

DEBIUT NAUKOWY



WERONIKA WIECZOREK

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

KU NOWOCZESNEJ TRAGEDII HISTORYCZNEJ
(WSTĘP DO LEKTURY „KRÓLOWEJ” FELICJANA FALEŃSKIEGO)

„Wydane nakładem autora” – taki dopisek można znaleźć na stronie tytułowej wszystkich trzech tomów *Utworów dramatycznych* Felicjana (*Królowa*, pierwotnie opublikowana w „Ateneum” w 1888 roku, jest umieszczona w tomie trzecim)¹, które ukazywały się kolejno w 1896, 1898 i 1899 roku. Trzeba tu nadmienić, że nie były to jedyne prace, których druk poeta sfinansował z własnych, bardzo zresztą skromnych zasobów². O wydawanych w ten sposób, począwszy od 1878 roku, tłumaczeniach z poetów obcych pisała Urszula Kowalczuk, upatrując w tym zresztą symptomów „rozchodzenia się indywidualnych wyborów” Faleńskiego jako tłumacza z powszechnymi zainteresowaniami publiczności³. Jak się zdaje, dramaturgowi (nie wspominając już nawet o poetyckim zatrudnieniu Faleńskiego, które zainicjował w 1851 roku wierszem-manifestem *Sobie śpiewam, nie komu*⁴) znacznie wcześniej było nie po drodze z gustami publiczności. Opatrzanie *Utworów dramatycznych* uwagą o własnym finansowaniu to raczej sygnał, że ten stan rzeczy mimo upływu czasu nie uległ zmianie.

Nie uległ, choć można było żywić na to nadzieje. Inna rzecz, że sędziwy Faleński, który „przyszedł na świat niepotrzebny wcale” – jak pisał o sobie

¹ Felicjan [F. Faleński], *Królowa. Dramat w pięciu aktach*, „Ateneum” 1888, t. 1, z. 1–3, s. 277–307, 508–522.

² Zob. M. Grzędzielska, *Wstęp*, w: F. Faleński, *Wybór utworów*, oprac. M. Grzędzielska, Wrocław 1971, (zwłaszcza s. XL).

³ U. Kowalczuk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa 2002, s. 61.

⁴ Zob. Felicjan [F. Faleński], *Sobie śpiewam, nie komu*, „Biblioteka Warszawska” 1851, t. 2, s. 533–534.

w jednym z ostatnich wierszy – nie czekał już na nic, prócz śmierci⁵. A jednak pod koniec wieku pośród owoczesnej krytyki zaczęto mówić coraz głośniejsze o tym, o czym do tej pory zaledwie napomykano. „Musująca pianka z kuchni Scribe’a już nam nie smakuje” – pisał w 1890 roku Władysław Bogusławski⁶. Cóż, Felicjanowi nie smakowała nigdy. Swój sprzeciw wobec poetyki *pièce bien faite*, „sztuki dobrze skrojonej”, a więc, jak wylicza Marek Dybizbański, tworzonej z myślą o efekcie teatralnym i emocjonalnych reakcjach widzów, a przez to wypełnionej konwencjonalnymi, niekoniecznie pogłębionymi psychologicznie rolami⁷, którą faktycznie firmowało, między innymi, nazwisko Eugène’a Scribe’a, wyraził jasno już w *Kilku słowach z powodu teatru Wiktora Hugo* – przedmowie do tłumaczenia *Marii Tudor* z 1865 roku⁸.

Według ustaleń badaczy przedmowa do utworu Hugo dowodnie wskazuje, że o ile jeszcze prozę Francuza przekładał Faleński z konieczności (bestsellery, takie jak *Nędznicy* czy *Pracownicy morza*, dawały wszak nadzieję na zarobek)⁹, o tyle poezja (również dramatyczna) była zawsze wyborem nieprzymuszonym¹⁰. Potwierdzi to zresztą pomieszczenie fragmentów, między innymi, *Cromwella* i *Legendy wieków* w pierwszym tomie *Przekładów obcych poetów*, tym samym, który zostanie opatrzone uwagą o wydaniu nakładem tłumacza¹¹. Wróćmy tymczasem do *Marii Tudor*, a w zasadzie do poprzedzających treść tragedii wyjaśnień „przekładcy”. Trudno podczas ich lektury nie odnieść wrażenia, że Faleński jest zafascynowany postacią Hugo, upatrując w nim „zuchwałego reformatora”, który „wprowadził sztukę w całościem nowe żywioły, nie odpychając tym samym żadnej z dawnych form”¹². Żywioł ten, jak się zdaje, to przede wszystkim dążenie do odkrywania prawdy o człowieku, nawet, jeśli miałyby się w ten sposób odstąpić cały jego mo-

