

Marek Dybizbański

Uniwersytet Opolski

„MIT CAŁY UKSZTAŁCIĆ”, CZYLI O *WANDZIE*

Nieukończony dramat Krasieńskiego z mitycznych pradziejów Polski przez ponad sto lat wegetował w refleksji historycznoliterackiej albo na prawach słabszego raczej ogniwa w łańcuchu opracowań motywu bohaterstwa i ofiary krakowskiej księżniczki¹, albo w postaci dodatku do poetycko-krytycznej dyskusji, której główny nurt przetoczył się w dedykacyjnych listach Słowackiego dodanych do *Balladyny* (powst. 1834, wyd. 1839) i *Lilli Wenedy* (1840) oraz w rozprawie Krasieńskiego *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* (1841), gdzie poeta bronił już dramatów przyjaciela przed złośliwymi atakami krytyków, przede wszystkim Stanisława Ropelewskiego. Oba te tradycyjne konteksty przywołał zdawkowo Julian Maślanka², doszukujący się w *Wandzie* śladów teorii najazdu, a następnie polemizujący z badaczem literackich obrazów dziejów bajecznych Mieczysław Inglot³, który propozycje legendowych dramatów Słowackiego i Krasieńskiego ustawił w perspektywie konfrontacyjnej, stwierdzając, że „Krasieński, broniąc przyjaciela przed zarzutami, jakby na przekór jego »baśniowej« wizji postawił jednak na realizm”⁴. Kryje w sobie to zdanie pewne pułapki, nieujawnione w jego rodzimym kontekście, gdzie teza o realizmie *Wandy* została dodatkowo jeszcze wzmocniona założeniem, iż jej autor „nawiązał do zapisanej przez Wincentego Kadłubka (i zyczliwie skomentowanej przez A. Naruszewicza) legendy o sporze dwóch braci, synów Krakusa”⁵.

¹ W tym: H. Mortkowiczówna, *Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego*, Warszawa 1927, s. 71–72.

² J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 234–241.

³ M. Inglot, „Wanda” Zygmunta Krasieńskiego na tle dramatów o legendarnej królowej w pierwszej połowie XIX wieku, [w:] *Wydalony z Parnasu. Księga poświęcona pamięci Zygmunta Krasieńskiego*, Poznań 2003, red. J. Świdziński, s. 71–86.

⁴ M. Inglot, dz. cyt., s. 72.

⁵ Tamże, s. 73.

Autorytet Naruszewicza, który w swojej *Historii narodu polskiego* – wydanej bez tomu pierwszego w latach 1780–1786 i uzupełnionej o brakujący tom w edycji z 1824 roku – nader skrupulatnie konfrontował źródła i pod kątem prawdopodobieństwa oceniał kronikarskie przekazy, mógłby istotnie wspierać dramaturgiczną próbę odtworzenia „realnego kształtu głównych konfliktów dziejowych”⁶. Szkopuł w tym, że autor naukowo przecież zaprojektowanej *Historii narodu* akurat w kronice Kadłubka ze szczególną zaciętością tropił „bzdurstwa”⁷, „bajki”⁸, „mieszanie”⁹ i „ciemnoty”¹⁰. W porównawczym zestawieniu przekazów Kadłubka i biskupa poznańskiego Boguchwała, któremu najwyraźniej apriorycznie przyznał autorstwo *Kroniki wielkopolskiej*, Naruszewicz najpierw umieścił rządy Kraka po okresie przez Kadłubka przeznaczonym dla panowania Lecha i Wyzymira, a u Boguchwała przypadającym na czas istnienia plemiennej wspólnoty pozbawionej władcy. Wyniesienie na tron Kraka miał jeszcze poprzedzać okres rządów dwunastu wybranych w o j e w o d ó w (u Kadłubka) czy „m o ż n i e j s z y c h m ę ż ó w” (u Boguchwała), którzy wobec zagrożenia ze strony Gallów obrali najmężniejszego rycerza k s i ę c i e m według Kadłubka, a według Boguchwała hetmanem wojsk, czyli w o j e w o d ą („wodzem wojów”), który dopiero z tego stanowiska po zwycięstwie „na królestwo wyniesiony został”¹¹, a rządził być może nie tylko w Polsce, ale i w Czechach. Uznawszy nieprawdopodobieństwo obu przekazów, Naruszewicz poświęcił kilka paragrafów śledzeniu genezy odnotowanych przez Kadłubka fantastycznych danych o panowaniu Kraka w czasach objętych narracją historiograficzną Herodota o rzymskim pochodzeniu założyciela Krakowa i o pokonaniu smoka. Ostatni motyw wywiódł z duńskiej kroniki Saxo Gramatyka, a konotacje czeskie z błędnego utożsamienia Kraka z legendarnym Karastem¹².

Mimo wszystko jednak, samego istnienia legendarnego władcy osiemnastowieczny historyk nie podważył, przewidując dlań okres rządów około roku 650 po Chrystusie¹³. Gorszy los spotkał w *Historii narodu polskiego* synów Kraka – zdaniem Naruszewicza „wymyślonych od Kadłubka i innych dziejopisów”¹⁴.

⁶ Tamże, s. 73.

⁷ A. Naruszewicz, *Historia narodu polskiego*, t. I, Warszawa 1824, s. 670.

⁸ Tamże, s. 671.

⁹ Tamże, s. 692.

¹⁰ Tamże, s. 692.

¹¹ Tamże, s. 672.

¹² Tamże, s. 692.

¹³ Tamże, s. 686.

¹⁴ Tamże, s. 708.

O ile zabicie brata stojącego na przeszkodzie w drodze do tronu młodszemu i ambitnemu księciu – wielokrotnie wszak praktykowane nie tylko w zamierzonych czasach – mieściło się w granicach prawdopodobieństwa, o tyle strącenie z tronu i wygnanie zabójcy przez poddanych po ujawnieniu zbrodni wyglądało całkiem niewiarygodnie¹⁵. Historia Wandy natomiast, która dostarczyła Naruszewiczowi okazji do wypunktowania nieścisłości w przekazach Marcina Kromera i Jana Długosza – w ujęciu Kadłubka sprowokowała ironiczny komentarz do popełnionych przez średniowiecznego kronikarza anachronizmów, z których, zdaniem nowożytnego historyka, miało wynikać, że córka Kraka powinna żyć około dwustu lat i walczyć z dowodzonymi przez Rytygiera Niemcami („których jeszcze, tak jako Polaków, nie były znajome kraje i nazwisko”) przed zburzeniem Krakowa przez Aleksandra Wielkiego¹⁶. Jednak Wanda – podobnie jak jej legendarny ojciec, a w przeciwieństwie do braci – zachowała u Naruszewicza pewne umocowanie w przekazach źródłowych za sprawą powiązania jej osoby z domniemaną córką Kraka, Libussą, późniejszą żoną Przemysława, która objęła tron jeszcze w stanie panińskim i tym gestem albo podjęła, albo wywołała akcję słowiańskich „amazonek”, wyzwolonych spod męskiej władzy i buszujących przez jakiś czas na terenie Polski i Czech pod dowództwem Własty, której imię być może należy kojarzyć jakoś z imieniem Wandy¹⁷.

