



ANNA WYDRYCKA

Uniwersytet w Białymstoku

Między tekstami Dramaty Antoniego Langego

Mimo woli powtarzamy rzeczy już mówione, musimy strząsać ze siebie wszystkie naleciałości: umarli rządzą nami.

O poezji współczesnej. Rzecz I

Trzy opublikowane przez Antoniego Langego teksty dramatyczne nie zyskały wielu pochlebnych opinii w oczach współczesnych historyków literatury. Uważano je zwykle za dzieła najsłabsze w dorobku młodopolskiego twórcy, krytyka i tłumacza, zarzucano wadliwą kompozycję i pompatyczny wiersz, wytykano niedostatki węzła tragicznego, podkreślano niejasności – „zawieruchę obrazów”, „szum informacyjny i składniowy”¹.

¹ Trzy opublikowane przez A. Langego dramaty to: *Atylla* – wyd. całości Warszawa 1910, *Wenedzi* – wyd. całości Paryż 1909 oraz *Malczewski*, w: *Ostatni zbiór poezji*, Warszawa 1931 (1930), t. 2. Wszystkie cytaty pochodzą z wymienionych wydań. Powołuję się tu na opinię I. Sławińskiej (*Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, R. IV), J. Prokopa (*Antoni Lange*, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, Warszawa 1968, t. 1, *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, pod red. K. Wyki, H. Markiewicza i I. Wyczańskiej) i – przede wszystkim – L. Eustachiewicza (*Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa 1982, s. 252). Cytaty pochodzą z książki L. Eustachiewicza. Więcej uwagi poświęcił dramatom Langego, a szczególnie *Atylli* J. Waligóra w swojej książce *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Kraków 1993, s. 89-94 oraz F. Ziejka, *Motywy prastowiańskie*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 198-200. W niniejszym tekście nie zajmuję się poematem dramatycznym *Malczewski*, ponieważ poświęciłam mu szkic „*Malczewski*” Antoniego Langego, opublikowany w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, Materiały sesji naukowej, Białystok 5-7 V 1995 pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.

Nie dostrzegano już „poetyckiej piękności”, ani nie chwalono „zajmującego eksperymentu”, jak uczynił świadek epoki – Adam Grzymała-Siedlecki. Nie zastanawiano się nad nowatorstwem tematu tragedii *Atylla*, co uwydatnił z uznaniem Jan Lorentowicz². Odesłano owe dramaty do lamusa tekstów zapomnianych, przywoływanych tylko wrywkowo i sporadycznie.

Być może jednak w dobie badań nad modernizmem jako epoką sięgającą głęboko w wiek dwudziesty oraz intertekstualnych zainteresowań historii i teorii literatury należałoby twórczość dramatyczną Langego nieco odkurzyć i zastanowić się nad sensem „zajmującego eksperymentu”, jaki został w niej zaproponowany. Niniejszy tekst nie rości sobie pretensji do wyczerpującego omówienia problemu, dramaty Langego wymagają bowiem szczegółowego studium, znacznie obszerniejszego niż może tu zostać zaprezentowane. Chciałabym jedynie zarysować intertekstualną problematykę owych dzieł, uwydatnić niektóre konteksty oraz podjąć próbę naszkicowania niektórych strategii autora. Osobną sprawę stanowi motywacja tworzenia tak skomplikowanych i wieloznacznych tekstów – sprzyjały im na pewno zarówno charakter talentu pisarza-erudyty, jak i szersze zmagania z tradycją kulturową widoczne też u innych artystów przełomu wieków.

Najwcześniejszy dramat – *Atylla* – posiada wyraźne ambicje historiozoficzne. Langego interesowały epoki przełomów i przełomy epok, zmierzchy i narodziny cywilizacji, sprzeciwiał się przy tym powszechnemu mniemaniu, które utożsamiało epokę schyłku cesarstwa rzymskiego z dekadencjami nastrojami końca wieku. „Nic się nie powtarza w historii. [...] nam ani żaden najazd barbarzyńców nie grozi, ani też niepodobna przypuszczać zjawienia się nowej religii” – polemizował z relacjonowanymi przez siebie i fascynującymi go w innych momentach poglądami T. Carlyle’a³. Tym niemniej akcję pierwszego dramatu związał z upadkiem cesarstwa, czyniąc zniszczenie początkiem nowej epoki. Historia toczy się na „trojkiej płaszczyźnie” – jak informują didaskalia. Ma ją pokazywać zarówno „kronika historyczna”, jak i starcie „potęg nadziemskich” czy „nieświadomych sił żywiołowych” oraz oddziaływanie rodzącego się ogólnoeuropejskiego chrystianizmu. Główny bohater – *Atylla* – jest oczywiście postacią historyczną, ale postać tę w tekście Langego tworzy nie tylko i nie przede wszystkim historia, pojęta jako zbiór udokumentowanych faktów. W publicystyce Langego znajdziemy dowody na to, że waż-

² Odwołuję się do dwóch recenzji dramatów Langego: A. Grzymały-Siedleckiego w „Museion”, 1911, z. 4, s. 151-152 i J. Lorentowicza *Pieśń o Biczu Bożym*, „Literatura i Sztuka”, 1911, nr 33 (dod. „Nowej Gazety”).

³ A. Lange, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 230.

niejsza niż prawda historyczna jest legenda, ponieważ to ona właśnie organizuje świadomość społeczną. Osią konstrukcyjną dramatu staje się więc legenda o „biczu Bożym”, a sylwetkę władcy Hunów wydają się od początku budować raczej elementy socjolektu. Już na wstępie zostaje też ona uwikłana w inne teksty literackie. Czyż bowiem w śpiewie Chóru Żołnierzy otwierającym dramat nie usłyszymy rytmu znanego *Chorału Ujejskiego*, tym bardziej, że oba teksty dotyczą kataklizmu niszczenia?

Z wichrów poświstem, z piorunów grzmotem,
 We krwi strumieniach i ogniu łun,
 Wilczym rozpędem, krogulczym lotem,
 Na lekkim koniu w świat pędzi hunn!
 [...]
 A któż jest władcą narodów tyla,
 Przed kim drżą Czudy, Wendy i Got?
 Święty bicz boży, wielki Atylla,
 W posady świata walący młot!
 Chwała-ć Atyllo, zniszczenia boże,
 Coś zszedł na ziemię jak boży gniew,
 Za zbrodnie Rzymu – utocz krwi morze,
 Niechaj Rzym pije swą własną krew! [...]