⁵ Jest to fragment wiersza *Nagrobek własny Felicjana*. Zob. Lutecjusz [J. Lorentowicz], *Glossy. Nagrobek własny Felicjana*, „Nowa Gazeta” 1910, nr 487, s. 2.

⁶ W. Bogusławski, *Felieton teatralny*, „Gazeta Polska” 1890, nr 2, s. 2–3. Cyt. za: M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009, s. 83.

⁷ Tamże. Zob. też: E. Udalska, „*Pièce bien faite*”: termin, formuła, miejsce w poetykach XIX wieku, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczakowa, t. 1, Wrocław 1992, s. 23–39.

⁸ Zob. Felicjan [F. Faleński], *Kilka słów z powodu teatru Wiktora Hugo*, w: W. Hugo, *Maria Tudor*, przeł. Felicjan, Warszawa 1865, s. 1–5.

⁹ Felicjan przetłumaczył trzecią część *Nędzników*, natomiast *Pracowników morza* przekładał wraz z Edwardem Lubowskim. Zob. U. Kowalczyk, dz. cyt., s. 79.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Felicjan [F. Faleński], *Kilka słów...*, s. 1.

ralny rozkład, „brzydota”, jak wielokrotnie podkreśla Felicjan, a którego to słowa trudno nie użyć, pisząc o twórczości Hugo¹³.

Fascynacja pisarstwem autora *Hernaniego* zrodziła w Faleńskim chęć jego naśladowania, ale nie było to, podkreślmy, naśladowanie niewolnicze¹⁴. Tłumaczenia z Hugo, a także pierwsze dramatopisarskie próby naszego poety zbiegły się w czasie z odkrywaniem przez niego twórczego geniuszu poety z Czarnolasu. Istotą tego geniuszu, jak czytamy w szkicu *Jan Kochanowski jako poeta liryczny*, jest „stopniowe wymykanie się wzorom”¹⁵. Komentując ten fragment, Urszula Kowalczyk nie ma wątpliwości, że również jego autor tak właśnie – a więc jako nieustanne napięcie między dorobkiem „wcześniejszej urodzonych” a własnymi pomysłami – będzie chciał rozumieć swoją strategię twórczą. Dramaturgia Faleńskiego, o której tu mowa, potwierdza, jak się zdaje, to rozpoznanie. Pobieżny nawet przegląd tych utworów scenicznych dowodnie bowiem przekonuje, że Felicjan nie posuwał się chętnie do owej „apoteozy potworności”, która niejednokrotnie była celem Hugo (np. w *Lukrecji Borgii* czy *Marion de Lorme*, które wedle autora *Tańców śmierci* miały się odznaczać taką cechą)¹⁶. Pomijając może Lanciotta Malatestę, zaślubionego tytułowej Franczesce z Rawenny¹⁷, innym bohaterom dramatycznym Faleńskiego doprawdy daleko do „przeklętych, czarnych od stóp do głowy” owych „typów szatańskich”¹⁸. Nie mówimy więc o przemożnym wpływie¹⁹, ale też, jak sądzę, niekoniecznie również o lęku przed nim. Sam Hugo, obok, między innymi Thomasa Manna czy Henry’ego Davida Thoreau, przez

¹³ Tamże, s. 1–5. Na potrzeby niniejszego artykułu pozostają przy takim, tzn. dosłownym rozumieniu „brzydoty”. Trzeba bowiem dodać, że badacze twórczości Faleńskiego w *Kilku słowach...* upatrują momentu rozpoznania przez niego istoty kategorii estetycznej – prymarnie dla Hugo – groteski, której synonimem jest właśnie potworność. Od tej pory również Felicjan chętnie będzie posługiwał się groteską. Niekoniecznie jest ona jednak dostrzegalna w *Królowej*, dlatego też wątek brzydoty-groteski pozostawiam na uboczu. Zob. np. B. Bobrowska, *Felicjan Faleński. Tragizm, parabolizm, groteska*, Warszawa 2012.

