki:

O polityce traktuje się gruntownie, więc niemiecka publiczność, choć też zaczyna się w nią wdawać, umarłaby z nudów, gdyby nie skrócić przedstawie-

nia [...]. Fabułę sztuki można by nawet uznać za dostatecznie atrakcyjną, gdyby operowano nią z prawdą bardziej ludzką, a nie francuską, gdyby akcja była bardziej dramatyczna i gdyby wystąpiło więcej charakterów zamiast tego tłumy retorów⁵.

Ów recenzent nie miał możliwości porównania literackiej tendencji Juliusowego tłumaczenia z oryginałem. Dlatego sztukę osądził jako nazbyt „francuską” i nazbyt rozwlekłą. Nie należy przecież zapominać o pracy Juliusa nad dynamizacją wiersza, stylu i dramaturgii oryginału. Dla swych „schillerowskich” jambów szuka on przy tym czasami inspiracji, jak przyznaje, w swobodnym następstwie akcentowanej i nieakcentowanej sylaby polskiego metrum. W zestawieniu z potocześnie zaokrąglonym tokiem wiersza oryginału przekład nie pozbawiony jest niekiedy poetyckiej werwy.

Wówczas ją poznał August; wówczas w niego wlała
Ten płomień, którym dotąd serce jego pała,
Wówczas i nasze złączył młodzieńcze umysły
Związek słodszy nam co dzień, co dzień bardziej ścisły. [I 1, w. 85-88].

*Da war's, wo August sie zuerst gesehn⁶ —
Wo dieser Leidenschaft verzehrend Feuer
Zuerst in seinen Herzen aufgeflammt,
Da war's wo unsre jugendlichen Seelen
Im sel'gen Geistesgruß der Freundschaft schwelgend
Zu ew'gem Bunde ineinanderschmolzen.*

Tej swobodzie w operowaniu rytmem sylabotonicznym towarzyszyć może w dziedzinie stylu nasilenie metaforyzacji przyrody:

*mit jedem Schritt der Reise
Wächst meine Angst — bis endlich in der Ferne
Der Anblick der mir unbekannten Stadt
Wie ein gewaltig Grabmal meines Glücks
Aufsteigt im Nebelgrau am Horizont.*

Smutną mi wieść przynosi każdy krok podróży.
Z trwogą do nieznanego przybliżam się miasta...
Na widok jego murów przyléknienie wzrasta. [I 2, w. 282-284]

Tego rodzaju „udobitnienia” wersyfikacyjne, stylistyczne i treściowe nadają przekładowi Juliusa zabarwienie z pewnością bardziej jaskrawe, niż jest w pierwowzorze. Szczególną funkcję dramatyczną pełni uwydatnienie elementu erotycznego w uczuciach Barbary, która dzięki temu staje się bardziej zrozumiała w roli kochającej kobiety.

⁵ „Blätter [...]”, s. 875.

⁶ Odstępując od zasad pięciostopowego jambu należy ten wers przeczytać następująco: — u/uu —/uu —/u —. Imię August (Augustus) u Juliusa akcentowane jest na ostatniej sylabie.

Ale po cóż te lube miejsca opuszczałam,
 W których pierwszy raz ciebie, Auguście, ujrzałam!
 Gdzieśmy złączyli serca i jestestwa swoje
 I gdzie tak szczęśliwymi byliśmy oboje? [II 3, w. 195-198]

*Warum verließ ich, ach, die theure Stätte
 Wo ich zuerst dein Angesicht geschaut —
 Wo ich zuerst des Himmels Seeligkeit
 Von deines Mundes Nektarkelch getrunken!*

O mój Królu! mój mężu! mój kochanku drogi!
 Jeśli ci miłe jeszcze te święte imiona,
 Jeśli ci miła cnota, Ojczyzna i żona... [IV 7, w. 340-342]

*Nicht so wirst du der Gattin Liebe lohnen
 [.]
 Daß ich mit Scham der Stunde müßt' gedenken,
 Wo unter süßem jungfräulichem Zagen
 Mein Herz zuerst an deinem hat geschlagen —*

Nie ulega wątpliwości, że w pracy nad swoim przekładem Julius — utartym szlakiem epigonów — siedł za Schillerem. Te zabiegi literackie odpowiadają ówczesnym zjawiskom literackim, takim jak styl biedermeierowski, a zwłaszcza Młode Niemcy z ich wysoką świadomością polityczną, która zwracała się przeciw „obskuranckiemu” romantyzmowi i ponad Goethem, zdawało się, tak bardzo odległym, sięgała do Schillera, patetycznego poety wolności. A przecież Julius odczuwał tę Schillerowską tradycję raczej jako obciążenie swego skromnego talentu. Cytowane wyżej przykłady jego „nowatorstwa” w stosunku do oryginału wskazują wprawdzie na wyraźne wzmocnienie i uwydatnienie elementu ekspresywnego. Zarazem jednak prowadzą one ku stylistycznemu, a zwłaszcza syntaktycznemu rozdęciu w stosunku do pierwowzoru. Postacie Felińskiego z pewnością nie mówią naturalniej niż postacie Juliusa, ale w wielu wypadkach prościej, w sposób bardziej parataktyczny i przy użyciu mniejszej ilości słów. Nie ulega wątpliwości, że tłumacz był tego świadomy. Wynika to z początkowych zdań jego przedmowy, choć myląco są sformułowane:

Podczas mojej bytności w Warszawie w latach 1819-20 poznałem [...] tragedię [...] Felińskiego *Barbara Radziwiłówna* [...]. Piękności tego utworu sprawiły, że podjąłem próbę, aby nie tracąc ich prostoty i siły, będącej efektem przyrodzonego wszystkim dialektom słowiańskim „naturalnego wyrazu”, przenieść je w tak bardzo od tego odmienny, kunsztowny [*verkünstelte*] idiom germański⁷.

Jasne, że Julius mówiąc o językowych różnicach typologicznych ma na myśli odmienność stylistycznych i literackich konwencji.

⁷ Julius, *op. cit.*, s. IV.

Przedmowa, a także sposób, w jaki Julius — na miarę swego talentu — zbliża poniekąd polski pierwowzór do obowiązujących wówczas niemieckich konwencji, wskazuje, jak swobodnie i bez uprzedzeń potrafił wczuć się w to wzorcowe dzieło warszawskiego klasycyzmu. Widocznie uznał, że technika dramaturgiczna *Barbary* pozwala, za pomocą oszczędnych zabiegów stylistycznych i motywacyjnych, wyrazić takie treści polityczne, historyczne i emocjonalne, których przekazanie niemieckiemu adresatowi wymaga nieporównanie większych stylistycznych nakładów „kunsztu”.

Nie ulega wątpliwości, że owa niemiecka recepcja dzieła Felińskiego zaskakująco różni się od recepcji polskiej, dla której zazwyczaj właściwe jest poczucie niedosytu zróżnicowania stylistycznego, pogłębienia psychologicznego i kolorytu historycznego. Należy przy tym wskazać, że mimo diametralnego przeciwieństwa obydwu ujęć mają za tło antyretoryczne konwencje literackie (sentymentalizm, romantyzm, klasyka niemiecka).