Tymczasem Krasiński – jakby na przekór ustaleniom i złośliwym komentarzom Naruszewicza – w swoim realistycznym ponoć dramacie zachował i rozwinął wszystkie Kałubkowe „bzdurstwa”. W części pierwszej na zamku Rytygiera zjawia się pod imieniem Hamdera wygnany z kraju Polan starszy syn Kraka, nazwany tu Ziemowitem, i zebranych w sali niemieckim rycerzom, w obecności biskupa, opowiada o podstępie młodszego brata, Leszka, który „sztuką bogom tylko znaną” zabił smoka „ognistymi [...] jadami”¹⁸ zaszytymi w skórze byka, zanim on, Ziemowit, zdążył dotrzeć do jaskini potwora z rycerskim orężem, którego w afekcie użył skutecznie przeciwko wyniesionemu od razu na tron Leszkowi, ściągając na siebie przekleństwo Krakusa i wygnanie.

Jeśli potraktowanie serio przez poważnych słuchaczy opowieści o smoku, który „ciągnął nad wzgórzami [...], jak burza czarny, w paszczy trzymając ludz-

¹⁵ Tamże, s. 707–708.

¹⁶ Tamże, s. 710.

¹⁷ Tamże, s. 713.

¹⁸ Z. Krasiński, *Wanda (Fragment)*, [w:] *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, wyd. T. Pini, t. I, Lwów 1904, s. 255.

kie i bydlęce ciała za włosy i rogi”, po czym „zapadł, grząc łuskami skrzydeł, i legł nad rzeką w jaskini”¹⁹, nie wystarczy do podważenia tezy o realizmie dramatu, to niech świadectwo jego poetyce wystawi zjawienie się w tej samej scenie ducha zabitego Leszka, nawiedzającego zabójcę regularnie w rocznicę tragicznego zdarzenia:

HAMDER

Precz – precz! nic mnie nie jest – mnie tak zawsze w tym dniu, o tej porze. Ha! ranek się zbliża i na białych chmurach ciągnie nieprzyjaciel mój. [...]

BISKUP

Palec Boży na czole twojem pisze słowo zatracenia. Tyś brata zabił! Tyś Ziemowit książe!

HAMDER

Może myślisz, żeś mię zdruzgotał tym słowem, może myślisz, żeś pierwszy mi je powiedział na ziemi?! – Śmieję się z ciebie, księżu! (*pada na siedzenie Rytygiera*) Dniem i nocą to samo powtarzały mi wiatry – milczenie głuchych pustyni wołało na mnie: „Bratobójca!” i człowiek każdy wyczytał to na licu mojem, a nic dotąd nie zdołało duszy spod pancerza mi wyrwać. Ja miałem być i ja będę królem!

GŁOS

Nigdy, nigdy, nigdy!

RYTYGIER

Czyś ty przemówił, ojcze biskupie?

BISKUP

Przez imię Boga wcielonego – to nie ja.

HAMDER

Uciekajcie! (*porywa się*) Gdzie miecz, gdzie włócznia moja, zdrajcy?

RYTYGIER

Co ty widzisz? na kogo się zamierzasz? – Weź go za drugą rękę ojcze biskupie!

GŁOS

Czemuś mnie strącił tak młodym do piekła? o bracie! o bracie!

¹⁹ Tamże, s. 254.

RYTYGIER

Teraz ja ciebie wyzywam, Duchu! – Objaw się i spróbuj się ze mną!

HAMDER

Dajcie mi go przebić!

GŁOS

Dni twoje policzone.

HAMDER

Niecierpiany na ziemi i w grobie, po co mnie trapisz? Kto cię otoczył płomieniem i ranę, którą ci zadał, tak świeżą po latach tyłu zostawił na piersiach? [...] Wstrząsaj głową, groź rękoma – nie lękam się ciebie! [...] Oh! przeklinam ciebie – precz stąd – precz! – mija twoja godzina – precz!

GŁOS

Za rok o tej samej godzinie będę przy tobie!²⁰

Miernikiem cudowności świata przedstawionego jest w literaturze romantycznej dostępność doświadczenia cudu. Duch nawiedzający Hamdera-Ziemowita nie pochodzi z „girlandy duchów” globowych opisanych w mistycznych utworach Słowackiego (mimo że jak one „na białych chmurach ciągnie”) ani z kataleptycznego snu *Balladyny* zmaterializowanego w widmie zabitej siostry; nie jest ani w pełni zobiektywizowanym duchem ojca Hamleta, ani dostępnym tylko wewnętrznym zmysłom Karusi duchem zmarłego Jasieńka. Choć pierwsze reakcje Hamdera wydają się zdradzać objawy obłąkania, to jednak otoczenie od razu przenosi je w sfery mistyczne – nikt nie podsuwa interpretacji medycznej, a Biskup chce ochronić gościa przed atakiem złych mocy krzyżem z relikwiami (s. 256). Po chwili zachowanie Rytygiera poświadcza słyszalność głosu Leszkowego ducha, ale doznanie wzrokowe pozostaje dostępne tylko jego zabójcy – Hamderowi. Chwył ułatwiający przekład na język teatru wyznacza w ramach świata przedstawionego stopniowalność dostępności cudu (coś jakby odmianę hierarchii stanów wizyjnych z mistyki Swedenborga przeniesioną do III części *Dziadów*²¹), a tym samym uprawomocnia sam cud w doświadczeniu mieszkańca tego świata.

²⁰ Tamże, s. 256–257.

²¹ Zob. W. Weintraub, *„Dziadów” część trzecia: manifest profetyzmu*, [w:] *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998.

W następnej scenie, przy kopcu granicznym, gdzie natchnieni słowami Wandy Lechici odrzuca propozycję pokojowej chrystianizacji, Hamder diagnozuje zachowania snującego się bez broni i śpiewającego smętne dumki Ludgarda, starszego syna potężnego wojewody gór, wodza Chrobotów – Żelisława:

HAMDER

Nie śmiań mu w oczy spojrzeć, bo wierzą, że on rozmawia z potężnymi Bogi, a on tylko oszalał, urzeknięty Wandy spojrzeniem²².

Podwójność wykładni nie rozmywa tu jednak praw konstytutywnych świata przedstawionego – postawa i diagnoza Hamdera nie wynika wszak z niedowiarstwa, skoro kontaktu z transcendencją on sam doświadcza regularnie. Ludgard zaś, którego „wróżby” sprowadzają się do ponurego zawodzenia, istotnie bardziej przypomina sentymentalnego Filona z *Balladyny* niż romantycznego młodzieńca z pogranicza światów (w rodzaju na przykład Pacholęcia z *Marii*, Kseni z *Zamku kaniowskiego* lub Orcia z *Nie-Boskiej komedii*). Porównanie nasuwa się tym natrętniej, że w części drugiej naprzeciw Ludgarda staje młodszy syn Żelisława – Hardymir, pokrewny Kirkorowi człowiek czynu, który planuje najpierw zrealizować dla siebie marzenie brata, czyli posiąść rękę Wandy, wiążąc poprzez ów ślub górskie plemię Chrobotów z Polanami politycznym przymierzem w obliczu nadciągającej wojny z Niemcami, by następnie po zwycięstwie objąć tron Kraka, domykając tym samym dzieła ojca, niegdyś zbuntowanego przeciw Krakusowi i przezeń pokonanego. Sam Żelisław – ślepy i w zachowanym planie części trzeciej przewodzący obrzędowi odprawianym nieopodal pola bitwy przez chór starców – przywodzi na myśl Derwida z *Lilli Wenedy*. Rodowód tych trzech postaci – trzech mężczyzn z rodu panującego czeskim góralom – musi być literacki, skoro nie wspominają o nich kronikarze, a przynajmniej nie przywołuje takich zapisów autor podstawowego źródła wiedzy Krasieńskiego o dziejach bajecznych – Naruszewicz. Gdyby jednak autor *Wandy* miał świadomie kreować w tym dziele odpowiedniki bohaterów Słowackiego, musiałby przy tej pracy znać już nie tylko *Balladynę*, ale i wydaną w roku 1841 *Lillę Wenedę*.