¹⁴ Parafrazuję tutaj fragment rozprawy Felicjana o Mikołaju Sępie Szarzyńskim. W całości ów fragment szkicu brzmi następująco: „Śmiało więc mówię: Sęp, mimo szkoły, do której się wpisał, naśladowcą niewolniczym nie był”. Zob. Felicjan [F. Faleński], *Mikołaj Sęp Szarzyński*, „Ateneum” 1881, t. 3, s. 210.

¹⁵ Zob. Felicjan [F. Faleński], *Jan Kochanowski jako poeta liryczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1864, nr 257, s. 323.

¹⁶ Felicjan [F. Faleński], *Kilka słów...*, s. 1.

¹⁷ Zob. Felicjan [F. Faleński], *Franczeska z Rawenny*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 2, Kraków 1898, s. 85–130.

¹⁸ Felicjan [F. Faleński], *Kilka słów...*, s. 3.

¹⁹ Przed uprawianiem „wplywologii” podczas analiz utworów dramatycznych (i nie tylko) Felicjana przestrzega również U. Kowalczyk (dz. cyt., s. 84).

Harolda Blooma – twórcę koncepcji „lęku przed wpływem” – był uznany za artystę Agonu²⁰. Felicjana, w przeciwieństwie do wyżej wymienionych, trudno jednak posądzać o manifestacyjne „literackie nieposłuszeństwo”²¹. Dualizm jego procesu twórczego, a więc napięcia między tym, co cudze, a tym, co własne, nie jest heroiczny (co wcale nie oznacza, że nieokupiony żadnym wysiłkiem)²². To nie tyle artysta Agonu, tragicznej walki z Prekursorem, ale raczej dialogu. Taki zresztą tytuł (*Dialogi tradycji*) nosi w książce Kowalczuk rozdział, w którym mowa również o „międzytekstowych spotkaniach” Faleńskiego z autorem *Marii Tudor*²³.

Badaczka zakłada, że interesujące są te spotkania z Hugo-dramatopisarzem, podczas których towarzyszyła naszemu poecie świadomość, że, jak napisze później Thomas S. Eliot: „Tradycja to sprawa dużo większego znaczenia. Odziedziczyć jej po prostu nie można, jeśli zaś chce się ją posiadać, można to zrobić tylko z dużym wysiłkiem”²⁴. Dlaczego? „Przeszłość – odpowiada autor *Ziemi jałowej* – istnieje nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości”²⁵. Innymi słowy, każdy „później urodzony”, jeśli nie chce być epigonem, musi zdawać sobie sprawę (posiadać ów „zmysł historyczny”, jak pisze Eliot)²⁶, że od literackich antenatów dzieli go dystans zarówno czasowy, jak i kulturowy. Tej trudnej sztuki dialogu z poprzednikami Faleński uczył się przede wszystkim od autora *Trenów*, ale też, choć to doświadczenie jest nieco późniejsze, od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Bez względu na to, który z tych twórców „złotego wieku” wywierał w danym czasie większy wpływ na kształtowanie sylwetki twórczej Felicjana, ich przykład niezmiennie wskazywał, że właściwym celem owego dialogu z tradycją nie jest tylko dążenie do poetyckiej oryginalności. W *Pogadance o „Fraszkach” Jana Kochanowskiego* czytamy:

We *Fraszkach*, znajdujemy te same cechy hołdowania z początku upodobaniom epoki nieznającej nic nad *Antologię*, a następnie stopniowego wymykania się wzorom, na to, żeby w ich miejsce podstawić próby zrazu rubaszne [...], następnie co-

²⁰ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 99.