Recenzent pracy Juliusa okazuje się wszakże bliższy tradycyjnego polskiego ujęcia, gdy stwierdza:

Dokładnie według francusko-antycznej miary roztrząsają *dramatis personae* swoje uczucia i myśli w dobrze skomponowanych mowach, nie darząc siebie wzajemnie zbyt wielką troską; tym więcej ma jej każdy dla własnej osoby⁸.

Tego rodzaju zarzuty Julius przewidywał. Jego wysiłki, by przełamać właściwą oryginałowi tendencję do monologowego kształtowania wypowiedzi osób dramatu, widoczne są we wtrąceniach wielu pytań i uwag własnego pomysłu w długie tyrady bohaterów Felińskiego. W scenie I 1 przerywa mowę Izabelli (w. 13-38) trzema odpowiedziami Boratyńskiego; w scenie V 2 trzem kwestiom oryginału odpowiada dziewięć w wersji Juliusa.

„Naród” jako adresat wpisany⁹

Jest rzeczą jasną, że w ten sposób interweniując w tekst, Niemiec nie mógł poważnie naruszyć zasadniczego rysu tragedii Felińskiego: znamien-

⁸ „Blätter [...]”, s. 875.

⁹ Pojęcia „adresat wpisany” używają w odniesieniu do epiki narracyjnej A. Okopień-Sławińska (*Relacje osobowe w literackiej komunikacji*) i K. Bartoszyński (*Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*). Obie prace w zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Warszawa 1971). Wydaje się, że pojęcie to zastosować można do dramatu, i to nie tylko do jego epickich elementów. Zamiast o wpisanym adresacie narracji można tu mówić o wpisanym adresacie bezpośredniej dramaturgii. W dramacie, podobnie jak w epice, problem adresata wpisanego łączy się z kwestią roli adresata całego dzieła i jego identyfikacji z dziełem. W zasadzie adresat całości współrealizuje wszystkie przedstawione w dziele i wpisane weń role. Do jego własnej — pozatekstowej — roli najbar-

nego osłabienia tych funkcji wypowiedzi osób dramatu, które służą charakterystyce postaci i tworzą sytuacyjną komunikatywność dialogu między dwoma zwróconymi ku sobie partnerami. W polskiej literaturze przedmiotu nie bez racji źródło owej przemożnej skłonności do monologu upatruje się w intencji kierowania tekstu do ówczesnego polskiego widza (Szyjkowski). Ale przy omawianiu wystąpień postaci z reguły pomija się bardzo istotny składnik wewnętrznej dramaturgii dzieła: współdziałanie narodu i instytucji, które go reprezentują, czyli senatu i izby poselskiej, w kształtowaniu i rozwiązywaniu tragicznego konfliktu. Naród jako całość lub izby parlamentarne jako całości nie nadają się oczywiście do roli partnerów dialogu. Ktoś przemawia w imieniu izby lub roszcząc sobie prawo do reprezentowania narodu, a czyni to w taki sposób, jak gdyby przysłuchiwał się temu fikcyjny kolektyw, do którego on się odwołuje. Komunikacyjne współdziałanie fikcyjnego narodu rozsądza ramy prywatnego dialogu. Prędzej czy później naród staje się wpisanym adresatem wszelkich komunikacyjnych poczynąń osób dramatu. Tu leży główne źródło stale dającej się obserwować tendencji wszystkich postaci do „publicznej” retoryki w każdej sytuacji, w tym punkcie retoryka ta znajduje motywację wewnątrz samego dzieła. (Inna sprawa, że ów wpisany adresat — XVI-wieczny naród — stwarza potencjalnemu odbiorcy możliwość daleko idącej identyfikacji). Właśnie współzawodniczenie momentu prywatnego i publicznego w wielu sytuacjach komunikacyjnych sprawia, że odbiorca stale odczuwa obecność dramatycznego konfliktu między szczęściem Barbary i Augusta a wymogami racji stanu.

Najgłębsza uwaga w związku z tym należy się wielorakim funkcjom jedności miejsca w tragedii. Ta przestrzeń w fikcyjnym świecie dzieła nie ma żadnej naturalnej podstawowej funkcji. W didaskaliach nie napisano, że miejscem akcji jest królewska sypialnia (albo sala rycerska w zamku królewskim), tylko: „Scena w Krakowie, w zamku królewskim”. Symbolizuje ona cały zamek, nie ulegając żadnej zmianie. W tym samym miejscu przyjaciółki Barbara i Izabella spotykają się dla odbycia poufnej rozmowy, usuwa je obydwie Bona, by spotkać się ze swym sprzymie-

dziej wszakże zbliża się wpisana w dzieło rola adresata narracji, bezpośredniej dramaturgii; zbliża się, choć niekoniecznie ją determinuje. W *Dziadów* cz. IV postać Księdza pełni, poza funkcją partnera dialogu z Gustawem, funkcję wpisanego adresata bezpośredniej dramaturgii. Adresat całości musi co prawda przyjąć postawę Księdza wobec Gustawa, czyli wejść w rolę wpisanego adresata, ale zarazem powinien mieć do niej krytyczny dystans. Zdarza się jednak w dziełach dramatycznych i narracyjnych, że funkcję wpisanego adresata pełni nie jedno i to samo indywiduum, lecz jakaś fikcyjna publiczność. Por. np. utwory tak różne pod względem gatunkowym i historycznoliterackim, jak *Dziadów* cz. II, Sterne’a *Tristram Shandy* i Tuwima *Kwiaty polskie*. Analogicznie w *Barbarze* Felińskiego adresatem wpisanym bezpośredniej dramaturgii jest przedstawiony w tragedii naród XVI-wieczny.

rzeńcem Kmitą, król w obecności zgromadzonych dostojników może tu rozpocząć uroczyste sprawowanie rządów (II 1), Barbara w rozpaczy przyłożyć sobie sztylet do piersi, August zaraz potem przyjąć delegację sejmu, itd. Miejsce to jest również — zależnie od dramaturgicznej potrzeby — bądź zamknięte dla tych, co znajdują się na zewnątrz (Boratyński dostrzega wprawdzie zbliżanie się Barbary w końcu sceny I 1, ale sama Barbara wydaje się w ogóle nie zauważać gościa swej przyjaciółki), bądź też otwarte: Barbara zjawia się nagle (IV, 7), jak gdyby z zewnątrz mogła być bezpośrednim świadkiem bezowocnych wysiłków Tarnowskiego, który napomina króla, by w ostatniej chwili zapobiegł wojnie domowej (trudno przecież zakładać, że Barbara podsłuchiwała).

Wszystko pozwala wnioskować, iż to miejsce ma charakter metaforyczny. Nie ma ono żadnej realnej podstawowej funkcji w fikcyjnym świecie tragedii, ale z założenia jest w dosłownym sensie sceną pokazywanych zdarzeń dramatycznych, nierzadko sceną otwartą, która uwzględnia fakt, że adresatem i czynnikiem akcji jest immanentnie obecny w dziele naród.

Uwzględnianie narodu jako adresata komunikowanych zdarzeń znajduje najbardziej oczywisty wyraz w reakcji Barbary na wieść o zwycięstwie jej sprawy na forum sejmu.