Czas powstania dramatu o Wandzie wyznacza się na rok 1837²³, przy datowaniu bardziej precyzyjnym wskazując na jego ostatnie miesiące²⁴ lub nawet

²² Z. Krasieński, *Wanda...*, s. 262.

²³ Z. Sudolski, *Zygmunt Krasieński*, Warszawa 1974, s. 214.

przełom 1837 i 1838 roku²⁵. *Balladynę*, wydaną w roku 1839, Krasiński miał poznać w rękopisie podczas spotkania ze Słowackim we Florencji w 1838²⁶, a może i wcześniej – w Rzymie 1836 roku²⁷. Układ konfrontacyjny można by więc nawet zaostrzyć o motyw świadomie konstruowanej alternatywy – i to z otwartym pytaniem o pierwszeństwo, przynajmniej w użyciu pojedynczych chwytów (postaci), a także z zamiarem ustalenia, czy Krasiński pod wpływem dramatu Słowackiego przestał, czy może dopiero zaczął pracować nad *Wandą* – o ile, rzecz jasna, lektura *Balladyny* mogła mieć na decyzje związane z tym utworem jakikolwiek wpływ.

Podobieństwa oczywiście mogą okazać się przypadkowe, wynikać z czerpania z pewnego wspólnego arsenału tradycji literackiej. W tak rozległej perspektywie „ściganemu przez nadziemskie potęgi”²⁸ Hamderowi odpowiada doświadczenie Orestesa, a Ziemowit (jeszcze pod tym imieniem) i Leszek powtarzają w pewnym zakresie schemat relacji między synami Edypa, co Wandę predestynuje do roli Antygony. Tyle że te układy relacji należą już nie do Krasińskiego, lecz do legendy i mitologii – i jako takie zaliczają się do zbioru jednostek zwanych w antropologii strukturalnej „mitemami”. Nawet przy tak restrykcyjnych warunkach, jakie budowie mitemu stawia Claude Lévi-Strauss, teoria strukturalna znajduje zastosowanie przy analizie mitotwórczych gestów autora *Wandy*. Jeśli bowiem „prawdziwymi jednostkami konstytutywnymi mitu” mają być nie pojedyncze relacje, a dopiero „wiązki relacji”²⁹, to w dramacie Krasińskiego taką wiązkę tworzy chociażby „odwartościowanie więzi pokrewieństwa”³⁰ (jeden z mitemów, według Lévi-Straussa, składających się na mit Edypa i rodu Labdakidów) między Ziemowitem-Hamderem i Leszkiem (w tym przypadku starszym idealistą i młodszym pragmatykiem), odbijające się w układzie Ludgard – Hardymir.

Kontekst współczesnego Krasińskiemu mitoznawstwa wprowadziła do badań nad genezą *Wandy* niewinna wzmianka poety w liście do ojca pisanym z Wiednia 11 kwietnia 1838 roku: „Ważne mam wypisy z mitologii słowiańskiej i czasów przedchrześcijańskich, które chciałbym Papie pokazać”³¹. W przypisie

²⁴ J. Timoszewicz, *Krasiński o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–3.

²⁵ M. Inglot, dz. cyt., s. 72.

²⁶ Tamże, s. 72.

²⁷ Z. Sudolski, dz. cyt.” s. 214.

²⁸ Z. Krasiński, *Wanda...*, s. 257.

²⁹ C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, [w:] *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2009, s. 213.

³⁰ Tamże, s. 216.

³¹ Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, oprac. Z. Sudolski, t. I, Warszawa 1991, s. 80.

wydawcy czytamy, że wypisy te sporządził poeta „w związku z gromadzeniem materiału do dramatu *Wanda*, nad którym zaczął pracować jeszcze w 1837 r.”³². Źródło owych wypisów (to samo, które miało dostarczyć materii fabularnej), a także prawdopodobny sposób i zakres jego wykorzystania, wskazał w dodanych do tekstu dramatu *Objaśnieniach wydawcy* Tadeusz Pini, zastrzegając, że podane tam znaczenia „nazw mitologicznych” pochodzą z „dzieła, z którego poeta czerpał, tj. [...] *Naruszewicza Historii narodu polskiego* [...], bez względu na to, że dzisiejsza nauka zapatruje się na te kwestie zupełnie inaczej”³³.

Nie ujmując historycznej wartości dzieła *Naruszewicza*, przyznać jednak trzeba, że tylko taką właśnie, przypisowo rekonstruowalną rolę mogło ono odegrać w kreowaniu świata przedstawionego *Wandy*. Obszerny rozdział *Historii narodu polskiego* zatytułowany *O religii i bogach słowiańskich* zawiera głównie katalog bóstw, sporządzony na podstawie kronikarskich przekazów. Prawdę mówiąc, na tle oświeceniowych metodologii mitoznawczych strategia *Naruszewicza* wypada przynajmniej obiektywnie. Racjonalistyczna myśl wieku XVIII pozostawała z założenia niechętna mitologii, traktowanej w kategoriach wytworu ciemnoty i fałszu. Mity poddawano zabiegom racjonalizacji (odczytując w nich odbicie rzeczywistych historii władców i bohaterów, wyolbrzymionych do rozmiarów boskich) lub alegoryzacji (poprzez dostrzeganie w nich cech parabolicznych wykładów o charakterze filozoficznym czy moralnym), albo po prostu uznawano za świadome zmyślenia kapłanów, produkowane w celu podporządkowania sobie wspólnoty wiernych. Charakterystyczne dla epoki oświecenia metody badań mitoznawczych – które w oparciu o przegląd późniejszych teorii romantycznych odrzucał z pogardą Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich* – polegały z jednej strony na poszukiwaniu jednego racjonalistycznego „wytrychu” dla ogółu podań mitologicznych (w czym celowała nauka francuska), z drugiej strony na (zaznaczonym głównie w nauce niemieckiej) dzieleniu mitologii na specjalistyczne obszary mitów astronomicznych, narodowych i innych³⁴. Oświeceniowej ułudzie encyklopedycznej syntezy hołduje też alfabetyczny rejestr imion bóstw słowiańskich w rozprawie *Naruszewicza*.

Kraśiński mógł z niej zaczerpnąć kilka mitologicznych rekwizytów: Marzanna (bogini śmierci) i Łada (bogini miłości) budują nastrój w pieśni Hamdera³⁵, Pogwizd (bóg wiatru) służy obłąkanemu Ludgardowi za budulec metafo-

³² Tamże, s. 80, przyp. wyd.

³³ T. Pini, *Objaśnienia wydawcy, Pisma Zygmunta Kraśińskiego*, dz. cyt., t. I, s. 378.

³⁴ Szerzej o tym w: M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.