Cytat rytmu i składni oraz powtórzenia motywów: Bożego gniewu „czynnego szatana” (w dramacie rolę tę pełni Szaman), „ślepego miecza” sprawiają, że oba teksty wchodzą w subtelny dialog. Zderzają się ze sobą obrazy zniszczenia: wizja zwyciężonych i wizja zwycięzców, skarga i pieśń tryumfu. Potencjał semantyczny *Chorału* wzbogaca niewątpliwie interpretację tragedii Langego, ale być może też pytania zawarte w tekście Ujejskiego – ciągle przecież wówczas aktualne – uzyskują łatwiejszą odpowiedź w takim spojrzeniu na historię, jakie proponuje Lange w *Atylli*. Wydaje się, że niektóre aluzje i cytaty Langego zmierzają wyraźnie ku reinterpretacji prototekstu.

W następnym epizodzie odniesienie intertekstualne jest jeszcze wyraźniejsze:

Bóg hunnów nie jest bogiem płazów ni robaków.
 To Bóg nieopętanych, piorunowych ptaków,
 Bóg zemsty i zniszczenia, ognia i piorunów:
 Krwi pożąda, krew pije, krwią dysze bóg hunnów.

Dwie wizje Słowackiego – Bóg z Pieśni V *Beniowskiego* i okrucieństwa Popiela zderzają się w powyższym fragmencie. Idee zawarte w *Królu-Duchu*, zwłaszcza w I Rapsodzie, kształtowały postać Atylli, choć nie wszystkie au-

tor dramatu wykorzystał. Krwawa zemsta jako motyw działania, koncepcja Bożego bicza – kary zsyłanej przez Opatrzność, powtarzają się w obydwu tekstach. Mimo niezwykle pochlebnej opinii o *Królu-Duchu* (Lange pisał, że jest to może najważniejsza księga, jaką wydało piśmiennictwo polskie⁴), nie podejmuje autor dramatu idei metempsychozy, osłabia motywy buntu, dopełniając konstrukcję postaci Atylli innymi wątkami. Jak Krasieński Irydionowi, przydaje swemu bohaterowi nieodstępного towarzysza, w którego twarzy „błyska na chwilę twarz szatana”. Szaman, bo o niego tu chodzi, okazuje się wysłannikiem piekła i stara się dla swoich celów wykorzystać ideę zemsty i zniszczenia realizowaną przez Atyllę. Wynikiem działań Atylli ma być totalna destrukcja, po której nic już nie może nastąpić. Postać Szamana to figura zła, fałszu, ale też nicości. Konkretyzuje jeden z biegunów opozycji, będącej podstawą struktury ideowej obu dramatów Langego. Jest nią opozycja bytu i nicości, nad którą wydają się być nadbudowane, czy też jej podporządkowane wszystkie najważniejsze konflikty, a co za tym idzie – działania bohaterów. Szaman zaś kusi i przekonuje Atyllę włączając argumenty zaczerpnięte z Mickiewiczowej *Reduty Ordona*. To z jego ust słyszymy: „zniszczenie jest równie wielkie jak stworzenie”. Ponieważ szatanowi nie chodzi jednak o racje moralne („w dobrej sprawie” – czytamy w *Reducie Ordona*), lecz przede wszystkim o konkurencję wobec Stwórcy, cytowana formuła nabiera innego znaczenia, włączona zostaje w problematykę kreacyjną dramatu. To Atyllę bowiem, nie Szamana, dręczą rozterki etyczne:

Że nietrwałym jest dzieło, które się zrodziło
Ze krwi, zgliszcz, łez, jęku, z piekła, z nienawiści,
Z rozpaczy, przekleństw, grozy, dżumy.

Wyposaża więc Lange swego bohatera w pewne elementy wrażliwości moralnej, także słabości nieznannej bohaterom *Króla-Ducha*, która każe poszukiwać odurzenia i zapomnienia:

Upojenia mi dajcie, dajcie zapomnienia!
Niech przepadnie mój demon, mój demon zniszczenia.
Niestwo unicestwić pragnę [...]

Ostatnim stopniem rozdarcia będzie więc – jak u licznych bohaterów młodopolskich tekstów – autodestrukcja. Zanim jednak pojawi się ów motyw, władca Hunów zostanie uwikłany w inne wątki i inne literackie odniesienia. Atylla bowiem, zamiast od razu udać się na podbój Wiecznego Mía-

⁴ Por. A. Lange, *O Juliuszu Słowackim*, „Prawda” 1910, nr 1.

sta, stara się zdobyć Skarb Nibelungów. Lange – autor streszczeń, prze-
róbek, przekładów fragmentów eposów z różnych części świata wiedział
zapewne, że już średniowieczni epicy łączyli mit skandynawsko-germań-
ski (historia Zygryda i Krymhildy) z zagarnięciem Burgundii przez Atyllę,
być może poszedł ich śladem⁵. Ale skandynawski wątek dramatu został
wprowadzony za pośrednictwem Wagnera. Przywołuje bowiem Lange
postacie bohaterów *Zmierzchu bogów*, a zwłaszcza jedną postać, której każe
podejmować znaczące działania. Jest nią Hagen – zdrajca i zabójca Zyg-
ryda. Nie można tu chyba jednak mówić o postaci-cytacie, skoro autor
dramatu dokonuje znamienitych przekształceń. Dowiadujemy się, że Ha-
gen zabija podstępnie Zygryda jako „jeszcze na pół dziecko”, podczas
gdy u Wagnera jest on dorosłym mężczyzną. Poszerzenie perspektywy
czasowej umożliwiło Langemu wprowadzenie Hageny do swojego dra-
matu jako modelowej postaci zdrajcy, prototypu Judasza, choć jego rola
nie ogranicza się tylko do tej jednej płaszczyzny działania. Lange bowiem
dopisuje Hagenowi inną historię – staje się on zakładnikiem Atylli, któ-
rego zdradza, następnie odkrywa tajemnicę Skarbu Nibelungów, ale go
nie zdobywa i ginie utopiony w Renie z rozkazu Szamana. Autor *Atylli*
zastosował tu charakterystyczny dla siebie sposób wykorzystania cudzego
bohatera. „Pożyczona” postać, której historia została już zinterpretowana
przez społeczno-kulturalną świadomość, zaczyna żyć i działać w narzuc-
nych przez nowego autora okolicznościach. Lange stwarza jej możliwość
istnienia poza macierzystym tekstem, przedłużając literackie życie. Czę-
sto wyposaża też swojego-nieswojego bohatera (jak by może sam autor
powiedział) w jeszcze inny zespół cech, niż zapamiętane z prototekstu –
Hagen na przykład przestaje być tak jednoznacznie negatywnym bohate-
rem, jak w *Zmierzchu bogów*. Inne okoliczności sprawiają, że „pożyczona”
postać może się dalej rozwijać i zmieniać. Czyż praktyka pisarska Langego
nie byłaby więc tu protestem przeciwko takiej koncepcji postaci literackiej,
która widzi bohatera zawsze w pewien sposób ograniczonego przez moż-
liwości semantyczne zawarte w samym tekście?