O rodacy! O mężu! O siostró kochana! [V 3, w. 75]

Cóż jest powodem, że tak właśnie Barbara adresuje swoją radość? Wiadomość o pomyślnym głosowaniu przekazał występującym w tej scenie Augustowi, Barbarze, Izabelli i innym jeden tylko, anonimowy, poseł sejmowy słowami:

Te łyzy radości, z oczu moich się cisnące
Dziela z e m ną w tej chwili Polaków tysiące¹⁰. [w. 71-72].

W jego osobie wystąpił na scenie cały naród i tej sytuacji komunikacyjnej odpowiada zachowanie Barbary.

Ten sam poseł cytuje następnie *in extenso* mowę, którą Boratyński wygłosił w sejmie na rzecz królewskiego małżeństwa. Scena przejmuje wtedy funkcję sali obrad sejmowych. Podobna sytuacja powtarza się w następnej scenie (V 4). Rozpoczyna się ona przybyciem Tarnowskiego z tylko co cytowanym dosłownie Boratyńskim. Posiedzenie sejmu jest skończone. Następuje półprywatna sytuacja składania gratulacji i skromnie powstrzymywanych podziękowań. Ale słowa Barbary ponownie prowadzą do typowego dla sztuki układu sytuacji komunikacyjnej:

¹⁰ Feliński uwydatnia sens poszczególnych wyrazów przez stosowanie dużych liter, a nie za pomocą spacji, jak to czyni Julius. Spacje w cytowanych tu fragmentach tekstu polskiego pochodzą od autora niniejszego artykułu.

Wam już więc, wam ziomkowie, dni moje poświęcę,
 I temu, w którego mnie oddajecie ręce.
 Nie zapomnę, okryta godnością tak wielką,
 Żem się rodziła waszą współobywatelką. [w. 125-128]

Wyjściowa sytuacja: postaci wycofują się z miejsca publicznych obrad, aby rozważyć ich szczęśliwe zakończenie, rozrasta się w wielką scenę, w której bierze udział cały naród, „ziomkowie”; wypowiedź Barbary ma charakter mowy tronowej przed wielkim zgromadzeniem, a Boratyński — jak przystoi marszałkowi sejmu — odpowiada jej w równie oficjalnej tonacji (w. 130-138).

Jak miejsce akcji, tak i poszczególne sceny, rozpatrywane jako sytuacje komunikacyjne, charakteryzuje duża zmienność podstawowych cech. Każda prywatna rozmowa może się niepostrzeżenie przekształcić stylistycznie w szereg przemówień, wygłaszanych wobec wyimaginowanego zgromadzenia.

Zaczyna się to od sceny I 1. O zażyłych stosunkach między węgierską królową-wdową Izabellą a polskim mężem stanu Boratyńskim, który ją niegdyś na czele wojsk ratował z wielkiej opresji, informują dwa początkowe wersy:

Szanowna Izabello, trapiącymi wieści
 Nierad bym sercu twemu przyczyniać boleści,

Obecny marszałek sejmu wykorzystuje dawną znajomość, aby szukać nieoficjalnych kontaktów z najbliższym otoczeniem króla. Poufały, całkowicie osobisty charakter rozmowy podkreślony jest już przez wyznanie Boratyńskiego na temat trudności, jakich mu przysparza pełnienie urzędu politycznego:

Tyle sprzecznych zdań, chęci i widoków zgodzić...
 Tak trudne obowiązki są nad moje siły. [w. 42-43]

Ale kiedy Izabella z całym zaufaniem apeluje do starego przyjaciela:

Ty mój obrońca, byłbyś jej [tj. Barbary] nieprzyjacielem? [w. 95]

— ten wycofuje się natychmiast na płaszczyznę oficjalną jako „praw stróż”; w rezultacie Izabella zwraca się do niego jako do przedstawiciela najwyższej władzy sejmowej, jak gdyby oboje stali w obliczu postów. Jej kwestia przekształca się w oficjalne przemówienie w obronie Barbary:

Czyż obca, przeznaczona do berła w kolebce,
 Której pieszczoną młodość skaziły pochlebce,
 I duszę, niewolniczych państw zbytymi hardą,
 Ku s w o b o d n y m Polakom napoiły wzgardą, —
 Tkliwej Polaków matki miejsce zajmie godniej
 I czuć może do kraju większą miłość od niej? [w. 99-104]

Dopełnienie „ku swobodnym Polakom” przyjmuje tu funkcję apostrofy do narodu; można je rozumieć w sensie „ku wam, swobodnym Polakom”.

W zupełnie podobnej stylistyce zwraca się tuż potem Izabella do swego partnera:

Czyż temu Boratyński sprzeciwić się będzie? [w. 130]

Ten rodzaj zwracania się do rozmówcy czyni dialog Izabelli z Boratyńskim retoryczną fikcją, monologiem wygłaszanym do jakiegoś zgromadzenia. To zaś, że słowa „ku swobodnym Polakom” należy rozumieć jako apostrofę, pokazuje najdobitniej bezpośrednia reakcja Boratyńskiego:

Pani, cnoty Barbary od ziomków są czczone, [w. 119]

W scenie kolejnej (I 2), spotkaniu obydwu bliskich przyjaciółek, Izabelli i Barbary, element apostroficzny występuje w niezmiernie osłabionej formie. Jest to jedna z tych scen, w których moment prywatny uwydatniony został najbardziej konsekwentnie. A przecież i do tej komunikacji między pozornie na sobie wzajemnie skoncentrowanymi partnerami dialogu wnika stylistycznie komunikacja z wpisanym adresatem „naród”. Izabella mówi o ojczyźnie:

Dziś jej szczęście i moje będzie dopełnione,
Gdy na twych skroniach polską ujrzymy koronę. [w. 157-158]

Znacząca jest tu nie tylko wzmianka o ojczyźnie, ale również forma liczby mnogiej czasownika „ujrzeć”. To samo da się powiedzieć o sprawozdaniu Barbary z pierwszego spotkania z długo potajemnie kochanym królem:

Na jego czole, dumnym z pierwszego zwycięstwa,
Widziałam świtający dla Polski wiek męstwa,
A w uśmiechu łagodnym, co serce porywa,
Szczęście przyszłe rodaków czytałam szczęśliwa. [w. 241-244]

Powszechnie powtarzany zarzut, że postać Barbary została skonstruowana zbyt „patriotycznie”, co odbiera jej psychologiczną wiarygodność, powinien — jeśli ma pozostać zarzutem — uzyskać formę bardziej sprecyzowaną. Osobiste szczęście Barbary staje przed osądem narodu. Ten związek między Barbarą jako jednostką a narodem jako zbiorowością jest utrzymywany w świadomości odbiorcy za pomocą środków stylistycznych. To, co mówi Barbara, jest *implicite*, a dość często również *explicite* założone jako jej własna mowa obrończa wobec narodu. Jednakże to zachowanie komunikacyjne Barbary znajduje motywację — na co należy zwrócić uwagę — przede wszystkim w fikcyjnym świecie tej tragedii, a dopiero wtórnie w pełnionej przez Barbarę równie skutecznie funkcji *alter ego* autora.

O wiele bardziej dobitnie niż w scenie I 1 występuje ów moment publicznej przemowy w zakulisowym dialogu politycznym Bony i Kmity (I 5).

Cóż więc Kmito? Ów Senat z narodu wyborem
Czegóż swoim na Króla dokonał oporem?