³⁵ Z. Kraśiński, *Wanda...*, s. 253.

ry³⁶, Lel i Znicz (jako bogowie identyfikowani z cechą młodości) dostarczają Chórowi Ludu punktu odniesienia dla oddnia urody Rytygiera³⁷, podobnie jak Czarnyboh *Wandzie* przy opisie postury Hamdera³⁸ – i tak dalej. Bogowie najczęściej występują tu więc w funkcji artystycznych ozdobników, którymi jednako swobodnie posługują się ich wyznawcy, jak i zdrajcy. Z głęboką wiarą i przekonaniem o wpływie bóstwa na historię modli się Żelisław do Jessena³⁹ (uważanego za słowiański odpowiednik Jowisza⁴⁰), ale już Hamder, uznający wprawdzie działanie „siły odwiecznej”, dopuszcza nazywanie jej równie dobrze „Białymbohem”, jak „Bogiem Chrystusem”⁴¹. I chyba nie należy się w tym doszukiwać objawu cynizmu wychrzczonego poganina, skoro chrześcijański rycerz Rytygier potrafi zaklinać się na „starego Odyna”⁴² – nordyckiego boga wojny. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż rzeczywistą świadomością konfliktu religijnego, który staje się bezpośrednią przyczyną wojny, w całym dramacie mają tylko dwaj postawieni naprzeciw siebie kapłani – Żelisław i niemiecki Biskup. I kto wie, czy nie jest to najbardziej wiarygodny szczegół obrazu świata „dziejów bajecznych”. Jego wiarygodność nie ogranicza się jednak do walterskotowskiej kategorii kolorytu lokalnego i historycznego, ani też do teatralnego realizmu historycznego Wiktora Hugo – jak proponuje Mieczysław Inglot. Tak samo, jak nie w stronę realizmu zmierzał Krasieński w dialogu ze Słowackim.

Właściwy sens dyskusji – toczącej się w rzeczywistości na kilku poziomach komunikacyjnych, a nawet w kilku kierunkach – odsłania, wedle ustaleń Marii Kalinowskiej, rozwinięcie, jakiego oględnym nieraz uwagom formułowanym w tekstach drukowanych dostarcza prywatna korespondencja, nie tylko zresztą ta prowadzona między obydwojma poetami⁴³.

Poczynioną w liście do Słowackiego z 23 lutego 1840 roku uwagę Krasieńskiego o formach „homerycznej” i „eschylofskiej”, przeciwstawionych „ariostycznemu” kształtowi *Balladyny*, autorka cytowanego studium przekłada na

³⁶ Tamże, s. 262.

³⁷ Tamże, s. 270.

³⁸ Tamże, s. 271.

³⁹ Tamże, s. 279.

⁴⁰ Tak za kroniką Długosza i rozprawą Naruszewicza objaśnia Tadeusz Pini (*Objaśnienia wydawcy...*, s. 382).

⁴¹ Z. Krasieński, *Wanda...*, s. 274.

⁴² Tamże, s. 257.

⁴³ Zob. M. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasieńskiego dwugłos o formach: „ariostycznej”, „homerycznej” i „eschylofskiej”. Wokół listów dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”, [w:] tejsze, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.*

opozycję świata klasycznej harmonii i pełni oraz świata bezformia i chaosu⁴⁴. Dodać by można, że atrybuty formy „homerycznej” i „eschylowskiej” wyrażają odczucie mitycznej prajedni kosmosu. W tym kontekście znane z *Kilku słów o Juliuszu Słowackim* zdanie Krasińskiego o sytuacji współczesnego poety, który wobec braku tych fundamentów kultury, jakich dawnym twórcom dostarczał świat żywego mitu, sam „musi m i t cały ukształcić, a kształcąc go, wie o nim”⁴⁵, jawi się nie tyle jako argument w przyjętej linii obrony utworu Słowackiego, ile raczej jako zadanie dla tych, co chcą „wnętrzną energią sztuki” odkrywać „tajemnicę nieskończoności”⁴⁶. To nic innego, jak romantyczny postulat stworzenia poprzez sztukę nowej, „sztucznej” mitologii, sformułowany czterdzieści lat wcześniej przez Friedricha Schlegla i w różnych transformacjach odżywający w myśli estetycznej, historiozoficznej i egzystencjalnej epoki. Formę „pośrednią” takiej nowej mitologii zwiastowały, zdaniem Schlegla, „kunsztownie uporządkowany zamęt” i „podniecająca symetria sprzeczności”⁴⁷, odnajdywane w twórczości Cervantesa i Szekspira, a właściwie w jej romantycznej interpretacji Christophha Martina Wielanda, którą niemiecki teoretyk eufemistycznie przywołał⁴⁸.

Dla teorii Krasińskiego, formułowanej w opozycji do baśniowej wizji Słowackiego, romantyczny szekspiryzm, zasilający estetykę ironii, był przykładem negatywnym. Przemilczany w drukowanym artykule, wybrzmiał całą pełnią swojej negatywności w poświęconych *Balladynie* fragmentach listów do Konstantego Gaszyńskiego (z 19 października 1839)⁴⁹ i do Romana Załuskiego (ok. 18 maja 1840)⁵⁰. Jak zauważa Maria Kalinowska, kwestionowana w owych listach, jako oparta na powierzchownych dysonansach, „istota twórczości Szekspira, bardzo w tym opisie zbliżona do postawy ironisty romantycznego, staje się dla Krasińskiego punktem wyjścia do zbudowania własnej koncepcji sztuki”⁵¹, w której „zamiast dysonansu jest pojednanie i harmonia, [...] zamiast cząstkowości – nieskończoność, [...] zamiast wielości – jedność i całość”⁵². Autorka celowo nie rozstrzyga problemu tożsamości owego nieakceptowanego wzorca

⁴⁴ Tamże, s. 93.

⁴⁵ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, [w:] *Dziela literackie*, oprac. P. Hertz, t. III, Warszawa 1973, s. 260.

⁴⁶ Tamże, s. 261.

⁴⁷ F. Schlegel, *Mowa o mitologii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu. 1790–1830*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 180.

⁴⁸ Zob. tamże, przyp. red., s. 180.

⁴⁹ Zob. Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 204.

⁵⁰ Zob. Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, dz. cyt., s. 339–347.

⁵¹ M. Kalinowska, dz. cyt., s. 99.

⁵² Tamże, s. 101.

poety, który to problem jednak sugeruje poprzez wahanie: Szekspir czy też Szekspir Słowackiego?⁵³ Nie wszystkie przecież krytyczne uwagi Krasieńskiego na jego temat trafiają się przy okazji omawiania *Balladyny*. Obszerny passus szekspirowski (a raczej antyszekspirowski) w liście do Słowackiego z 19 grudnia 1840 roku może wprawdzie wskazywać na tragedię nadgoplańską nie wprost – skoro w całości poświęcony został podważeniu tej wizji świata, jaką przyjacielowi narzuciła twórczość elżbietańskiego dramaturga⁵⁴ – lecz wcześniejsze, zdecydowanie niekorzystne dla Szekspira porównanie jego dramatów z utworami Schillera, przeprowadzone w liście do Gaszyńskiego z 30 kwietnia 1837 roku, nie zawierało wszak odwołań do ironicznej transformacji Szekspirowskich motywów pod piórem Słowackiego. Nie mogło ich zawierać, lecz niemożność ta mogła być motywowana dwojako: albo niewiedzą Krasieńskiego – o ile ten miałby okazję zapoznać się z rękopisem niewydanej jeszcze *Balladyny* dopiero w 1838 roku we Florencji – lub jego dyskrecją, gdyby tekst dramatu widział on jednak już w Rzymie w roku 1836. Tylko że w tym – ostatnim – przypadku pamięć o dramacie Słowackiego stanowiłaby jeden z czynników narzucających Krasieńskiemu styl odbioru sztuk Szekspira w teatrach wiedeńskich. Wszak to właśnie wrażenia teatralne skłoniły autora *Nie-Boskiej...* do porównań spisanych w liście z kwietnia 1837 roku, a poprzedzonych następującą deklaracją:

Od kiedym w Wiedniu, jednej tylko prawdziwej doznałem pociechy, a to ile razy bywałem w Burgtheater, kiedy grano tragedię. Aktorów lepszych w całej Europie nie znaleźć [...]. Stąd tworzy się świat tak złudzeń pełny, tak prawdziwy w idealności swojej, że kiedy zapada kurtyna, gorycz czujesz w sercu jakby po śnie jakim szczęśliwym i ogromnym⁵⁵.