Jeszcze inaczej dopowiada Lange w tym samym dramacie historię
Walgerza Wdalego. Zdradzony przez żonę średniowieczny rycerz, pan
Tyńca był popularny na przełomie wieków – wspomina go Sienkiewicz
w *Krzyżakach*, a Żeromski pisze dość obszerną *Powieść o Udatym Walgerzu*.
Pisarzy interesowało na ogół tragiczne małżeństwo rycerza zakończone
zabójstwem żony i jej kochanka. Lange natomiast nigdzie o owych krwa-
wych faktach nie wspomina, przedstawia bowiem historię wcześniejszą,
tocząc przy tym wyrafinowaną grę z czytelnikiem. Odwrotnie więc niż

⁵ Wspomina o tym T. Margul, *Mity z pięciu części świata*, Warszawa 1966, s. 243. Por.
też: *Edda poetycka*, przeł. i oprac. A. Zaluska-Strömberg, Wrocław 1986.

w przypadku Hageny, którego wyposażył w nową przyszłość, rozwija tu Lange hipotetyczną akcję dotyczącą przeszłości, tego, co mogło się zdarzyć przed faktami zapisanymi w kronikach. Walgierz jest jednym z głównych bohaterów dramatu jako zakładnik Atylli. Zakochany z wzajemnością w Helligundzie, z którą chce się ożenić władca Hunów, ucieka razem ze swoją wybranką i przyszlą żoną do Burgundii, gdzie spotyka Hagenę. Wątek miłosny, na którym została oparta konstrukcja dramatu, to właśnie wielkie uczucie łączące Walgierza i Helligundę. Jak zwykle w dramatach Langego, także i ten wątek uwikłany został w obce mu teksty literackie. Prototekstem dla wielu dialogów i monologów miłosnych jest – jak się wydaje – liryka miłosna Krasińskiego⁶. Nawiązania dotyczą samej idei miłości, portretu ukochanej, motywów a także rytmu wiersza i składni poetyckiej. Sam Lange wskazuje źródło wkładając w usta Walgierza następującą kwestię:

Niechaj mię wichry mdłym uniosą listkiem
Bezimiennym – i w fale rzucą bezimienne,
Jeśli nie kocham ciebie, bóstwo me promienne –

Powtórzenie epitetu: bezimienny wiąże się tu prawdopodobnie z odwołaniem do nie podpisującego swoich tekstów autora *Nie-Boskiej Komedii*, co potwierdza motyw listka (wiersz Krasińskiego *Listku, dziś suchy, przypomnij mi strony...*) oraz wizerunek promiennej, ubóstwionej kobiety – źródła natchnienia i nadziei, jak w *Przedświcie*. Niżej cytowanej kwestii Walgierza nie motywuje bowiem w pełni konflikt dramatu:

A czasem widzę ciebie jako jasną zorzę,
W której się jakieś blaski spromieniły boże
I chciałbym z tych promieni czerpać strzały złote,
By nimi jak bóg słońca rozproszyc ciemnotę
Zgnębionych serc – i ziemię osłodzić nadzieją!...

I tylko para bohaterów: Walgierz – Helligunda ocaleje z pogromu walki. Możemy tu mówić o czymś w rodzaju happy endu, który jest szczególnie ironiczny dla czytelnika-erudyty, znającego późniejszą historię zakochanej pary. Natomiast nie wtajemniczony odbiorca nie zorientuje się w owej szczególnej grze literackiej, gdyż tekst dramatu nie podpowiada żadnego tragicznego zakończenia. Nie wiadomo, czy Lange zakładał powszechną znajomość prototekstu: kiedy zaczynał *Atyllę*, nie ukazała się

⁶ Lange napisał przedmowę do wydania *Poezji lirycznych* Zygmunta Krasińskiego, Warszawa 1910. Wysoko ocenił w niej wiersze miłosne pisząc, że są one może najpiękniejszymi lirykami.

jeszcze opowieść Żeromskiego. W każdym razie w konstrukcję wątku Walgierza i Helligundy wpisał wyraźny rozdzźwięk między interpretacją czytelnika-znawcy kontekstu i odbiorcy tej wiedzy pozbawionego.

Postać Walgierza pozwala też na wprowadzenie już w pierwszych scenach wątku chrześcijańskiego. Świat krwawej zemsty reprezentowany przez Atyllę i Szamana pozostaje światem pogańskim. Władca Hunów najpierw ponosi klęskę w obrębie starego porządku, do którego należą również personifikacje i epifanie ciemnych i jasnych sił natury. Jako narzędzie Szamana Atylla szerzy „nicestwo”, uwodzi go zaś swoją pieśnią strażniczka Złota Renu – Lorelai. Wspomniałam już o nadrzędnej opozycji bytu i niebytu organizującej tragiczny konflikt, Lorelai stoi oczywiście po stronie bytu. Mówi Szaman:

Ta bogini wody
To geniusz nieświadomy żywiołów przyrody –
Duch życia niezwalczony, żądza wieczna bytu –
Która się wciąż podsyca treścią fal błękitu.

Wydaje się, że Lange nie tylko przywołuje, ale też czasem interpretuje słowami swoich bohaterów mity, legendy i wątki literackie. Interpretacje te mieszczą się na ogół w horyzoncie światopoglądowym przełomu wieków, niektóre ich potwierdzenia można znaleźć w publicystyce autora. Wprowadza też modne w swojej epoce wątki – na przykład Atylla zapada w sen kataleptyczny.