²¹ „Literackie nieposłuszeństwo” to oczywiście aluzja do tytułu eseju Henry’ego Davida Thoreau (*Obywatelskie nieposłuszeństwo*, 1849).

²² H. Bloom, dz. cyt., s. 78–79.

²³ Zob. U. Kowalczuk, dz. cyt., s. 59–102 (zwł. s. 78–85).

²⁴ T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w: tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojewska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 25.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

raz zdrowsze, aż do tej wybornej, ostatecznie już doskonałej formy, którą podziwiać u niego przychodzi, jako wyraz humorystyki czysto narodowej.²⁷

Spotkanie indywidualnego talentu poety z tradycją, by nieco sparafrazować tytuł cytowanego eseju Eliota, ma więc w ostatecznym rozrachunku służyć narodowemu dziedzictwu, rodakom. Z takim zamierzeniem, według Faleńskiego, Kochanowski, ale też Sęp Szarzyński czerpali z dorobku przedstawicieli włoskiej szkoły poetyckiej – Dantego Alighieri i Francesco Petrar-ki²⁸, i z takim też zamiarem Felicjan będzie nawiązywał do Hugo.

To właśnie perspektywa wystawienia własnych sztuk na scenie narodowej wykluczała możliwość jakiegokolwiek „apoteozy potworności”. Polska publiczność, zatruta klęską kolejnej irredenty – wszystkie dramaty Faleńskiego zostały napisane po powstaniu styczniowym, sama zaś przedmowa do tłumaczenia *Marii Tudor* w rok po jego upadku – trawiona przez „brak sił, brak wiary, brak chęci”²⁹, ową chorobę wieku, potrzebowała raczej budującego przykładu bohaterów z krwi i kości, z którymi mogłaby się identyfikować i dzięki temu przetrwać w codziennych zmaganiach aniżeli „typów szatańskich”, na które i tak nie trudno było się natknąć w zaborowej rzeczywistości. „Żebyśmy samych siebie w drugiej ujrzeni postaci” pisał Maurycy Mochnacki w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku XIX*³⁰. Niewątpliwie ta właśnie myśl przyświecała scenicznym ambicjom Faleńskiego. Chodziło więc o wprowadzenie do rodzimego dramatu historycznego (którego nie należy rozumieć jako dramatu wyłącznie z dziejów narodowych; sam Felicjan poświęci przeszłości Rzeczypospolitej tylko jeden utwór i będzie to właśnie *Królowa*) „osób żyjących”, jak pisał przy innej okazji Edward Lubowski, a tym samym o konsekwentne wyprowadzenie z niego, notował ten sam krytyk, Scribe’owskich „automatów nadzwyczajną mechaniką zbudowanych”³¹. Trze-

²⁷ F. Faleński, *Pogadanka o „Fraszkiach” Jana Kochanowskiego*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. 2, s. 323.

Kowalczuk zwraca uwagę, że Faleński postrzegał Kochanowskiego przede wszystkim jako poetę, który nieustannie miał na celu „korzyść czysto domowej lutni” – zob. U. Kowalczuk, dz. cyt., s. 44–47.

²⁸ Tamże, s. 37.

²⁹ Zob. F. Faleński, *Wybór utworów...*, s. 551.

³⁰ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*, w: tegoż, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000, s. 217. Na pokrewieństwo myśli Faleńskiego i Mochnackiego zwróciła uwagę Urszula Kowalczuk. Za badaczką wskazałam też cytowany wyżej fragment *O literaturze polskiej...* (U. Kowalczuk, dz. cyt., s. 35).

³¹ Zob. Nemo [E. Lubowski], *Przegląd teatralny*, „Biblioteka Warszawska” 1872, t. 1, s. 297.