Spośród kilku okresów pobytu Krasieńskiego w Wiedniu najsilniej obfitującym w spisane teatralne wrażenia był ten, który przypadł na czas jego pracy nad dramatem o *Wandzie* i trwał od 10 listopada 1836 roku do 14 maja 1838 roku (z przerwą na letnie miesiące – od czerwca do sierpnia 1837 roku – spędzone głównie w Kissingen, w towarzystwie Joanny Bobrowej⁵⁶). Tam też, w repertuarze wiedeńskich teatrów, Jerzy Timoszewicz poszukiwał źródeł inspiracji poety, wskazując na formę dramatów historycznych Ernsta Raupacha⁵⁷.

⁵³ Zob. tamże, s. 99.

⁵⁴ Zob. Z. Krasieński, *Listy do różnych adresatów*, dz. cyt., s. 450–455.

⁵⁵ Z. Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, dz. cyt., s. 157.

⁵⁶ Zob. Z. Sudolski, *Krasieński*, Warszawa 1997, s. 190–202.

⁵⁷ Zob. J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 77.

W zasobnym ilościowo zbiorze sztuk austriackiego dramaturga badacz odnalazł nawet bezpośredni pierwowzór *Wandy* w tragedii *Nibelungenhort* (*Skarb Nibelungów*), której bohaterka, islandzka królowa Brunhilda, sławna z urody i bohaterstwa, postrzega starania burgundzkiego króla Güntera o jej rękę jako zamach na jej tron i wolność⁵⁸. Konwencja realizowana w tragedii Raupacha, granej między innymi w październiku 1837 roku, miała pozostawić ślady w didaskaliach *Wandy*⁵⁹. Tekst poboczny *Skarbu Nibelungów* przewiduje duży rozmach inscenizacyjny – w *Prologu* huczą grzmoty i świecą wzlatujące ponad skałami płomienie⁶⁰, a w I akcie do scenicznego brzegu przybija okręt z załogą⁶¹, której członkowie po kolei zeskakują na ląd. Inscenizacyjny zamysł Krasieńskiego w *Wandzie* – przynajmniej w powstałym fragmencie i w zachowanych szkicach dalszych części – jest znacznie skromniejszy, a wzoru scenerii komnat zamkowych czy bitewnych plenerów dostarczać mogły popularne wówczas od dziesięcioleci dramy rycerskie, jakie w celu podreperowania budżetu wystawiały bodaj wszystkie teatry Europy – w każdym razie nie trzeba było po nie jechać aż do Wiednia i nie tym ekscytowała się publiczność Burgtheatru, co zresztą potwierdza korespondencja Krasieńskiego. Mogłoby się nawet wydać niestosownym przypuszczenie, że austriacki grafoman inspirował wybitnego polskiego poetę, gdyby nie znany fakt czerpania przez Słowackiego pomysłów z bardzo nieraz nieambitnych twórców teatralnych i parateatralnych, jakkolwiek wiadomo skądinąd, że Krasieński takim fascynacjom nie ulegał⁶². W jego korespondencji – dokładnie wszak pod tym kątem przez Timoszewicza przebadanej – nie ma żadnej wzmianki ani o Raupachu, ani o innych współczesnych autorach niemieckich⁶³.

⁵⁸ Sirith, powiernica Brunhildy, upomina gościa w II akcie: „Du sollst ihr Gast nich sein, denn um sie werben, / Das heißt, ihr Thron und Freiheit Raben wollen” (E. Raupach, *Der Nibelungenhort. Tragödie in fünf Aufzügen, mit einem Vorspiel*, Hamburg 1834, s. 41).

⁵⁹ Zob. J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 77.

⁶⁰ E. Raupach, *Der Nibelungenhort. Tragödie in fünf Aufzügen, mit einem Vorspiel*, Hamburg 1834, s. 3.

⁶¹ Tamże, s. 31.

⁶² Zob. A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.

⁶³ Teodor Jeske-Choiński, który jako jedyny bodaj w historii polskiej nauki o literaturze niemieckiej w ogóle uwzględnił w swoim (nie w pełni zresztą oryginalnym) opracowaniu dziejów dramatu niemieckiego twórczość Raupacha, wywodził ją z doświadczeń szkoły tragedii patetycznej (*die pathetische Jambentragödie*), którą autor ten miał z czasem porzucić, by stać się „uniżonym służką teatru, tworząc role dla tego lub owego autora [...], dopasowując charakter do tego lub owego teatru, a nawet do garderoby i dekoracji, znajdujących się w komorze panów dyrektorów” (T. Jeske-Choiński, *Dramat niemiecki XIX wieku. (Studium literackie)*, „Biblioteka Warszawska” 1882, t. 4, s. 191).

Powtarzają się natomiast wyrazy zachwytu dla pisarstwa Schillera, którego wysoka ocena wynika nie z samych tylko walorów artystycznych, lecz przede wszystkim z ich zdolności przechodzenia w atrybuty poezji wieszce:

Czy uwierzysz, że Szekspira sztuki więcej wrażenia wywierają, gdy je czytasz, na scenie brak im ducha jakowegoś, brak im tego ognia, co zrodzon w sercu poety, wiecznie wszystko usiłuje porwać nazad z sobą ku niebu. Szekspir jak wszyscy Anglicy jest głęboko ludzkim, ziemskim; pojmuje on doskonale nędzę i marność, ale w nim nie ma nadziei, nie ma powiązania ziemi z niebem, coś rzemieślniczego przebija w jego prowadzeniach rzeczy. [...]

Schiller inaczej stąpa – półboga w nim widzisz i słyszysz zawsze [...]. Wiara w coś wyższego, w coś dobrego i szlachetnego wieje zewsząd z jego piersi. [...] Szekspir rozumiał duszę ludzką, Schiller ducha ludzkości; Szekspir dodawał ludzi jednym do drugich jak ziarnka piasku, Schiller ich zlewał z sobą jak światła promienie. W Szekspirze stąd prawda codzienna wyrwana szczerzej niż gdzie indziej na jaśnią; w Schillerze prawda wiekuista, idealna, drga i brzmi, i jaśniej. Pierwszy rozważał, drugi czuł serca sercem, rozumy rozumem. Z Szekspira w końcu nic nie wyciśniesz jedno naukę, że „tak się stało”, z Schillera się dowiesz, że „tak się stanie”. Coś kronikarskiego jest w pierwszym, coś historycznego w drugim. Ostatni niezawodnie więcej miał poezji w sobie, ostatni, doskonale znał i rozumiał starożytnych Greków, pierwszy kwiat rozwity sztuki i najpiękniejszy może; Szekspir nie czytał ich nigdy.