Gdy w y czas drogi, krótkim przeznaczon obradom,
Poświęcacie namysłom, pogróżkom i zwadom,
On sprowadza Barbarę, mianuje swą żoną,
Mieści w zamku i wkrótce ozdobi koroną. [w. 387-392]

Styl tej mowy jest do tego stopnia parlamentarny, że przypomina wnoszony na porządek obrad wniosek, by w obliczu królewskiej taktyki stawiania przed faktem dokonanym — zakończyć debatę i głosować nad konkretnym postępowaniem. Reakcja Kmity na skierowaną do niego mowę stanowi komentarz do komunikacyjnej sytuacji wszystkich postaci dramatu:

Jak ty, tak wszyscy na mnie oczy obrócili. [w. 422]

Specyficzne znaczenie politycznej rozmowy zakulisowej między Augustem a Tarnowskim (II 2) dla omówionych tu związków i zależności staje się zrozumiałe dopiero dzięki scenie II 1, która ukazuje widzowi potępianą przez Bonę taktykę faktów dokonanych stosowaną przez Augusta. Tu mianowicie, właśnie z powodu zachwiania się tronu, młody król demonstrowuje całemu narodowi swą królewską władzę, zwłaszcza kiedy wydaje oficjalne zarządzenia w sprawie zupełnie jeszcze nie zalegalizowanej koronacji swej małżonki¹¹. Następująca tuż potem rozmowa z Tarnowskim (II 2, w. 36-40) wskazuje wszakże, iż August zdecydował się na to ryzyko bez uprzedniego uzgodnienia tego kroku z przychylnymi mu siłami politycznymi — jest to w ogóle jego pierwsza rozmowa z Tarnowskim od momentu objęcia tronu. Oczywiście również do tej rozmowy włączany jest naród jako „partner komunikacji”, np. gdy król powiada:

Spełnię wszystko, co z moją zgodnym będzie chwałą,
Wszystko, czego by kraj przez twoje usta
Słusznie dla szczęścia swego żądał od Augusta... [w. 114-116]

Gdy jednak w pozostałych scenach „naturalna” sytuacja komunikacyjna między dwoma partnerami rozmowy w rezultacie silnej tendencji do apostrofowania przekształca się najczęściej w wymianę publicznych wystąpień, tu mamy do czynienia z wypadkiem odwrotnym. Sytuację wyjściową tworzy podjęta w obliczu położenia kraju i monarchy poważna z konieczności i oficjalna rozmowa z doświadczonym mężem stanu Tarnowskim, który zresztą dopiero teraz się dowiaduje, że nowy król da-

¹¹ Szyjkowski (*op. cit.*, s. 17) twierdzi niesłusznie, że ta scena w ogóle nie należy dramaturgicznie do utworu, lecz tylko wzmacnia jego tendencję do idealizacji przeszłości Polski. Nie kwestionując ogólnej tezy Szyjkowskiego — należy zauważyć, że jest to jedna ze stosunkowo niewielu scen, w których akcji się nie komentuje, ale się ją pokazuje: August chce zademonstrować swym przeciwnikom moc władzy królewskiej i spodziewa się dzięki temu uzyskać odpowiednie efekty polityczne. Ponadto szczególnie wyraźnie występuje w tej scenie rola narodu jako adresata wpisanego bezpośredniej dramaturgii.

rzy go niezmiennie swoją przyjaźnią i zaufaniem. To wszystko nie przeszkadza przecież Augustowi egzaltowanym tonem mówić o małżonce:

Ach! znać ją, z nią żyć, myśli jej przenikać trzeba,
By wierzyć, jak do bóstwa zbliżyły ją nieba.
Ta postać, co zachwyca i zniewala razem,
Jeszcze słabym jej pięknej duszy jest obrazem. [w. 129-132]

Rysunek charakterów

Rywalizacja momentu publicznego i prywatnego w wystąpieniach postaci tragedii służy stałej aktualizacji dramatycznego konfliktu między prywatnym szczęściem a racją stanu i utrzymuje obecność narodu jako wpisanego adresata wszelkich komunikacyjnych działań. Na tle tej funkcji należy teraz rozpatrzyć drugie zadanie każdej wypowiedzi osób dramatu polegające mianowicie na charakteryzowaniu siebie i innych postaci. Ponieważ ta funkcja przedstawionych wystąpień jest osłabiona na korzyść funkcji wyżej omówionej, łatwo powstaje wrażenie, że autor nie przykładął szczególnej wagi do głębszego zróżnicowania rysunku charakterów¹². Przeczyłoby temu wszakże m. in. niezadowolenie komentatorów z obozu klasycznego, dla których król Felińskiego był jawnie zbyt emocjonalny i miał za mało godności. Zarzuty tego typu dotyczą zwłaszcza zachowania monarchy w omówionej powyżej scenie¹³. Czy mąż stanu Tarnowski może uznać, że król traktuje go poważnie, jeżeli ten bez uprzedniego zasięgnięcia u niego rady podejmuje ryzyko zrażenia sobie wszystkich sił politycznych, a następnie, choć mówi się o sprawach wielkiej wagi, nie może utrzymać się przy temacie i marzy o swojej miłości?

Odbiorca wszakże mógł już wcześniej stwierdzić, że Izabella zgadza się z Tarnowskim w sądzie o pewnej niedojrzałości charakteru Augusta. Komentując sytuację polityczną, czyni ona m. in. następującą uwagę:

Nade wszystko Tarnowski, mądra jego rada
Działaniom Tronu cechę dojrzałości nada. [I 2, w. 301-302]

¹² Por. wypowiedź z epoki romantyzmu: D. Magnuszewski (*Uwagi nad dramatem polskim*. „Tygodnik Literacki, Literaturze, Sztukom Pięknym i Krytyce Poświęcony” 1839, nr 17, s. 132. Cyt. za: Z. Libera, *Barbara Radziwiłłówna*. W zbiorze: *Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Warszawa 1968, s. 302) zarzucał Felińskiemu zniekształcenie portretu historycznego Zygmunta Augusta — „włoskiej dziewczyny wychowanej w rozpuście w dworcu kobiet”.

¹³ Redaktor T. Zaborowski w swej zgryźliwej notce do recenzji o *Barbarze*, pióra K. Uwagi [Brodzińskiego] („Ćwiczenia Naukowe” 1818, nr 1, s. 206, przypis), stwierdza: „ale zapominać się przed obliczem Tarnowskiego, unosić się młodzieńczym zapalem na wspomnienie Barbary i w tym zachwyceniu kreślić obraz urojonej doskonałości! — nie przystoi ani królowi Polaków, ani poecie polskiemu”.

Nieco później widz ma okazję zaobserwować, jak trudno Tarnowskiemu oddziać na Augusta. Niezwykle zręczna i podstępna alternatywa Bony: „zrezygnuj lub wojuj” (IV 5) nie naprowadziła króla na myśl, że Bona i Kmita są zainteresowani wybuchem wojny domowej. Moralizatorski apel Tarnowskiego (IV 6) początkowo również nie daje rezultatów. Dopiero wręcz histeryczny protest Barbary (IV 7) powstrzymuje Augusta — ale teraz traci on całkowicie zdolność do podejmowania decyzji: pragnie śmierci. Reakcja Tarnowskiego daje w efekcie niezwykle ostrą charakterystykę króla.