ba pamiętać, że formuła *pièce bien faite* obejmowała wówczas różne gatunki sceniczne, nie tylko komedię³². Oczywiście nie chcę przez to powiedzieć, że wszyscy polscy twórcy dramatu historycznego drugiej połowy XIX wieku hołdowali zasadzie – którą sformułował zresztą znacznie później Francisque Sarcey – *dans le théâtre c'est le public qui seul est roi* („w teatrze królem jest tylko publiczność”)³³, dostosowując się tym samym do niej, to jest publiczności, jeśli chodzi o stopień skomplikowania portretu psychologicznego postaci, i jej niezbyt wygórowanych oczekiwań. Byłoby to zbyt daleko idące uproszczenie, przed którym przestrzegają zresztą badacze w nowszych studiach nad dramaturgią historyczną doby pozytywizmu³⁴. Należy zatem oddać sprawiedliwość przynajmniej kilku ówczesnym twórcom, którzy wbrew utrwalonym opiniom w istocie nie wzdragali się przed wprowadzeniem do swoich tekstów motywów drażliwych i „gorycz wywołujących” (np. Antoni Małecki, Mieczysław Romanowski, Józef Szujski)³⁵. Jednakże nawet oni – poprzez kreację postaci – w ostatecznym rozrachunku zapewniali jednak często widzom oczekiwane przez nich poszanowanie przepisów moralnych, odgraniczenie zła od dobra i jeśli już nie zawsze pomyślne zakończenie, to przeważnie apoteozę niewinności³⁶. Interesujący jest zwłaszcza przypadek Szujskiego. Zainspirowany Hugo, ale przede wszystkim Szekspirowskim teatrem „z mięsa i kości”, tak pisał w 1857 roku, a więc jeszcze przed Faleńskim, w *Przedmowie do Samuela Zborowskiego*:

[...] trzeba naturalnie wyzuć się z fałszywie zrozumianego uszanowania dla tej przeszłości, z idealnego i jednostronnego o niej osądu, z obawy nieobrażenia jej wielkich cieniów wykryciem ich strony złej i brzydkiej, która bynajmniej nie zmniejsza ich

³² E. Udalska, dz. cyt., s. 28.

³³ F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, vol. 1, Paris 1884, s. 284. Cyt. za: E. Udalska, dz. cyt., s. 26.

³⁴ Zob. *Dramat w historii. Historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, E. Łubieniewska, Kraków 2009. Już wcześniej Jerzy Waligóra, przestrzegając właśnie przed utrwalaniem owej uproszczonej (a więc jednoznacznie negatywnej) opinii o kondycji dramatu historycznego doby pozytywizmu, pisał: „Z drugiej strony [...] pozytywizm zawarł w swoim dorobku niemało utworów odbiegających od »modelowej« produkcji [...] i właśnie część tych »peryferyjnych« w pozytywizmie odmian dramatu Młoda Polska chętnie podjęła, usankcjonowała i rozwinęła [...]” – zob. J. Waligóra, *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Kraków 1993, s. 16–17. Zob. również D. Ratajczakowa, *Kwiat róży i główka kapusty*, w: tejże, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006, s. 180–193.

³⁵ Zob. W. Janicki, *Jerzy Ohnet i jego nowy romans I*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 106, s. 382. Cyt. za: M. Dybizbański, dz. cyt., s. 88.

³⁶ Tamże.

kolosalności wobec dzisiejszej generacji, co nawet nie umie grzeszyć na wielką skalę; trzeba nareszcie strzec się zamalowania tych postaci jedną, ulubioną opinią.³⁷

Temu projektowi krytycznego oglądu przeszłości Szujski wyśmienicie sprostał jako historiograf (*Dzieje Polski*, przede wszystkim zaś *Historii polskiej treściwie opowiedzianej ksiąg dwanaście*), lecz niekoniecznie, jak już sugerowałam, jako dramaturg. W *Samuelu Zborowskim* zaprzeczył on wyrażonym ledwie kilka stron wcześniej dążeniom do ukazania w bohaterze „całej skali niebios i ziemi” – jak przystało na naśladowcę Shakespeare’a, „mistrza chrześcijańskiego dramatu”, dopuszczając się swoistego *deus ex machina* w zachowaniu tytułowej postaci (Samuel, pisał Stanisław Tarnowski o finałowej scenie dramatu, „woli umrzeć wielkim przykładem i nauką dla wszystkich, którzy by w Rzeczpospolitej wicherzyć chcieli, i śmiercią swoją do jej bezpieczeństwa i przyszłości usłużyć”)³⁸. Co ważne, przyszły autor *Jerzego Lubomirskiego* zdawał sobie sprawę z własnej niekonsekwencji³⁹. Świadczy o tym zakończenie owej *Przedmowy*, gdzie pisząc o sobie w trzeciej osobie, przyznaje, że nie udało mu się uniknąć błędów („zrobił [Szujski] ujmę prawdzie historycznej, często wyidealizował postać dramatyczną”), jednakże nie tyle sam jest tu winien, ile raczej „głos tajemniczy, każący człowiekowi działać *pro publico bono*”⁴⁰. Zwróćmy uwagę, że z tego samego powodu Faleński, już bez podsuwanych przez różne „tajemnicze głosy” analityków, nie wzbroni swoim bohaterom, jakkolwiek sam nie będzie się chętnie na Shakespearze wzorował, hamletycznego wyznania „[...] pękaj, serce moje”⁴¹.