Jeśli mam prawdę powiedzieć, wolę jedną tragedię Schillera na scenie niż wszystkie Szekspira. [...] Szekspir ma coś podobnego do tych dyplomatów, którzy Ci opowiadają, że największe świata rewolucje i wojny wypadły z jakiejś drobnej intrygi. Intryga była, nie przeczę, ale było coś więcej jeszcze, bo palec Boży! Tu się kończy Szekspir, a zaczyna się Schiller!⁶⁴

Jak wynika z ustaleń Timoszewicza, w sezonach teatralnych 1836/1837 i 1837/1838 z Schillerowskiego repertuaru Krasieński mógł w Wiedniu oglądać *Intrygę i miłość*, *Sprzysiężenie Fieska w Genui*, *Don Carlosa*, *Marię Stuart*, *Dziewicę Orleańską* i *Narzeczoną z Messyny* – w większości z nich podziwiając wielce sugestywne kreacje pierwszej gwiazdy Burgtheatru, mistrzyni romantycznego stylu gry, Julii Rettich⁶⁵. Jej interpretacja tytułowej roli w *Dziewicy Orleańskiej* zatarła w odbiorze poety niedostatki dramaturgiczne tragedii – jeśli by o nich myślał, gdy zwierzał się Adamowi Sołtanowi w liście z 28 stycznia 1837 roku:

⁶⁴ Z. Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, dz. cyt., [list z 30 kwietnia 1837], s. 157–158.

⁶⁵ Zob. J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 73–79.

Moją zaś pociechą jedyną jest Burg-Teatr. Wczoraj dawali: *Die Jungfrau von Orlean*. Pani Rettlich[!], najlepsza w Europie aktorka po śmierci Malibranowej, grała dziewczynę. Sądziłem, że mi uniesienie piersi rozerwie: boska gra, boskie i pomysły w tej tragedii, choć może układ całości mógłby być sztuczniejszym i bardziej dopełnionym⁶⁶.

Jak rozumieć ten postulat większej sztuczności w układzie całości? Możliwe, że wynikał on z panującego powszechnie przekonania o epickim raczej niż dramatycznym zakroju losów historycznej Joanny d'Arc. Nawet po przedstawieniu w Burgtheater, które tak wielkie wrażenie wywarło na wymagającym przecięź odbiorcy, jakim był Krasieński, przypomniano te obiegowe sądy w wiedeńskich sprawozdaniach teatralnych⁶⁷. Wnioski wyciągane z tego spostrzeżenia mogły być jednak skrajnie odmienne – za ilustrację niech posłużą dwie opinie dziewiętnastowiecznych krytyków.

Stanisław Tarnowski, klasycyzujący zwolennik czystości gatunkowej, wyraźnie inspirowany *Poetyką* Arystotelesa albo raczej tą jej wykładnią, która zdominowała teorię dramatu drugiej połowy XIX wieku, tłumaczył:

Nigdy legenda nie wystąpiła tak w rzeczywistości, nigdy cud nie działał tak jako czynnik w historii, jak tym razem, kiedy prosta dziewczyna porzuciła owce na pastwisku, stanęła na czele wojska i zbawiła Francję. Tu nie było ani siły, ani umiejętności, ani wojennego geniuszu, tylko była wola i opatrność boska, która tę dziewczynę, a wojsko przez nią prowadziła i zwyciężyła, bo chciała; tu był po prostu cud. [...] Ale czy ten cud, czy ta szczególna i drugi raz w dziejach niepowtórzona łaska i bezpośrednia interwencja boska, [...] mogły być właściwą treścią i przedmiotem tragedii? Nie. Dlatego nie, że [...] to tylko jest prawdziwie dramatyczne, co człowiek chce i robi sam przez się, swoją wolą i swoją siłą⁶⁸.

Kazimierz Kaszewski – dramatopisarz, tłumacz i popularyzator literatury starożytnej – nie tyle nawet wyciągał odmienne wnioski, ile postrzegał problem w innej perspektywie, wyraźnie naznaczonej piętnem myślenia romantycznego:

Jest to istota bez winy i zmyły grzechowej, a prosty jej umysł nie dopuszczał żadnej interesowności krom dobra ogółu; serce jej pałało jedyną tylko żądzą ocalenia ukochanego kraju, którego wszystkie boleści w nim się koncentrowały: ona gotową była siebie przynieść w ofierze, aby go z tych boleści wykupić. Była więc jedną z tych istot,

⁶⁶ Z. Krasieński, *Listy do Adama Soltana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 145.

⁶⁷ „Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt” 1837, nr 21 (30 stycznia), s. 86–87.

⁶⁸ S. Tarnowski, „*Dziewica Orleańska*”, [w:] *O dramatach Schillera*, Kraków 1896, s. 259.

jakie do wielkich celów, wówczas gdy wszelka mądrość ludzka staje się bezskuteczną, zwykle powołuje Bóg, który nawiedza ubogie, a bogate z niczym odprawia. [...]

Taka tedy Joanna d'Arc [...] jest godną bohaterką chrześcijańskiego dramatu; ale biada autorowi, który by chciał z jej przedmiotu uczynić prostą zabawkę sceniczną. Poeta, który przedmiot ten bierze pod rozważę i rozwija go na tle swego natchnienia, niechaj zapomni, że są na świecie jakie deski teatralne i niechaj tworzy dramat dla sceny, która będzie⁶⁹.

Nie był to jedyny przypadek, gdy Kaszewski przemawiał (czy świadomie?) językiem Mickiewiczowskiej *Lekcji XVI*. W innym miejscu objaśniał zasadę narodzin greckiej poezji, a następnie teatru, poprzez wcielenie boskiego słowa będącego pierwotnie duchem⁷⁰. Taki przeszywający nagle błysk ducha, który „zamienia ideę w obraz”, romantyczny mitoznawca Georg Friedrich Creuzer (przywoływany przez Mickiewicza w *Prelekcjach paryskich*) nazywał „symbolem”, przeciwstawiając go „mitowi”, utożsamianemu w jego teorii z mitologiczną narracją⁷¹. Bardziej rozpowszechniona terminologia oddaje opozycję tych dwóch jakości poprzez przeciwstawienie żywego mitu, bezpośredniego odczucia *sacrum* (Creuzerowskiego symbolu) i zdesakralizowanej już fabuły. Mickiewicz w *Lekcji XVI* stosował te pojęcia do określenia kondycji duchowej współczesnych sobie narodów europejskich i przepowiadał objawienie się Słowa Bożego poprzez dramat słowiański w przyszłym teatrze misteryjnym, znoszącym ramę sceniczną i ustanawiany przez nią podział na scenę i widownię w imię powołania wspólnoty uczestników już nie spektaklu, a zdarzenia cudownego – uobecnienia świętości, bliskiego religijnym początkom teatru starożytnej Grecji i chrześcijańskiego średniowiecza. W projekcji przyszłego dramatu, natchnionego Słowem nowego objawienia, Mickiewicz radził słowiańskim pisarzom zapomnieć o dostępnym ich doświadczeniu teatrze współczesnym – podobnie uczynił kilkanaście lat później Kaszewski z myślą o przyszłym dramacie poświęconym Joannie d'Arc. Mickiewiczowi jednak założenie to nie przeszkodziło przywoływać znane przykłady teatralnej architektury (Cyrk Olimpijski) i maszynerii (dekoracje operowe). To mogłoby z kolei oznaczać, że i ów bliski, znany, łatwo kojarzony teatr – podobnie jak omawiany w *Prelekcjach* dramat współczesny słowiański – dojrzewa

⁶⁹ K. Kaszewski, *Joanna d'Arc jako przedmiot dramatów: Fryderyka Szyllera i Daniela Sterna*, „Biblioteka Warszawska” 1858, t. 3, s. 326–327.