Umysł twój, przeciwieństw zawsze rozjątrzony,
Tysiąc gwałtownych środków chwyta na przemiany,
Jakie ci miłość, zemsta lub rozpacz podaje: [w. 375-377]

Dopiero potem król daje przystęp myśli, że należy rozważyć radę Tarnowskiego i poczekać na decyzję obu izb, aby zyskać na czasie.

Jak stąd wynika, Zygmunt August nie zawsze jest świetlanym rycerzem bez skazy, jakim go przedstawiła zachwycona Radziwiłłówna w scenie I 2. Zresztą ta sama Barbara, której rozczerwanie wyostreza spojrzenie, powie o nim później nawet:

[...] Próżność i duma serce to skaziły¹⁴. [III 5, w. 195]

Trzeba jednak dostrzec i to, że emocjonalna natura Augusta, nie poskramiana przez zdolności intelektualne i znajomość ludzi, nie znajduje jednocześnie negatywnej oceny, nawet jeśli w założeniach Felińskiego leżała krytyka króla. Bowiem nie inteligencja i znajomość ludzi stanowią pozytywne wartości charakterów występujących w tej sztuce, ale cnota, prawość i uczucie. Boratyński, jeden z pozytywnych bohaterów dramatu, ma zyskiwać sympatię widzów swą prostolinijnością, która niejako rekompensuje prostotę rozumu politycznego (np. I 1). Owdowiała królowa węgierska Izabella musi z ust matki wysłuchać takiej o sobie opinii:

Umysł twój pospolity, słaby i spodlony,
Nigdy mi się nie zdawał zdolnym do korony! [I 3, w. 359-360]

Wysoka inteligencja polityczna i przenikliwa znajomość ludzi, pozwalająca siał zamęt w umysłach przeciwników, są nie równoważonymi żadną cnotą cechami, w które autor wyposażył Bonę, czarny charakter tej sztuki. Bona umie do złudzenia naśladować (I 5) terminologię królewskiej opozycji, doskonale opanowawszy mowę serca i cnoty (III 3) wprowadza niepokój w duszę Izabelli i Barbary, przedtem zaś „zmiękczyła” i „rozrzewniała” Augusta, wskazując bardzo realistycznie na możliwość wygaśnięcia jego miłości do Barbary oraz wyrażając wątpliwości, czy w danych oko-

¹⁴ Czy w świetle tego wszystkiego uwaga Magnuszewskiego (cyt. w przypisie 12) nie wygląda raczej na konkretyzację niż wytknięcie usterki?

licznościach potrafi on ją uszczęśliwić (II 4, w. 448-449). Bona, Włoszka obdarzona polityczną i psychologiczną inteligencją, jest postacią, która całkowicie odpowiada poetyce i „romańskiemu” duchowi klasycystycznej tragedii francuskiej.

Do wyrażnie innego kierunku, o wiele bardziej preromantycznego, nawiązuje budowa i historycznoliteracka genealogia postaci Barbary, głównej przeciwniczki Bony¹⁵. Wyobraźmy sobie przez chwilę, że Barbara posłuży się w dyskusji argumentacją polityczną i racjonalną, zwalczając swą nieprzyjaciółkę na jej własnym polu. W tragedii klasycystycznej, bez reszty wiernej duchowi francuskiemu, nie godziłoby to w cnotę i uczucie Barbary, gdyby zdemaskowała nie po prostu „chytrość” Bony, ale jej konkretną polityczną intrygę. Ale zgodnie z logiką dramatu Felińskiego zdolność Barbary do zimnego rozumowania politycznego postawiłaby w dwuznacznym świetle takie wartości jej charakteru, jak cnotliwość, uczuciowość i umiłowanie ojczyzny. Siła intelektu i piękno duszy kobiecej są u Felińskiego najwyraźniej wartościami przeciwstawnymi.

Wychodząc poza opozycję: intelekt — piękno duszy, można również w budowie obydwu postaci, Bony i Barbary, dostrzec zaczątki funkcjonalnego zróżnicowania motywów i środków konstrukcyjnych, pochodzących z dwóch systemów literackich. W przeciwieństwie do ukochanej cesarza Tytusa, królowny Bereniki — Barbara, mimo swego magnackiego pochodzenia, jako poddana jest partnerką niestosowną nie tylko ze względów prawnych, ale także z uwagi na nierówność stanu¹⁶. Motyw ten odpowiada oczywiście prawdzie historycznej, a sentymentalny staje się dopiero dzięki podkreśleniu przeciwieństwa między naturalnym charakterem ojczystej Litwy a miejskim zepsuciem stołecznego Krakowa, które Barbara odczuwa jako zagrożenie jej szczęścia, rozkwitającego w wiejskim ustroniu litewskim. Nieprzypadkowo wyłącznie w odniesieniu do Barbary natura staje się metaforą jej stanu duchowego (I 2, w. 185-216). Ten religijnie zabarwiony fragment, zawierający opis natury, odznacza się wyraźną instrumentacją głoskową:

¹⁵ Według Szyjrowskiego (*op. cit.*, s. 12) kontrast postaci Bony i Barbary świadczy o nawiązaniu do dwóch przeciwstawnych tradycji literackich: Racine'a (Bona) i Corneille'a (Barbara). Wydobywając w dalszym toku rozważań preromantyczne elementy w postaci Barbary, nie podważamy w żadnym razie słuszności obserwacji Szyjrowskiego, rzecz bowiem znana, że właśnie sentymentalizm przyniósł nową recepcję Corneille'a. Libera (*op. cit.*, s. 301) twierdzi słusznie, powołując się na postać Barbary, że Feliński okazuje się poetą epoki sentymentalizmu; my zaś uzupełniamy: poetą, który element sentymentalny poddał klasycystycznemu wyabstrahowaniu i przytłumieniu.

¹⁶ Porównanie Barbary z Bereniką sugeruje sama sztuka (III 8, w. 384).

W głębi lasów rozległych, dzikich i posępnych,
Na szumiącego Niemna brzegach niedostępnych
Wznosi się gmach odwieczny, ogromny, ponury, [w. 205-207]

charakteryzujący się niekiedy ekspresywną — tu oddającą monotonię — rytmiką:

Wśród błagań do Twórcy i zatrudnień dziennych,
I wieczorów przewlekłych, i nocy bezsennych [w. 211-212]

— ten fragment odsyła do poetyki całkiem odmiennej niż ta, która dominiuje w całej tragedii. Zawiera on cechy najwyraźniej preromantyczne. Nie dziwi fakt, że kiedy Mostowski mówi o „czarującej melodii wiersza”, odwołuje się właśnie do tej sceny ¹⁷.