Spustoszenie pogańskiej Europy przygotowuje natomiast przyszły tryumf chrześcijaństwa, idee krwawej zemsty ustępują nieznanym władcy Hunów wartościom przebaczenia i pokoju. Szaman drży na dźwięk pobożnej pieśni, którą okazuje się śpiewana przez pielgrzymów *Bogurodzica*, a raczej jej trawestacja:

Boga Rodzico Dziewico,
Bogiem sławiona Maryjo!
Oto do Twego tronu
Tysiączne głosy biją... [...]
Skowan piekielny starosta,
Zbliża się rajskie zboże [...].

Nie bez znaczenia wydaje się też miejsce, z którego pielgrzymują do Rzymu tajemniczy wędrowcy:

Z północnego lodu, ze wschodu,
Ze śnieżnych, głuchych cmentarzy
Idziem do Twego grodu,
Do Twoich świętych ołtarzy!

W kontekście powojennych uwag Langego na temat carskiej cenzury, we fragmentach pieśni można dopatrzeć się aktualizacji w postaci aluzji do przeżyć Polaków w XIX i na początku XX wieku – *Atylla* wszakże został wydany w Warszawie, inaczej niż *Wenedzi*.

Pieśń Pielgrzymów współbrzmi z wewnętrznymi rozterkami władcy Hunów, „mary srebrne” z kateleptycznego snu wydają się natomiast jednym z bardzo licznie przywoływanych motywów wyobraźni Słowackiego. Mówi *Atylla*:

Gdzie ja tę pieśń słyszałem?... Jakieś mary srebrne
Przypominam... Zwiedzałem krainy podniebne
W zachwyceniu... Zapadłem w czarodziejskie spanie –
I odtąd we mnie ciągle coś szepcze, coś woła..

Senne przecucie potwierdza papież Leon w słynnym spotkaniu przed bramami Rzymu. Prezentuje on też inną niż poprzednia ideę Boga; Bóg kreator pokonuje nicłość. Być może poniższe fragmenty przemowy papieża są również oparte o jakieś wcześniejsze teksty literackie:

Mój Bóg – to nie Bóg trwogi: więc się sam nie trwoży –
To Bóg, który nie niszczy, ale który tworzy –
Słońce – gwiazdy – i tęcze – i nieba lazury
Stworzył on – rozlał morza – i wypiętrzył góry.

[...]

Mój Bóg jest słońcem – życiem – ziarnem i wzrastaniem,
On jest myślą – jest prawdą – on jest ukochaniem,
On jest miłością... [...]

Sylwetka Twórcy przypomina Boga z Kaplicy Sykstyńskiej, który wychyla się z obłoku przypominającego kształtem mózg człowieka – być może źródłem powyższego obrazu są właśnie idee renesansu.

Spotkanie przed bramami Rzymu bezpośrednio poprzedza końcową scenę, w której *Atylla* niespodziewanie umiera w noc poślubną. Autor oparł się tutaj na przekazach kronikarskich, z kronik przytoczył też pieśń żalobną, o czym informują didaskalia.

Wymienione przeze mnie elementy zapożyczone stanowią jedynie niewielką część tych elementów, które można rozpoznać jako cudzy tekst – cytaty, aluzje, trawestacje, motyw, temat, postać, ideę. Wiele znajdziemy odniesień do tekstów Szekspira (od wróżb *Wiedźmy po młodą kobietę przebraną za mężczyznę i rozmowę Strażników*), wiele innych jeszcze rozpoznawalnych fragmentów tekstów polskiego romantyzmu – np. słowa *Atylli*: „Coś mi tu waść zdradzieckie stroi mataczyny” przywołują *Marię Malczewskiego*; inne wersy wypowiedziane na ruinach Sardyki: „Te ruiny

– to zgłoski, z których złożysz czarta” są być może kunsztowną trawestacją wersu sonetu *Bakczysaraj* Mickiewicza („I pisze Balsazara głoskami „RUINA”) itp. Wielokrotnie mogą pojawić się wątpliwości, np.: czy wersy „Jest tam tyle soli, że możesz wszystkich ludzi rozpoznać do woli” są aluzją do tekstu biblijnego i jaki jest ich sens w ustach żołnierza Atylli? Tym niemniej można twierdzić z całą pewnością, że teksty literackie, a także pewne klisze i stereotypy, należące do sfery społecznych mitów są materia, z której świadomie zbudował Lange swój dramat. Nierzadko też wyraźne są transformacje zapożyczonych elementów. Obecność większości z nich została umotywowana tokiem akcji, tworząc swoiste „dzieło otwarte”, ale pojawiają się też takie, które wydają się służyć wyłącznie literackiej grze lub wyeksponowaniu sztuki artysty, podobnie jak oryginalne rymy w wierszach tego samego autora.

Jeszcze bardziej skomplikowany okazuje się następny dramat – *Wenedzi*. Wydany w Paryżu w r. 1909 poświęcony został pamięci Juliusza Słowackiego. „W jubileuszowych latach Słowackiego i Romantyzmu w ogóle – jest to jedno z najpiękniejszych hommagiów złożone... lampadae traditae...” – pisał A. Grzymała-Siedlecki⁷. Można jednak wątpić, czy tylko złożenie hołdu romantyzmowi było zamiarem Langego, jakkolwiek liczne dzieła – przede wszystkim Słowackiego – są w owym przedziwnym dramacie przywoływane. Już pierwszy rzut oka na spis działających osób ujawnia, że przybyły one do państwa Wenedów z różnych tekstów – tu właśnie, precyzyjniej niż poprzednio, można mówić o postaciach wypożyczonych czy też odkomenderowanych⁸. Nie wszyscy bohaterowie posiadają przy tym taki sam status, niektórzy zachowali dawne imiona: np. Leliwa i Doliwa z dramatu *Krakus* Słowackiego, Harmider ze *Złotej Czaszki*⁹ oraz przede wszystkim Hamlet. Jeden z bohaterów fragmentu *Krakusa* – Doliwa, tym się w tekście Słowackiego wyróżnia, że wypowiada się wyłącznie za pomocą kwestii rymowanych – co zostało w tymże tekście zabawnie skomentowane:

⁷ A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s. 152.

⁸ O postaciach tego typu wspomina M. Głowiński w zakończeniu swojego studium *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 100. Autor nie zajmuje się jednak grammi intertekstualnymi, których centrum stanowi postać. Przywoływane przez M. Głowińskiego studium T. Ziolkowskiego (*Figures on Loan: The Boundaries of Literature and Life*, w: *Varieties of Literary Thematics*, Princeton 1983) jest mi niestety niedostępne.