⁷⁰ Zob. K. Kaszewski, [wstęp do:] *„Antyгона”. Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1853, t. 1, s. 423.

⁷¹ Zob. G. Królikiewicz, *Symbol i mit w dziele Creuzera*, [w:] *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.

do przewidzianej dlań formy misteryjnej i że jakaś namiastka mistycznego przeżycia byłaby nawet przy jego obecnej formie możliwa. Ciekawe, że i Krasiński w opisie przedstawienia *Dziewicy Orleańskiej* wyeksponował nie szczegóły inscenizacyjne, a głębię – czy może wybujałość? – swojego przeżycia:

Sądziłem, że mi uniesienie piersi rozerwie: boska gra, boskie i pomysły w tej tragedii, choć może układ całości mógłby być sztuczniejszym i bardziej dopełnionym. Ale w czym się nieporównanie udało Szyllerowi, to w pogodzeniu skromności, dziewictwa, natchnienia i słodczy zarazem chrześcijańskiej z tym pragnieniem bojów, z tym zapalem niewstrzymanym do trąb co wzywają, do rumaków co tratują, do szabel co błyszczą i mordują, która ciągle wybucha z tej postaci młodzieńczej, pięknej, niewieściej. [...] Mierny pisarz byłby pękł, a tylko komiczną postać utworzył. Szyller najidealniejszą, najuprzejmiejszą i najwybitniejszą zarazem. Czujesz ciągle woń róż i krwi angielskiej zapach, słyszysz pienie anioła niewinności i chrzęst pancerzy i boskie szczęki bitew. Nim zasnąłem podziękowałem popiersiowi Szyllera, który nad moim łóżkiem stoi! Tak więc, drogi Adamie, żyję o ile mogę w świecie różnym od tego, który mnie otacza: miasto pójść na raut piętrowy do pani W. byłem w XIV wieku, na pięknej Francji błoniach, kędy konał Talbot a walczyła Joanna. To mi jeszcze rozbudza serce, to mi młodość moją jeszcze pokazuje na oczy; czuję w takich chwilach, żem nie zgniły cały, że iskra udzielona przez Bogów dotąd w piersiach moich się pali, nie moja wina, jeśli płonienia z niej nigdy nie będzie. Och! przeznaczenie ubłogosławiło duszę człowieka pragnieniem niewyczerpanym piękności i siły! Ile razy luka się wytnie wśród karczów życia i tam gdzieś, daleko, mignie brzeżek błękitu, on wyciąga ręce i zda mu się na chwilę, że w niebie. Tak mi wczoraj było⁷².

Pewnie sporo w tym było przesady, egzaltacji biernego wielbiciela patriotycznego czynu, poszukującego alibi w estetycznym fałszu zastępującym etyczną prawdę. A zresztą nawet jeśli opis ten wyrażał jakąś prawdę, to mogła nią być niekoniecznie głęboka wartość mistycznego przeżycia, które zapalając boską iskrę w piersi przenosi w sfery niebiańskie, lecz powierzchowne doznanie teatralnego „omamienia”. Wszakże w optyce romantycznego mitotwórstwa i taki przypadek daje pewną szansę. Schlegel postulował przecież stworzenie mitologii, która będzie „dziełem najbardziej sztucznym spośród wszystkich dzieł sztuki”⁷³. To sztuka zatem – a więc i literatura, w tym literatura dramatyczna i teatr – miała powołać do życia świat duchowo-fizycznej syntezy żywego mitu. Wśród przykładów praktycznej realizacji mieściło się także dojsie do misteryjnego

⁷² Z. Krasiński, *Listy do Adama Soltana*, dz. cyt., s. 145–146.

⁷³ F. Schlegel, dz. cyt., s. 176.

współuczestnictwa poprzez teatralne „omamienie” – to Mickiewiczowski projekt ukonkretnienia cudu w operowych dekoracjach w architektonicznej przestrzeni teatrów bulwarowych, zarysowany w *Lekcji XVI* (negatywny odpowiednik stanowią przywołany w trzecim wykładzie drugiego kursu prelekcji, zaczerpnięty z pamiętników Paska, przykład zaangażowania się publiczności w rozprawę z sugestywną kreacją postaci austriackiego cesarza, zakończoną tragiczną śmiercią aktora powalonego strzałami z widowni).

Tak więc może ów „sztuczniejszy układ całości”, o który proponował Krasieński poprawić *Dziewicę Orleańską* Schillera, miał coś wspólnego ze sztucznością mitologii projektowanej przez Schlegla? Tym bardziej, że z jednej strony sam Schiller inną swoją tragedię, *Oblubienicę z Messyny*, wyposażył w chór – uznawany przezeń za „organ sztuczny” – właśnie po to, by idealizować nim sztukę, która dzięki temu będzie mogła „uchwycić ducha wszechrzeczy i zawrzeć go w cielesnym kształcie”⁷⁴, a z drugiej strony Krasieński swoją uwagę zamieścił obok opisu własnej teatralnej ekstazy – parę lat przed ogłoszeniem *Kilku słów o Juliuszu Słowackim* z „instrukcją” tworzenia mitu poprzez poezję w czasach współczesnych, ale możliwe, że już przy znajomości tekstu *Balladyny*, a pewnie z zamysłem swojej *Wandy* w tle.

W tym też raczej kreacyjnym zamyśle, a nawet bardziej w jego poetyckiej interpretacji zapisanej w listach – nie zaś w podjęciu pojedynczych motywów⁷⁵, choć i te można by od biedy znaleźć⁷⁶ – kryje się istota schillerowskich paranteli *Wandy* Krasieńskiego. 30 kwietnia 1837 roku poeta przekonywał Gaszyńskiego, że „w Schillerze prawda wiekuista, idealna, drga i brzmi, i jaśniej”⁷⁷, w następnym liście do tego samego adresata, pochodzącym z 6 czerwca, wykladał, iż „Wandy mit jest precudownym dla poety, który pod jego postacią pojmie

⁷⁴ F. Schiller, *O zastosowaniu chóru w tragedii*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*, przeł. i oprac. O. Dobjanka-Witczakowa, Wrocław 1959, s. 333

⁷⁵ Ślady *Dziewicy Orleańskiej* dostrzeżono nie tylko w zawiązaniu konfliktu, ale i w budowie niektórych scen *Wandy* Jana Maksymiliana Fredry. Miały one dowodzić swoistego „zromantyzowania” tematu w porównaniu z jego wcześniejszymi, klasycystycznymi ujęciami. Zob. H. Mortkowiczówna, dz. cyt., s. 70.

⁷⁶ Bohaterka dramatu Krasieńskiego, podobnie jak Schillerowska Joanna, ślubuje czystość, a dokładnie – jak informuje *Plan dalszego ciągu części drugiej* – „idzie do świątyni Wisły i na dźwinię Bogini się poświęca” (Z. Krasieński, *Wanda*, dz. cyt., s. 285), ale dopiero po tym, jak uwalnia dowódcę wrogich wojsk, otoczonego przez wojewodów zebranych pod jej przywództwem w jaskini smoka. Trudno rozeznaczyć się z zachowanym planem w motywacji *Wandy* – według zapisu ma powiedzieć, że czyni to nie – jak Joanna – z występnej miłości do wroga swej ojczyzny, a jedynie przez uszanowanie warunków zawieszenia broni, wszelako do świątyni Wisły zmierza zaraz po tym zdarzeniu.