Cechą specyficzną konstrukcji jest następnie użycie pewnej techniki motywów przewodnich, nieustannie wprowadzającej znaki zapowiednie zbrodni, którą popełni Bona. Feliński postępuje tu z godną uwagi zręcznością. Motyw pojawia się po raz pierwszy w zarzucie Bony przeciwko Barbarze:

W pierś, co cię ożywiła, wlałaś jad morderczy... [I 3, w. 324]

Tym samym motywem, również w odniesieniu do Barbary, posługuje się Bona przeciwko synowi:

Ty sam sprawcą i świadkiem byłbyś jej niedoli,
Czyżby jej niespokojność szczęścia jej nie struła? [II 4, w. 424-425]

Jest tragiczna ironia w tym, że ten motyw właśnie w takim metaforycznym znaczeniu ustawicznie pojawia się w słowach Barbary, póki fizycznie nie poczuje ona działania trucizny:

Czarne przecucia trują szczęście twojej żony: [II 3, w. 192]

Czuję piekło w swym łonie... ach! i żyję jeszcze? [III 5, w. 167]

Dziś jeszcze... jak zdradliwie (któżby się spodziewał)
W tę duszę łatwowierną jad ufności wlewał. [III 5, w. 183-184]

Szczególnie silnie wydobyta zostaje ta tragiczna ironia w akcie V, kiedy Barbara działanie trucizny Bony wciąż jeszcze poczytuje za objawy depresji:

Czuję niezbędnych tęsknot jad rozlany we mnie [V 1, w. 13]

a wreszcie, bezpośrednio przed swym załamaniem:

Przebóg! na łonie szczęścia — ja szczęścia nie czuję.
Okrutna tęsknota całą jego słodycz truje! [V 4, w. 145-146]

¹⁷ T. Mostowski („Gazeta Korespondenta Warszawskiego” 1817, nr z 4 III, s. 381; podkreśl. R. F.) pisze, że „tego r z a d k i e g o rodzaju wiersze, które pochodząc z serca, do niego prosto trafiają i wdziękiem niewymownym czarującej melodii ciągle zachwycają słuchacza”.

Dość interesujące wydaje się to, że Mostowski uważa za wysoce nieprawdopodobne, by ani mąż, ani szwagierka w ciągu całego aktu V nie zauważyli symptomów otrucia; podczas gdy inny ówczesny recenzent dostrzega, jak się zdaje, że niewyraźne rozróżnienie między depresją Barbary a objawami zatrucia jest zabiegiem celowym¹⁸.

Klasycystyczne przytłumienie i recepcja

Ta rozbieżność między dwoma współczesnymi sobie sposobami rozumienia ważnego elementu tej tragedii wskazuje na tkwiący w niej problem, który zresztą decyduje o całej recepcji dzieła: w jakiej mierze w jakiegokolwiek epoce mogły w ogóle wyrażnie wystąpić autorskie intencje *Barbary* — dziś wydobywane przez analizę filologa — w „naturalnym” literackim procesie komunikacji? Czy można było kiedykolwiek uchwycić np. zamierzoną tragiczną ironię w powracającym motywie trucizny? Czy nie ginęły takie motywy w potoku retorycznej frazeologii dzieła?

Szczególnie drastycznie nasuwa się to pytanie w odniesieniu do ukształtowania losu Barbary i jego stosunku do Boga, Pana życia i historii.

Jakże Ty więc, o Boże! jesteś sprawiedliwym? [V 7, w. 207]

— woła Izabella przy łożu umierającej Barbary. Jeśli się zastanowić nad tym, że powiernica, w tym wypadku Izabella, w klasycystycznej tragedii gra rolę moralizującego chóru tragedii greckiej, jeśli uwzględnić poświadczoną pobożność Felińskiego i jego twórczość religijną, trzeba dojść do przekonania, że zarówno tu, jak i w innych miejscach o religijnym odniesieniu nie mamy do czynienia wyłącznie tylko z frazesem. Już w scenie I 1, po wynurzeniach Boratyńskiego na temat oporu narodu wobec królewskiego małżeństwa, Izabella wzywa niebo:

Noweż jeszcze nieszczęście Niebo na mnie zsyla?

Niewinnaż by [tj. Barbara] tę burzę na siebie wzruszyła? [I 1, w. 13-14]

Wobec Barbary wszakże okazuje potem ufność w Boską pomoc dla jej słusznej sprawy:

Ale niebo za nami, nie trwóźmy się niczym. [I 2, w. 317]

Jednakże nie tylko Izabella przyzywa w ten sposób Boga. Boratyński nazywa go po prostu opiekunem polskiej historii (III 8, w. 400 n.). Bona prosi Boga („niebios”) w formalnej modlitwie (II 4, w. 443-448) o oświe-

¹⁸ Zob. recenzję podpisaną: Feliks Szczerolubski (jw., 1817, nr z 8 III, s. 407).

cenie jej syna, który ze swej strony błaga Boga o pomoc w wojnie domowej:

[...] O Ty! co niewinnych wspierasz,
Wesprzyj! [IV 6, w. 305-306]

Łosem Barbary włada fatum, które wyniszczyło już całą jej rodzinę w walce dla Polski (zob. I 1, w. 111 n.). Ta ofiara zażegnała niebezpieczeństwo „zagłady polskiego narodu” (I 1, w. 60). Myśl o śmierci, którą mogłaby przyjąć jako zrządzenie Boże, nie przeraża Barbary:

Skazana ciężar smutków dźwigać od powicia,
Z odwagą przyjmę niebios wyroki surowe; [II 3, w. 264-265]

Chce wszakże umierać przeświadczona o swoim prywatnym szczęściu z Augustem, którego czci „jak bóstwo” (III 5, w. 188). Podstęp Bony z podstawionym posłem przynoszącym wieść o rezygnacji Augusta z małżeństwa z Barbarą (III 3) sprawia, że w jednej chwili docierają do jej świadomości wszystkie tajemnie żywione już przedtem wątpliwości:

Prawdo! ty mi ostatnią ulgę odejmujesz,
Ty mi nawet znikłego szczęścia pamięć trujesz. [III 5, w. 201-202]

Przeciw temu zrządzeniu, które niszczy jej pewność w szczęściu miłosnym i pociechę w obawie przed śmiercią, Barbara gwałtownie się buntuje (III 5 i 6).

Los wziął się od samej kolebki mnie nękać...
Od losu słusznie mogłam wszystkiego się lękać,
Lecz August!... [...] [w. 169-171]

Opuszczona przez Boga (III 6, w. 214), z utęsknieniem wygląda śmierci, chce nawet podnieść na siebie rękę. Dopiero później, kiedy ma to już wszystko za sobą, jest gotowa powierzyć swe prywatne szczęście „niepewnemu losowi” (IV 7, w. 395-396) — mianowicie decyzji sejmu, idąc w tym za radą Tarnowskiego, która, według słów Izabelli, „od przebłaganych niebios pewnie mu natchnięta” (w. 398). Tę gotowość Barbary należy rozumieć jako pogodzenie się z wyrokami Opatrzności, za co zgodnie z własnym życzeniem (II 2, w. 210-214) zostanie wynagrodzona śmiercią „na rękach Augusta”.

Protest przeciw tej śmierci wychodzi nie od Barbary, ale od Izabelli, której zwątpienie w sprawiedliwość Boga odbiorca może i powinien rozumieć jako zwątpienie w sprawiedliwość Władcy polskiej historii. Losy Barbary i Polski tworzą w tym utworze wyraźną paralelę. W tej paraleli właśnie, a nie w logice akcji, mieści się motywacja tragicznej śmierci Barbary. Morderstwa tego dokonali cudzoziemcy, Bona i Monty, w momencie, kiedy siły polityczne kraju doprowadziły już do szczęśliwego rozwiązania konfliktu. Znalazło tu wyraz ówczesne polskie odczucie niespra-

wiedliwości historii: mocarstwa kładą kres niepodległości wtedy akurat, kiedy kraj dowiódł, że jest zdolny do przeprowadzenia wewnętrznych reform własnymi siłami.