⁹ W r. 1909 teatr w Warszawie wystawił fragment *Złotej Czaszki*. Antoni Lange napisał recenzję przedstawienia („Prawda” 1909, nr 38). Oto jej fragment: „I wszystko tam płynie tak pełne wdzięku, że czujemy tchnienie jakiejś wielkiej homerowskiej raczej, epickiej niż dramatycznej poezji. Sztuka nieskończona i nie wiadomo, jak by ją poeta rozwinął. Ale te cudne fragmenty są epopeją – i słodycz ogromna przenika w serce słuchacza.”

Powiedz mi Wacan: jaka jest w Acanu
 Organizacyja, że zawsze na język
 Przychodzą – diabeł wie skąd – dwa wyrazy
 Podobne sobie jak dwie małpy¹⁰

U Langego jest odwrotnie. To Leliwa wygłasza tekst nasycony rymami, a komentuje ten fakt Doliwa – równie ironicznie:

On godzinami potrafi tak gadać –
 Sensu niewiele, ale brzęku dużo [...]

Krytyczny komentarz jest być może dość nieoczekiwany w dziele poety parnasizującego, dla którego ważny jest rym. Ale też rymy Leliwy są mało wyszukane, podobnie jak ubogie w znaczenia są jego poetyckie wytwory. Nieprzypadkowo jednak właśnie w usta Leliwy wkłada Lange fragment śpiewu Nieznajomego z *Kordiana*:

Pijcie wino, pijcie wino!
 Wino w ogień zmienia krew
 A gdy we krwi ogień płyną,
 Duch potężny jest jak lew.

Pierwszy wers został przytoczony dosłownie, podobnie jak w prototeście powtarza się też motyw przemiany. Ale wszyscy, którzy pamiętają śpiew Nieznajomego, od razu zauważą, jak głęboki rozdźwięk znaczeniowy powstaje między tekstem *Kordiana* a pieśnią Leliwy. W ustach rytmotwórcy zatracą się głębokie znaczenie symbolu krew-wino, zastępuje je buńczuczna frazeologia, co doskonale współgra z charakterem postaci, która go przywołała i mieści się w całościowej wizji dramatu – Lange pokazuje bowiem duchowy upadek Wenedów.

Już w *Atylli* pojawił się jeden z przedstawicieli plemienia – Luboń, który podarował Atylli wykopany przez siebie w ziemi czarodziejski miecz. Luboń – to postać i śmieszna, i groteskowa, i tragiczna; podobnie jak większość przedstawicieli Wenedów w następnym dramacie. Chorągiewka, Gorczyca, Rębajło, Harmider, Haraburda, wojewodowie Czartko i Potok (większość postaci zdradza pokrewieństwo z bohaterami Słowackiego) oraz sam walczący o koronę Leszek grzeszą niedostatkami cnót bohaterskich i ludzkich, co sprawia, że ich kraj prezentuje przykry obraz rozprzężenia społecznego i moralnego. Oczywiście, taki fresk społeczny można odnieść do siedemnasto- i osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej, ale

¹⁰ Cytuję z wydania, które mogło być dostępne Langemu, *Pisma Juliusza Słowackiego* z przedmową P. Chmielowskiego, Warszawa 1900, t. IV, s. 208.

bardziej może streszcza on lęki społeczeństwa współczesnego Langemu – niektórzy twórcy wyraźnie dostrzegali negatywne zjawiska nasilające się w zniewolonym narodzie, a ideałów heroicznych poszukiwano u Słowackiego i na przykład u Nietzschego. Wizerunek społeczeństwa pokazany przez Langego pasuje więc do okresu przed rozbiorem, ale też do czasu porozbiorowego. Kilka lat później autor *Wenedów* pisał w sposób następujący:

Tragizm położenia Polski w okresie porozbiorowym nie na tym polegał, że nieprzyjaciele chcieli naród unicestwić i wytępić, ale na tym, że z narodu wielkiego robił się naród mały. Tej małości lękał się Słowacki bardziej niż śmierci – i Król Duch jest to apoteoza męczarni, które mają w narodzie wywołać moc ducha i wolę wielkości¹¹.

Króla-Ducha wykorzystał Lange dość nieoczekiwanie – pojawia się on jako najwyższe bóstwo, do którego modli się naród (inni bogowie: Światowid i Dziewanna pozostają w cieniu bohatera historiozofii Słowackiego). Wykorzystał też Lange inny pomysł romantycznego poety, pisał o nim zresztą z uznaniem w jednym z artykułów¹². Wenedzi bowiem obchodzą święto zaprojektowane przez Słowackiego na 4 kwietnia – Święto Matek o uproszenie wielkich duchów. Pomysł został rozbudowany w scenie I Aktu dramatu. Można w niej dostrzec także nawiązania do *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa...*, tym niemniej w całej, prowadzonej przez kapłana Lumira modlitwie powtarza się idea wielkości, błaganie kończy się zaś w następujący sposób:

Wysłuchajcie bogowie, tego wołania matek narodu – i dajcie naszym synom i córkom wielkość dusz i pełnię człowieczeństwa!

Skarlenie narodu potwierdza też wprowadzenie dwóch postaci: Waligóry i Wyrwidęba, którzy nie są w stanie podjąć jakiegokolwiek działania, zajmując się wyłącznie własnymi polami, ogródkami i skromnym dobytkiem – co przypomina czasem karykaturę idei pracy organicznej. Legendarni bohaterowie pojawiają się kilkakrotnie na kartach dzieł Langego: w *Powieści o Waligórze i Wyrwidębie*, w sonecie *Wyrwidąb i Waligóra* w cyklu *Deuteronomion*. Osobną sprawę stanowi interpretacja dramatów w świetle tekstów

¹¹ A. Lange, *Wobec jutra*, „Tygodnik Ilustrowany” 1918, nr 43. Podobne opinie i interpretacje wygłaszał Lange już wcześniej np. w artykule *Słowacki a Mickiewicz*, „Prawda” 1909, nr 36.