⁷⁷ Z Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, dz. cyt., s. 158.

wieczne losy Polski [podkr. – M. D.], zagarnianej ciągle cudzoziemszczyzną, a wołającej zawsze w przepaść skoczyć niż się poddać⁷⁸.

Nowożytnie rozumiany patriotyzm określa w *Wandzie* nawet sposób myślenia kuszonych przez Hamdera wojewody Brzetysława, który byłby zdolny wywołać wojnę domową i „jednych braci stopy pędzić na drugich obalone karki⁷⁹, lecz wzdraga się przed przymierzem z cudzoziemcami („w tej przysiędze naszej lat młodych o cudzoziemcach mowy nie było⁸⁰). Ostatecznie jednak ulega pokusie objęcia urzędu jedynego wojewody w przyszłym państwie Hamdera, który wzorując się na chrześcijańskich krajach Zachodu planuje i – jak wynika z planu części trzeciej – rzeczywiście zaprowadzi po zwycięstwie monarchię absolutną, czyniąc tym samym zamach na drugi aspekt istności, duszy czy – jak powiedziałby Ryszard Przybylski – entelechii narodu⁸¹, a mianowicie: plemienną demokrację (z propozycją pokojowej chrystianizacji Lechitów Biskup zwraca się nie do Wandy, lecz do „wybranych wojewodów”). Mniej jednoznaczny niż te dwa konflikty – narodowy i form ustrojowych⁸² – wydaje się konflikt religijny, aczkolwiek możliwe, że ten dopiero w następnych, zaniechanych częściach miał się nie tyle rozwinąć, co uwiarygodnić. Szkicowe plany przewidują w obu częściach sceny obrzędowe, ale ważniejsza od nich – podobnie jak od rejestru wymienianych imion bóstw słowiańskich – jest obecność transcendencji, jej rodzaj oraz wpływ na losy i światopogląd postaci.

Trudno powiedzieć, na ile był to zamysł świadomy i w jakim stopniu miał się okazać konsekwentny, ale w napisanej części pierwszej poeta powołał do życia świat, w którym smok jest przyjmowany bez zastrzeżeń, pojawienie się ducha uchodzi za zjawisko naturalne, natomiast użycie trucizny okazuje się sztuką cudowną, „bogom tylko znaną⁸³. Podobnie właściwie jak w świecie greckiego mitu, gdzie naturalne były interwencje bogów, a cudowne – prawa fizyki. Jeśli w perspektywie odbiorczej taki dramat i projektowany w nim spektakl mogą dziś uchodzić za „odtworzenie realnego kształtu głównych konfliktów dziejowych [...] przy dbałości o realia”, jak proponuje Inglot⁸⁴, to właściwie trzeba by przyznać, że Krasińskiemu rzeczywiście udało się „mit cały ukształcić”.

⁷⁸ Tamże, s. 164.

⁷⁹ Z. Krasiński, *Wanda*, dz. cyt., s. 274.

⁸⁰ Tamże, s. 274.

⁸¹ Zob. R. Przybylski, *Testament zamordowanego Królestwa*, [w:] *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*,

⁸² Szczegółowo omawia je Mieczysław Inglot, dz. cyt.

⁸³ Z. Krasiński, *Wanda*, dz. cyt., s. 255.

⁸⁴ M. Inglot, dz. cyt., s. 73.

Bibliografia

- Mortkowiczówna H., *Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego*, Warszawa 1927.
- Maślanka J., *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984.
- Naruszewicz A., *Historia narodu polskiego*, t. I, Warszawa 1824.
- Inglot M., „Wanda” Zygmunta Krasińskiego na tle dramatów o legendarnej królowej w pierwszej połowie XIX wieku, [w zbiorze:] *Wydalony z Parnasu. Księga poświęcona pamięci Zygmunta Krasińskiego*, red. J. Świdziński, Poznań 2003.
- Timoszewicz J., *Krasiński o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-3.
- Kalinowska M., *Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego dwugłos o formach: „aristycznej”, „homerycznej” i „eschylońskiej”*. *Wokół listów dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”*, [w:] tejże, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.
- Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*, przeł. i oprac. O. Dobjanka-Witczakowa, Wrocław 1959.

Marek Dybizbański

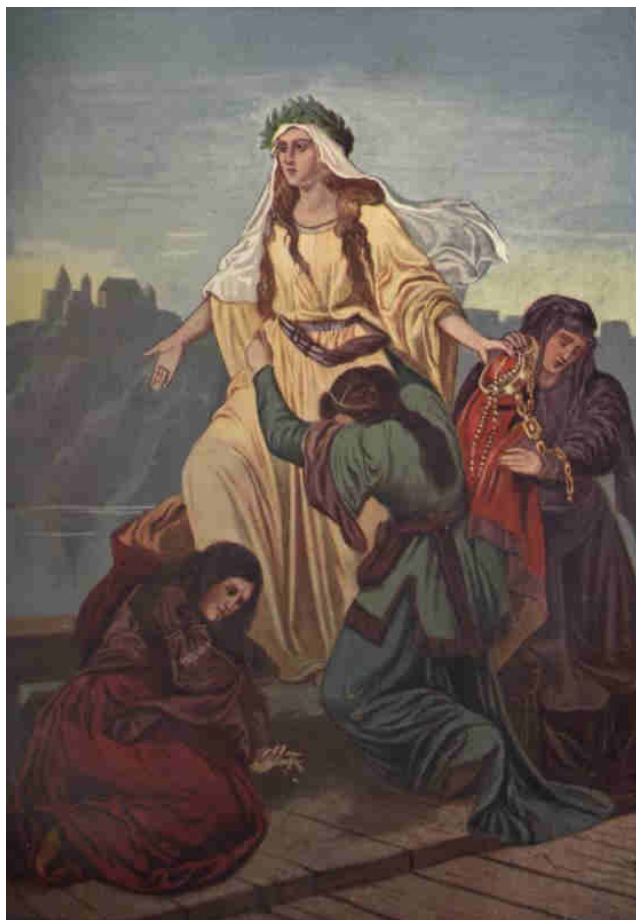
University of Opole

‘TO SHAPE THE WHOLE MYTH’, I.E. ABOUT ‘WANDA/WONDA’

Summary

Krasiński’s *Wanda (Wonda)* is traditionally situated nearby Słowacki’s dramas from fabulous recorded history – *Balladyna* and *Lilla Weneda*. Recently the work has been confronted with that context as a realistic counterpart of Słowacki’s ‘fabulous’ vision. Though within the drama structure the mythopoeic gestures can be distinguished (even using the tools of structural anthropology) and the projection of the spectacle written both within the drama lines and the poet’s sketches of impressions from the Vienna theatre during *Wanda*’s stirring, mostly from Schiller’s dramas performances, can lead towards the mystic experience, which takes the human to the firmament. And if the drama containing the dragon and spirit within its depicted world makes the impression of a realistic work, Krasiński – according to his own words – succeeded in ‘shaping the whole myth’.

Key words: Krasiński, myth, drama, realism, fantasy, mystery



Maksymilian Piotrowski (1813–1875), *Śmierć Wandy*