Ta paralela zawiera oczywiście również akcenty patriotycznej samokrytyki. Wbrew słynnym później stwierdzeniom: „Polak nie jest zrodzonym do nikczemnej zbrodni” (I 5, w. 472) czy „Ginę nie z Polaka ręki” (V 7, w. 203), król obawia się zamachu na życie swej żony (II 3, w. 259, IV 2, w. 3). Zgubne zwyrodnienie polskiego życia politycznego scharakteryzował dobitnie Tarnowski. Krytykę polskiego monarchy, o której była już mowa, należałoby niewątpliwie rozumieć również jako refleks rozczarowania w stosunku do Stanisława Augusta. Akcent krytyczny pada bez wątpienia na izby sejmowe Rzeczypospolitej, które z takim trudem dochodzą do porozumienia. Szczęśliwa decyzja podjęta zostaje dopiero wtedy, kiedy — wprawdzie dość późno — dostrzeżono, że do gry miesza się obca potęga, tzn. Austria. W recepcji dzieła wszakże wysoki patriotyczny patos przygłuszył prawie całkiem tony narodowej samokrytyki¹⁹.

Należy wobec tego postawić sobie pytanie, w jakim stopniu te wszystkie momenty — funkcjonalizacja „publicznego” stylu wypowiedzi osób dramatu poprzez włączenie narodu jako wpisanego adresata, zróżnicowany rysunek charakterów, tragiczna ironia, fatum i kwestia Boskiej sprawiedliwości oraz narodowa samokrytyka — mogły w ogóle trafić do współczesnych i czy już od początku nie istniało niebezpieczeństwo, że wzniosły patos wszystkie je zniweluje i przygłuszy.

Można by wprawdzie w ślad za Szyjrowskim²⁰ — konstruować takiego adresata tej sztuki, którego poza ogólnikową patriotyczną tendencją budującą i niektórymi aktualnymi aluzjami tematyczna strona dzieła interesowała jedynie jako okazja do wersyfikacyjno-retorycznych popisów. Postawa takiego adresata byłaby jednak tylko odwrotnością podstawy romantycznego odbiorcy: obydwaj dostrzegali niemal wyłącznie stylistyczną i wersyfikacyjną stronę dzieła, różnili się natomiast w ocenie jej estetycznej wartości.

I doprawdy Ludwik Osiński nie może być dowodem istnienia takiego adresata. Przypisał on wprawdzie dziełu Felińskiego trwałą wartość jako

¹⁹ Jako poniekąd ironiczny wyraz zgody na ten element patriotycznej samokrytyki można odczytać następujący fragment wypowiedzi Mostowskiego (*op. cit.*, s. 381): „Jednakże dzieje nasze między europejskimi są najmniej traiczne, często zaburzone, lecz zawsze łagodne; nie ma w nich ani tych okropności w wojnach, ani osobistych napaści, ani krwawych odwetów, które gdzie indziej to rządzących, to rządzonych kaziły. Naród POLSKI jest, że tak rzekę, szczególnie romansowym. [...] Zdarzenia zatem z historii naszej przeniesione na scenę traiczną nie mogą wzniecać ani nagłego duszy wstrząśnienia, ani przerażać gwałtownie umysłu. Zająć je tylko zdołają boleśnie i czule [...]”.

²⁰ Zob. Szyjrowski, *op. cit.*, s. 17 n.

„świetnemu pomnikowi stylu i mowy polskiej”, wytknął jednak braki w zakresie „akcji tragicznej, dramatycznych obrazów i wzniosłości myśli i uczucia”. Wszak to właśnie Osiński twierdził, że „dwa przymioty trudne do osiągnięcia, rzeczy i stylu, w ocenianiu płodów sztuki rozłączać się nie dadzą”²¹. Istnieje podstawa, aby przyjąć, że Osiński mógł sobie wyobrazić bardziej „godną” okazję do przedstawienia tragicznego biegu polskiej historii niż obciążone sprawami państwowymi perypetie sercowe młodego monarchy, którego rycerski blask wskutek niedojrzałości i braku odporności nerwowej króla ucierpiał mocno w toku akcji — i że to przede wszystkim skłoniło krytyka do zajęcia się tematyczną stroną dzieła²².

Można także, jak to uczynił niemiecki tłumacz Orion Julius, wyobrazić sobie adresata, który tragizm i dynamikę dzieła Felińskiego przeżyje głównie poprzez odniesienie jej do tego, co „tragiczne” i „dynamiczne” w pozaliterackim, historyczno-politycznym rozwoju wydarzeń. W takim odbiorze zostałyby zaktywizowane wszystkie te środki artystyczne, które uwydatniają ten związek — a efekt estetyczny polegałby na tym, że klasycystycznie abstrakcyjna, zwarta i prosta metoda przedstawiania ujawniłaby zdolność do wywoływania tak dynamicznych skojarzeń.

Przy jeszcze innym wariacie konstrukcji adresata można się kierować własną Felińskiego teorią oddziaływania dzieła literackiego. Zakłada ona, że np. przerzutnia albo zwrot lakoniczny (uzupełnijmy: także cały szereg innych literackich cech dzieła) czyni wrażenie wtedy, kiedy występuje rzadko²³. Zatem adresat potrafiłby dostrzec szczegół na dzisiejsze odczucie mało wyrazisty.

Jakie dowody historycznoliterackie mogłyby przemawiać za prawdopodobieństwem takiego odbioru? Spróbujmy użyć następującej argumentacji:

Wiadomo, że rozwój polskiej oficjalnej produkcji literackiej między końcem epoki stanisławowskiej a rokiem 1822 nie polegał na jednoznacznym odchodzeniu od klasycystycznej ortodoksji. Można by nawet odnaleźć linie rozwojowe, świadczące o tendencjach do wzmocnienia klasycystycznej wierności regułom. W tym właśnie nurcie mieści się *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego. Owo klasycystyczne usztywnienie daje się wyjaśnić jako reakcja na wpływy i erozje antyretoryczne. Zwłaszcza dramat *Barbara Radziwiłłówna* trzeba oglądać na tle istnego zalewu importowanych sztuk antyklasycystycznych, w teatrze owych czasów. Ta wzorowa

²¹ L. Osiński, *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1861, s. 224.

²² Zob. w sprawie tej supozycji przypisy 13 i 19.