¹² O projekcie Słowackiego świąt narodowych wspomina Lange w artykule *Motywy Juliuszowy*, „Życie” 1899, nr 7. Tam też zapisał: „Rozumiał bowiem Słowacki jedną prawdę głęboką: nie o byt, ale o wielkość walczą narody. Rozumiał on, że Polsce nie grozi zagłada bytu, ale zagłada wielkości.”

poetyckich Langego wykorzystujących te same wątki czy postacie – jest on wszakże autorem sonetów *Atylla* i *Wenedzi* (*Deuteronomion*), *Słowacki* (cykl *Logos*). Niektóre teksty liryczne wydają się syntetycznym ujęciem problematyki dramatów, podsumowują ich wymowę ideową, zwłaszcza sonety *Atylla* i *Wenedzi* wydane w r. 1906, a więc później niż pierwsze fragmenty dramatów, ale wcześniej niż całość. Czytelnik mógł więc łatwo powiązać odpowiednie teksty, śledzić zgodność interpretacji lub napięcie znaczeniowe.

Duchowy upadek Wenedów natomiast zostaje chyba najbardziej obnażony wtedy, gdy mamy okazję przyjrzeć się marzeniom jego przedstawicieli. W zupełnie niezwykły sposób maluje je Lange podczas uczt zwyciężającego tymczasowo w walce o koronę Wenedów Rytygiera. Sięga najprawdopodobniej do literatury barokowej, być może do jakichś facecji czy krotochwil, może też poniższy tekst posiada źródła plastyczne. Chorągiewka, Haraburda i Harmider marzą o „zapustnym królestwie”, w którym stale odbywają się tańce, a świat składa się wyłącznie z elementów nadających się do skonsumowania. Wizja „zapustnego królestwa” została przez Langego zbudowana niezwykle kunsztownie, możemy tu przytoczyć jedynie kilka fragmentów:

- Haraburda: Będziemy tańczyć! – wszystko będzie tańczyć –
 Starzy i młodzi, ludzie, konie, ptaki,
 [...]
 A nade wszystko kiełbasa – najpierwsza
 Na całej ziemi nasza tanecznicza!
- Harmider: Zamiast drzew – niechaj po lasach i drogach
 Rosną kiełbasy, wielkie jak topole.
 [...]
 Każ pierogami brukować ulice –
 Prażuchą zasię, wereszczakiem, kaszą
 I oładkami wygracuj chodniki!
- Chorągiewka: Pociski wojenne –
 Zamiast z kamienia – niechaj będą odtąd
 Z pępułów, wewnątrz pełnych kandymentu!
- Haraburda: Góry niech będą z bakalii zamorskich,
 Z pigw i cybeby – z koryntów, cykaty,
 Z cytwaru, pinol, paszt i talamiry!
- Harmider: Oto mi cudne zapustne królestwo [...]

I jeśli nawet Lange rozwija tu tylko znane przysłowie z czasów saskich, traktując je z typowo barokową przesadą i włączając leksykalną erudycję poety-parnasisty, to kwestie biesiadników brzmią jak przenikliwa drwina z wszelkiego rodzaju konsumpcyjnej postawy odnawiającej się w różnych czasach.

Na takie właśnie, nieświadome własnych wad i zalet królestwo Wenedów spadają ciosy Palladyny. Imię bohaterki sugeruje związek z dramatem Słowackiego, nie można jej jednak potraktować ściśle jako postaci-cytatu. Jego brzmienie świadczy raczej o sugerowaniu, niż o dokładnym wskazaniu źródła, także o powiązaniu z innymi tekstami. Interpretatorzy twierdzili na ogół, że Palladyna jest kontaminacją Balladyny i Pallas Ateny lub Gwinony i Balladyny, wskazując na ukrytą pod tą figurą znienawidzoną Katarzynę II. Mówiono przy tym o alegorii, nawet o katalogu alegorii, biorąc pod uwagę innych bohaterów¹³. Wydaje się jednak, że powyższe związki nie wyczerpują znaczenia tej postaci. Jest ona jeszcze bardziej wieloznaczną, synkretyczną figurą o skomplikowanej konstrukcji. Lange korzysta z cech i atrybutów Balladyny i Gwinony, do Pallas Ateny porównują ją (niesłusznie!) inni bohaterowie, ale w końcowej części dramatu, niezwykle istotnej, Palladyna powtarza czynności Pychy z III Rapsodu *Króla Ducha*. Zaklina Furie na tej samej górze Zober, sprowadza sen na królestwo Wenedów, podobnie jak Pycha na państwo Ziemowita. Budując tę postać też wątki baśniowe, mitologiczne, aluzje do twórczości Krasieńskiego (to Palladyna sprawia, że szkielety ubrane w piękne ciała porywają żonom mężów). Można również dopatrzeć się nawiązań nie tylko do *Nie-Boskiej...*, ale i *Boskiej Komedii*. Palladyna jest bowiem panią północnego, lodowego królestwa, co może sugerować związek z carycą Katarzyną, ale potwierdza też lucyferyczność tej postaci – władczyni „czarnych duchów”. Działa ona podstępnie i fałszywie, wyzwała swoisty fatalistyczny erotyzm, staje się modliszką dla tych mężczyzn, których uwodzi. Opętana żądzą destrukcji jeszcze bardziej niż Atylla, powtarza: „Ja wszystko zniszczę – zniszczę – wszystko zniszczę!” I wreszcie – konkretyzuje jeden z biegunów sprzeczności, na której zbudowane są dramaty. Mówi o sobie: „Jam nicości bogini lodowa.”

Wyrządza wiele zła w krainie Wenedów, ale są bohaterowie nie podający się działaniom postaci-syntezy negatywnych cech-zapóżyczeń. Ci bohaterowie to Lumir, Wila i Groza. Imiona wskazują prototekst (*Lilla Weneda*), a dramat podpowiada, że mamy do czynienia chyba z którymś z następnych pokoleń, skoro otrzymujemy informację o Żerwidzie – królu Wenedów w przeszłości. Perspektywa czasowa umożliwia następną grę literacką. Groza przypomina Rosę Wenedę (imię świadczy być może o emocjonalnej interpretacji działań córki Derwida, której postać rzeczywiście wzbudza grozę), przypada jej też jednak rola Lilli – zostaje zamknięta z ojcem w lochu przez Palladynę. Wila natomiast staje się bohaterką wątku miłosnego, a zakochuje się w niej – Hamlet.

¹³ Por. L. Eustachiewicz, op. cit.