Tragiczność była bowiem dla autora *Tańców śmierci*, jak przekonywała Kowalczuk, podstawową kategorią egzystencji⁴². Tym samym, jak sędzę, również dla kreowanych przez niego postaci. Sugerowała to zresztą sama badaczka, przywołując fragment ważnej dla Felicjana rozprawy Kazimierza Brodzińskiego *O klasycyzmie i romantyzmie*. „Czas zagłady imienia polskiego – czytamy tam – [...] jest epoką elegiczną poezji polskiej”⁴³. Badając

³⁷ J. Szujski, *Przedmowa* [do dramatu *Samuel Zborowski*], w: tegoż, *Dzieła*. Wydanie zbiorowe, seria 1, t. 2, *Dramata*, t. 1, Kraków 1886, s. 3.

³⁸ Zob. S. Tarnowski, *Szujski jako poeta*, „Biblioteka Warszawska” 1900, t. 1, s. 40.

³⁹ Zob. także A. Kowalczykowa, *Dramat. Dyskusje i refleksje*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 182–187.

⁴⁰ J. Szujski, *Przedmowa...*, s. 6.

⁴¹ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 5: *Tragedie*, przeł. J. Paszkowski, L. Ulrich, Warszawa 1980, s. 22.

⁴² U. Kowalczuk, dz. cyt., s. 49 (szczególnie przypis 46.).

⁴³ Zob. K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyzmie, tudzież o duchu poezji polskiej*, w: *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1, oprac. A. Łucki, Warszawa 1934, s. 70.

elegię (szczególnie podczas lektury *O elegii* Brodzińskiego), zdaniem Kowalczuk, Faleński dostrzegał w niej ukrytą tragedię⁴⁴. Nieodmiennie chodziło bowiem, przy uwzględnieniu wszystkich różnic gatunkowych, o nieuszlachetnianie ludzkiej natury złamanej bólem⁴⁵. Bólem żałoby, bólem po stracie⁴⁶. Polakom stojącym nad grobem Ojczyzny⁴⁷ najbliższy stał się przecież bohater rozpamiętujący stratę, tęskniący (przy czym jeszcze nie rozpaczający, ponieważ elegia nie służy wyrażaniu gwałtownych uczuć). *Pro publico bono*, by powtórzyć tu za Szujskim, poeta powinien więc uderzyć w nutę elegiczną. Postąpił tak sam Brodziński, uznawany w tym zresztą za mistrza⁴⁸, który w swoich utworach bolesne doświadczenie jednostkowe będzie projektować na narodowe. Z taką samą intencją dostrzeżenia przez odbiorców owej bolesnej analogii między sytuacją własną (jako Polaka) a położeniem bohatera przystąpi Faleński do pisania już nie elegii, lecz tragedii.