²³ Zob. cytaty z rozpraw Felińskiego *O wierszowaniu* i *O Alfierim*, przytaczane przez K. Wóycickiego (*Wiersz „Barbary Radziwiłłówny” A. Felińskiego* jako wzór pseudoklasycystycznego trzynastozgłoskowca. Warszawa 1912, s. 4 i 7).

tragedia klasycystyczna zwraca się przecież do publiczności, której nawyki odbioru ukształtowały się w dużej mierze pod wpływem melodramatu, dramy mieszczańskiej Kotzebuego i Szekspira. Przypuśćmy, że Feliński liczył się z adresatem, dla którego redukcja kolorytu i indywidualizacji oraz przytłumienie kontrastów byłoby — na tle panujących antyklasycystycznych konwencji teatralnych — tym, co Jurij Lotman nazywa „chwyttem minusowym”, a więc znaczącym brakiem²⁴. Klasycystyczna abstrakcyjność i przytłumienie przez retorykę oraz wersyfikatorski kunszt byłyby wtedy odczuwane jako bodziec estetyczny. Z drugiej jednak strony, taki odbiór nadawałby przedmiotom owego wyabstrahowania i przytłumienia dobitność, której brak zazwyczaj wytyka się tragedii. Głosy współczesnych, którzy zarzucali *Barbarze* zbyt wiele „tkliwości”²⁵, przemawiają za taką wykładnią. Nawet jeżeli się założy zdecydowanie opozycyjny stosunek klasycystycznej *Barbary* do jej sentymentalno-preromantycznego tła, potrzebne jest minimum wspólnoty. Inaczej bowiem nie jest możliwa żadna funkcjonalna relacja, nawet opozycja.

Za tezę o klasycystycznym wyabstrahowaniu i przytłumieniu w *Barbarze* przemawiają następujące fakty z literackiej biografii jej autora. Feliński obracał się w kręgu Wyszkwowskiego i Tyminieckiego (który tłumaczył *Pieśni Osjana*); jego ulubionym poetą polskim był Karpiński²⁶. Specjalne zaś znaczenie ma tu literacka tendencja pierwszego dramatycznego opracowania wątku *Barbary*, mianowicie dramatu Józefa Wybickiego *Zygmunt August*, która to sztuka bez wątpienia należała do materiałów zgromadzonych przez Felińskiego podczas prac wstępnych nad *Barbarą*. W przedmowie do *Zygmunta Augusta* Wybicki powołuje się z wielkim naciskiem na Woltera²⁷. Natomiast efekt dramaturgicznych usiłowań Wybickiego wskazuje na zupełnie inny kontekst literacki: gwałtowne erupcje niewieściej nerwowości jego *Barbary* pasują doskonale do dramaturgii angielskich i niemieckich epigonów Szekspira, działających w połowie w. XVIII; w związku z tą tradycją Emil Staiger traktuje o „rozszalałych niewiastach w niemieckiej tragedii XVIII stulecia”²⁸. Poza Wol-

²⁴ Ю. Лотман, *Лекции по структурной поэтике*. Тарту 1964, zwłaszcza rozdz. 2, § 2. Zob. też J. M. Lotman, *O pojęciu tekstu*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2.

²⁵ Zob. ironiczny dwuwiersz Uwagi [Brodzińskiego] (op. cit., s. 226):

Że chyba tylko zbytek ozdób i tkliwości
Są tej wyniosłej sztuki niedoskonałości.

²⁶ Por. Feliński, *Dzieła*, t. 1, s. 14, *passim*. — M. Szykowski, *Z obozu klasyków*. Odb. z „Biblioteki Warszawskiej” (grudzień 1910 i luty 1911).

²⁷ J. Wybicki, *Zygmunt August. Tragedia oryginalna w pięciu aktach*. Warszawa 1779.

²⁸ E. Staiger, *Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. „Zeitschrift für deutsche Philologie” t. 80 (1961).

terem trzeba by szukać wzoru dla Wybickiego u takich dramatopisarzy, jak Anglicy: Nicholas Rowe (1674-1718)²⁹ i George Lillo (1693-1739)³⁰, lub Niemcy: Johann Elias Schlegel (1719-1749), Christian Felix Weiße (1726-1804)³¹ itp. Ten typ literatury dramatycznej poznał Wybicki najprawdopodobniej w okresie studiów w Lejdzie i Berlinie. Z pewnością nie jest to myląca supozycja, że „szaleństwo” Barbary w Felińskiego scenach III 5 i 6 oraz IV 7 należałoby rozumieć jako efekt klasycystycznego wyabstrahowania i przytłumienia wrzaskliwych egzaltacji Barbary z utworu Wybickiego. Zresztą tego rodzaju egzaltacje — w nie przytłumionej formie — nie należały do rzadkości na scenach warszawskich pierwszego dwudziestolecia XIX wieku.

Diagnozę o klasycystycznym przytłumieniu i abstrakcji potwierdzałby sposób potraktowania *Barbary* przez jej niemieckiego tłumacza, Oriona Juliusa, który w swym własnym literackim kontekście czuł się zmuszony do odrzucenia tego przytłumienia, tzn. do zabiegów ponownie udobitniających — czynionych zresztą bez większego rezultatu.

Powyższe rozważania o historycznoliterackich uwarunkowaniach odbioru tragedii nie powinny nas skłaniać do przypuszczenia, że odkryliśmy przy tym coś więcej niż pewną możliwość ówczesnego ujęcia postaci Barbary. Nie wykluczamy wcale, że jakaś część ówczesnych odbiorców prześtała już być wrażliwa na tego rodzaju abstrahowanie, przytłumianie i „chwyty minusowe” oraz po prostu uznawała linię szekspirowską za atrakcyjniejszą. Wszystkie te intencje, które dziś odczytać można drogą analizy filologicznej, niekoniecznie musiały wywoływać u rozumiejących je ówczesnych odbiorców wzniosłe przeżycia estetyczne. Niezaprzeczony sukces tej tragedii zapewne polegał ostatecznie na satysfakcji, że wreszcie powstało jako tako sensowne i ponadto bardzo aktualne dzieło sceniczne klasycystycznej literatury wysokiego autoramentu, o nieposzlakowanej wersyfikacji, przewyższające wszystkie analogiczne utwory pod względem jakości literackiej. Nikt przecież nie uważał go za tragedię o randze światowej.

To, co tu nazwaliśmy klasycystycznym abstrahowaniem i przytłumia-

²⁹ Zob. zwłaszcza jego dramaty *Jane Shore* (1715) i *Tragedy of Lady Jane Grey* (1715).

³⁰ Staiger (*op. cit.*, s. 375 n.) wskazuje zwłaszcza na silne oddziaływanie *The London Merchant* Lillo.

³¹ Weiße (nie: Weiss, jak u Szykowskiego) tragedia *Richard der III* (powst. 1758-1759) przez dziesiątki lat figurowała w repertuarze teatralnym scen niemieckojęzycznych, była też, jak stwierdza M. Szykowski (*Dramat w Polsce*. W zbiorze: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Wyd. 2. T. 2. Kraków 1936, s. 399) — grana nawet w Warszawie. W latach osiemdziesiątych wystawiała ją trupa niemiecka. Nawiasem mówiąc, dramat Weiße nie jest przeróbką Szekspira.

niem, prowadziło oczywiście w toku dalszej recepcji do nieporozumień i fałszywych interpretacji. Ale to samo abstrahowanie i przytłumianie jest również czynnikiem, który zapewnił dziełu w ciągu 150 lat jego istnienia trwałe miejsce w polskiej literaturze i nadał mu literackie dostojęstwo, które, jak się wydaje, straciły już takie utwory, jak *Ludgarda* Ludwika Kropińskiego czy inne dramaturgiczne opracowania wątku Barbary, np. Wybickiego, Węzyka, Odyńca i Lucjana Rydla.

Z niemieckiego przełożyła
Krystyna Krzemieniowa