Monolog wyjaśnia, dlaczego Hamlet stał się raz jeszcze bohaterem wątku miłosnego. Lange zderzył ze sobą dwa słynne dylematy. Cytat z sonetu Sępa-Szarzyńskiego (który zresztą już wcześniej wykorzystał we własnym liryku¹⁴) potwierdził za pomocą licznych barokowych antytez i paradoksów, połączył z często przywoływaną przez siebie antytezą bytu – niebytu, która okazuje się z nim logicznie tożsama, świetnie pasuje też do powszechnie znanego hamletycznego pytania. Problematyczne: być albo nie być? przekłada się więc na pytanie: miłować – nie miłować? i prowokuje do rozwiązania następnej kwestii: czym jest miłość w kontekście bytu i niebytu indywidualnego? Odpowiedź Langego mieści się w horyzoncie światopoglądowym jego epoki – miłość jest pełnią, jak w micie Androgyne; okazuje się syntezą bytu i niebytu. Tak oto został rozwiązany słynny dylemat Hamleta, za chwilę jednak widzimy, że jest to rozwiązanie pozorne. Hamlet doświadcza bowiem jeszcze innych pragnień – pokrewnych dążeniom faustycznym:

Zawsze jest we mnie jakaś cząstka wolna,
Do której miłość nie sięgnie – a przecie
Szukamy wiecznie tej nieskończoności
I zawsze gorycz zbieramy – A w sercu
Nic nie umiera – wszystkie mary żyją –
Żywe mogiły – i błądzim na nowo –
Poszukiwacze strasznej ducha pełni –
Nienasyceń i zawsze przekłęci! [...]

Hamlet porzuca wewnętrzne rozterki i z okrzykiem: „działaj Hamlecie!” rzuca się w wir walki, aby pomóc Leszkowi zwyciężyć Rytygiera. Zrodzony z dylematów czyn okazuje się poronionym płodem i Hamlet, zamiast do zwycięstwa, przyczynia się do klęski Leszka. Właściwym żywiołem Hamleta – i tu jest Lange zgodny z potocznymi, młodopolskimi interpretacjami postaci (pomijając jednak *Hamleta* Wyspiańskiego) jest bowiem marzenie. Hamletowy czyn, dokonany w tekście Langego, jednoznacznie objawia swoją niemożność. Mimo licznych zmian wprowadzonych w konstrukcję postaci przez młodopolskiego autora, Hamletowi nie wolno pozwolić działać, próba czynu pogłębia konflikt – Leszek, zmuszony do odsieczy traci koronę, władzę nad państwem Wenedów przejmuje Rytygier, a właściwie Palladyna.

W końcowej części hamletycznego wątku Lange dokonuje znamiennej interpretacji postaci, słowami samego bohatera. W ostatniej walce z Fennamoreem – ojcem Palladyny Hamlet jest pewien własnej siły, zwią-

¹⁴ W cyklu *Erotyki*, w: *Poezje. Część I*, Kraków 1895, s. 21.

zanej przede wszystkim z wyobraźnią. Pojedynek zmienia się w starcie ducha z materią, nieba z piekłem, „nadżycia” z życiem. Bohaterowie okazują się inkarnacją odwiecznych antagonistycznych wartości, potwierdzają manichejski obraz świata. Fennamor określany jako cyklop i Tubalkain (kował, syn Kaina), nieugięty poskromiciel natury przyznaje się do związków ze sferą infernalną. Hamlet zaś przynależy do sfery pozaziemskiej, tej, którą określano formułą *au delà*. Staje się też patronem poetów – zwłaszcza tworzących na przełomie wieków. Oderwany od empirycznej rzeczywistości kieruje się ku domenie ideału:

Jam wiekuisty marzeń tkacz promiennych –
 Jam snów nadziejskich rozwijacz. Obłoki
 Nauczyły mię latania po niebie –
 Choć urodzony na ziemi – nad ziemią
 Żyję – od nędzy bytu oderwany!
 Dusza człowiecza jest moim wrzecionem –
 Myśl spoza świata – i pieśń i muzyka –
 I lazur piękna – to moje przedziwo!

Hamlet, jako „nieskończoność pożądań duchowych” okazuje się w końcu wcieleniem czystego spirytualizmu, a Fennamor – demiurgiem-władcą materii, panem liczby i wagi, „nieskończonością pożądań cielesnych”, ale też wielkim pracownikiem, którego energia popycha cywilizację techniczną. Pojedynek tak zarysowanych wartości trudno byłoby rozstrzygnąć zdecydowaną przewagą jednej strony – w ferworze walki przeciwnicy zamieniają się mieczami i każdy rani się własną bronią; taka wydaje się być metaforyczna odpowiedź Langego na odwieczny spór ducha i materii. Ale umiera tylko Hamlet, wygłaszając ostatni monolog. Splatają się w nim strzępki rozmaitych tekstów i idei, powraca rozpacz i rozczarowanie – Hamlet patrzy na siebie oczami marzących o czynie młodopolskich twórców. Przestaje mówić duch, podsumowuje swoje życie jednostka:

Nic nie wykonał – i nic nie powiedział
 Ten, co tu ginie na stepie samotny –

Patetyczna końcowa wizja Hamleta-nieudacznika przeciwstawia się zdecydowanie poprzedniej apoteozie oraz epitafijno-panegirycznym pochwałom Wili. Być może chciał pokazać Lange Hamleta jako postać niejednoznaczną, wielowartościową. Dopisując mu wypadki przeżyte w państwie Wenedów oraz interpretując i dopowiadając wielki monolog wykazał autor dramatu wiele twórczej inwencji, w końcowej części zaś wydaje się nakładać Hamletowi maskę młodopolskiego stereo-

typu¹⁵. Taki zabieg pozwala być może poszerzyć szereg analogii. Zasugerowany został bowiem związek królestwa Wenedów nie tylko z Rzeczpospolitą XVII-XVIII wieku i Polską porozbiorową, lecz i Szekspirowską Danią, a w szczególności z epoką przełomu wieków i jej kryzysem porażonej świadomości. Hamlet jest przenikliwym obserwatorem, dostrzega podobieństwa, buduje analogie. Mocna więź łączy toczoną chorobą i zepsuciem kraje. Lange daje chyba jednak im wszystkim szansę odrodzenia. Roland i Duch Wandy, a także powstający Waligóra i Wyrwidąb przerywają obezwładniający sen. Dramat *Wenedzi* nie kończy się tańcem Chochola, ale jednoznacznym stwierdzeniem: „Nie umarł – żyje – czuwa duch narodu –” wypowiedzianym przez Wandę.