Tu konieczna uwaga. O tragediach Felicjana piszę z zupełną świadomością, że tylko jedną swoją sztukę sceniczną – *Altheę* – autor opatrzył właśnie taką kwalifikacją gatunkową⁴⁹. To nieprzyznanie patronatu Melpomeny innym dramatom nie wynikało jednak, jak sądzę, z braku wystarczających powodów⁵⁰. Przyczyn tego stanu rzeczy, a więc swego rodzaju zachowawczości w nakładaniu przez twórcę tragicznych masek swoim bohaterom, należy upatrywać, jak się wydaje, w opisywanym niegdyś przez Dobrochnę Ratajczakową zjawisku tak zwanego mitu tragedii⁵¹. Ów mit żywo oddziaływał na świadomość twórców, szczególnie po połowie XIX wieku, kiedy to nie można się już było łudzić, co do faktycznej śmierci tego gatunku⁵². Tak więc śmierć „dzieła najwyższego i najdoskonalszego”⁵³, bo za takie tragedia uchodziła,

⁴⁴ Zob. U. Kowalczuk, dz. cyt., s. 49.

⁴⁵ Zob. Felicjan [F. Faleński], „*Treny*” Jana Kochanowskiego przez... studiami i przypisami objaśnione, Warszawa 1857, s. 356.

⁴⁶ U. Kowalczuk, dz. cyt., s. 49.

⁴⁷ „[...] Polska u schyłku XVIII wieku znalazła się w grobie. Było to doświadczenie podstawowe” – S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 64.

⁴⁸ Zob. A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1989, s. 26.

⁴⁹ Zob. U. Kowalczuk, dz. cyt., s. 104 (zwł. przypis 8).

⁵⁰ Zob. tamże.

⁵¹ Zob. D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 183–184.

⁵² Tamże. Dyskurs naukowy na określenie śmierci tragedii znajduje dość zręczną formułę „pozytywistycznego wydziedziczenia tragizmu”. Co ciekawe, owo „wydziedziczenie” jest dziś nieśmiało podważane. Zob. E. Nawrocka, *Tragizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 958–962. Zob. M. Obrusznik-Partyka, *Pozytywistyczne wydziedziczenie tragizmu (?)*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2005, s. 105–113.

⁵³ D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 184.

jednych – tych kuszonych wizją zapisania się w pamięci potomnych jako ożywcicieli gatunku – do sięgnięcia po pióro pobudzała (często nazbyt śmiało)⁵⁴, drugich – przytłoczonych splendorem starożytnej tradycji – paraliżowała przed podjęciem jakiegokolwiek pisarskiej próby⁵⁵. „Tragedia! Wielkie słowo, trochę nawet magiczne!” – to jedno tylko zdanie z artykułu Felicjana, opublikowanego na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1867 roku, nie pozostawia wątpliwości co do jego „sparaliżowania”⁵⁶. Należał więc Faleński do tych, o których sam pisał, że słysząc samo tylko hasło „tragedia”, dreszcz przechodził im po plecach⁵⁷. W tej perspektywie nie dziwi, dlaczego tylko jeden utwór zasłużył jego zdaniem na to zaszczytne miano i dlaczego *Sofonisbe*, *Juniusz Brutus* czy *Ataulf*, które przy wszystkich podobieństwach do *Althei* różnią się jedynie brakiem wierszowanego zapisu – a kryterium to, prócz tematyki mityczno-legendowej, historycznej, królewskiej, wyposażenia w bohaterów heroiczych, których losy zostały rozpisane w pięciu aktach, według Ratajczakowej, decydowało wówczas o uznaniu utworu za tragedię⁵⁸ – pozostały już tylko „sprawami w pięciu odsłonach”⁵⁹. Z tym radykalizmem Faleńskiego nie chcę dyskutować. *Althea* niewątpliwie pozostaje w jego dorobku dziełem szczególnym, w którym Ajschylosowska koncepcja tragiczności została zrealizowana najpełniej. Tutaj pragnę jedynie zauważyć, że skoro od samego początku dramaturgicznej kariery przyświecała naszemu poecie, jak przekonuje o tym wspomniany artykuł, chęć stworzenia dzieła „najpiękniejszego” – tragedii – jest to wyraźny sygnał, aby w utworach, których nazbyt może wrażliwe sumienie twórcy nie pozwoliło mu tak określić, próbować jednak dostrzec pierwiastki tragiczne. Tylko w ten sposób, jak sądzę, jest możliwe odkrycie sensu tych tekstów i dlatego też, z całą świadomością koniecznego cudzysłowu, pozwoliłam sobie pisać o tragediach Felicjana.