Mimo tego, że ostateczne przesłanie tekstu – fresku quasi-historycznego wydaje się wyraźne, materia, z której ów tekst został zbudowany jest niezmiernie skomplikowana. Zdecydowana większość wypowiedzianych kwestii zaznacza swój walor intertekstualny – od cytatu, przez motywy wyobraźni (zwłaszcza Słowackiego), „wypożyczone” postacie, sytuacje, symbole, do elementów zbiorowej świadomości przyjmujących czasem formy klisz czy stereotypów. Występują tu też zjawiska, które określa się mianem autointekstualności¹⁶ – na przykład w pierwszym akcie *Wenedów* dowiadujemy się, że Walgierz Wdały najpierw zwojował z Atyllą pół świata, a następnie trafił do państwa Leszkowego, co jest oczywiście aluzją do wcześniejszego tekstu tego samego autora. Pojawiają się też wspólne motywy w obrębie dramatów i liryki, ale nie zawsze posiadają one charakter intertekstualny w znaczeniu świadomej gry z czytelnikiem. Osobną sprawę stanowi stylizacja językowa, poetycka składnia i forma wiersza, gdzie można się dopatrzeć niezwykle licznych związków z różnymi dziełami i wzorcami. Potwierdzają one to, co pisał o Langem A. Potocki: „Przerzucać się z taką giętkością od formy do formy znaczy więcej, niż być naśladowcą, nawet biegłym. To znaczy pływać w żywiole słowa, jak w żywiole rodzimym.”¹⁷

Na pewno do konstrukcji tekstów takich, jak przywoływane w niniejszej pracy, potrzebne są indywidualne predyspozycje twórcy. Lange wykazał je już w debiucie, kiedy pisząc poemat ku czci Shelleya kazał wypowiadać się postaciom z jego tekstów¹⁸. Ale być może nie one są tutaj czynnikiem decydującym. Ważniejsza jest atmosfera epoki i świadomości

¹⁵ Charakterystyczna jest tu chyba sylwetka Hamleta w książce F. Paulsena *Schoepnhauer, Hamlet, Mefistofeles*, którą przełożył J. Kasprówicz, Lwów-Warszawa 1905.

¹⁶ Wspomina o nich M. Głowiński w przywoływanym studium *O intertekstualności*, s. 80, przypis.

¹⁷ A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903, s. 129.

¹⁸ A. Lange, *Pogrzeb Shelleya*, (wyd. całości), Warszawa 1890.

mość twórców kultury, którzy często czuli się przytłoczeni wielowiekowym dziedzictwem. Znamienne dla tego zjawiska są słowa samego Langego, przytoczone przeze mnie jako motto: – „Umarli rządzą nami.” Lange wypowiedział je w r. 1896, kiedy pisał o poezji współczesnej. Widział w niej inspiracje kulturowe, jako dowód „niepierwotności” ówczesnych umysłów. Interesujące jest, że ów wpływ przeszłości ciążył mu jeszcze wiele lat później. W artykule z 1918 r. pisał:

Jesteśmy niejako wytworem tej całej przeszłości, która jest poza nami, która od nas nie zależy, od której my jesteśmy zależni. [...] „Umarli panują nad żywymi” – są to słowa Augusta Comte’a. Chce on przez nie powiedzieć, że władczynią naszą jest historia¹⁹.

Świadomość twórcza Langego podpowiadała mu więc, że każde zapisane słowo może być uwikłane w inne teksty. Można wówczas próbować odrzucić tradycję i szukać własnego głosu, co też czyniono na przełomie wieków²⁰, albo rozpocząć literacką grę.

Jak mogliśmy zauważyć, Lange najczęściej przekształca elementy zapożyczone z prototekstu, rozbija i łączy fragmenty cudzych wypowiedzi, źródło jednak pozostaje widoczne, dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów. Tak dzieje się oczywiście w przypadku czytelnika idealnego, czyli erudyty równego autorowi. Faktem jest jednak, że Lange przywołuje na ogół dzieła powszechnie znane, a nawet liczne stereotypy światopoglądowe, nierzadko postępując tak, jak późniejsi autorzy tekstów kolażowych. Łączy przy tym i epoki, i niejednorodne często fakty literackie, pozwalając sobie na jaskrawe anachronizmy. Na pewno jego twórczość dramatyczną można podporządkować formule „centonowej mowy”, która jest jednym z przejawów kreacyjności literatury

¹⁹ Artykuł *O poezji współczesnej* („Głos” 1896, nr 6-7) został przedrukowany w książce *Studia i wrażenia*. Cytat pochodzi z artykułu *Panowanie historii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1918, nr 50. Podobne idee pojawiają się też we wczesnym, bardzo interesującym i niestety współcześnie nie przedrukowanym poemacie *Pieśń o Słowie (Poezje. Część I)*. Oto dwa króciutkie fragmenty:

Żadna rzecz nie jest na tej ziemi nowa.
Wszystko się rodzi z rzeczy, które były. (cz. VII)

I wiele innych słów przeszywających
Powietrze ziemi żyje w naszych duszach
Echo stu wieków planety – jęczących
W swoich Kainach i Prometeuszach (cz. XI)

²⁰ Por. interesujący artykuł W. Boleckiego, *Teksty i głosy*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4-5. Twórczość Langego mieściłaby się oczywiście po stronie tekstów, może nawet jako przypadek graniczny.

XX wieku²¹. Ale jak się wydaje technika centonowa Langego powstaje na przecięciu dwóch tendencji – z jednej strony patronuje jej idea syntezy, postulat dzieła uniwersalnego łączącego przeszłość, przyszłość i teraźniejszość, o którym pisał w r. 1890 w artykule *Modernizm*²². Subtelne i mniej subtelne deformacje prototekstów wydają się świadczyć natomiast o potrzebie dystansu, co potwierdzają teksty krytyczne. Zamiarem autora było być może złożenie hołdu tradycji, ale w taki sposób, by jej ciężar przestał być dotkliwy, a autor odzyskał twórczą wolność poszukując w samej tradycji nowych możliwości. Na pewno zaś twórczość dramatyczna Langego jest prekursorska wobec kolażowych technik literatury XX wieku.

²¹ Pisze o tym T. Cieślakowska w artykule *Centon i centonowa twórczość* w swojej książce: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995. Na temat kolażu: R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia* w swojej książce: *Tekstowy świat*, Warszawa 1995. Kolaż jest tu traktowany jako awangardowy „odpowiednik” starożytnego centonu. (s. 172).

²² „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 13.