Nie tylko bowiem w *Althei*, lecz w innych utworach scenicznych interesowała Faleńskiego:

Natura człowiecza w całej swej pierwotnej nagości, dusza na mękach, serce na dłoni, i w ogóle cały ten tajemniczy dualizm, tak dziwnie podobny do walki szatana z aniołem nad zwłokami Mojżesza, a który się rozszczepia na żywiole pychy, stanowiącym zasadę wszelkiego upadku.⁶⁰

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Zob. M. Dybizbański, dz. cyt., s. 13.

⁵⁶ [F. Faleński], *Przegląd piśmienniczy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 386, s. 82.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 183.

⁵⁹ Zob. Felicjan [F. Faleński], *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1896. W tym właśnie tomie zostały pomieszczone: *Sofonisbe*, *Juniusz Brutus*, *Ataulf*.

⁶⁰ Zob. Felicjan [F. Faleński], „*Treny*” Jana Kochanowskiego..., s. 359.

W tym też, jak sądzę, tkwiła główna przyczyna odrzucania przez krakowską komisję konkursową wszystkich sztuk (z wyjątkiem tylko *Floryndy*, której ostatecznie i tak nigdy nie wystawiono)⁶¹ nadsyłanych przez poetę. W latach 70. XIX wieku, kiedy powstała już znaczna część jego dramatów (w tym również *Althea*)⁶², było jeszcze na polskiej scenie za wcześnie na wystawienie tragedii (lub „sprawy” czy po prostu „dramatu w pięciu odsłonach” – odstępstw od wzoru)⁶³. Owszem, jak odnotowuje Dybizbański, był to okres ożywionego zainteresowania tym gatunkiem, do czego przyczyniło się wprowadzenie do repertuaru teatru warszawskiego sztuk Shakespeare’a i Schillera, lecz nie przyniósł on jednak koniecznej reformy specjalizacji sztuki aktorskiej (zorientowanej przede wszystkim na role komediowe) ani też próby „przygotowania widza do odbioru tragedii”⁶⁴. Nie sprzyjała temu zwłaszcza ekspansja filozofii pozytywnej, która tragizm wykluczała przecież a priori⁶⁵. W tej sytuacji trudno się dziwić, że swoje kolejne porażki Felicjan, jak pisał w jednym z listów, „przewidywał z góry”⁶⁶. Warto tutaj jednak nadmienić, że słuszność jego (i nie tylko jego)⁶⁷ dramatopisarskich dążeń, potwierdzi później Kazimierz Kaszewski. Kiedy w 1883 roku zabierze on głos w dyskusji o potrzebie wystawiania na polskiej scenie „dramatu poważnego”, mimo cenzury wyraźnie wskaże wówczas, że po „kataklizmie społecznym”, po 1864 roku, tragedia powinna być „przyswoić [się] scenie naszej, jako gość stały”⁶⁸.

Czasu nie można było jednak cofnąć. Zniechęcony niepowodzeniami wraz z upływem lat Faleński będzie pisał nie tyle może mniej, ile przede wszystkim do szuflady⁶⁹. Jeśli już zdecyduje się na opublikowanie któregoś ze spoczywających tam rękopisów to – zgodnie z powziętym jeszcze w początkach

⁶¹ Zob. M. Grzędzielska, *Wstęp...*, s. LXXXIII.

⁶² *Althea* była drukowana w „Bluszczu” w 1875 roku.

⁶³ Parafrazuję tutaj oczywiście tytuł książki Marka Dybizbańskiego.

⁶⁴ Zob. M. Dybizbański, dz. cyt., s. 94. Zob. D. Ratajczakowa, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni*, Poznań 1985, s. 184.

⁶⁵ Zob. E. Nawrocka, *Tragizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 958–962.

⁶⁶ Zob. *Korespondencja Karola Estreichera z Marią i Felicjanem Faleńskimi (1867–1903)*, z autografu wydała i komentarzem opatrzyła J. Rudnicka, Wrocław 1957, s. 79.

⁶⁷ Kazimierz Kaszewski wspomina choćby o *Liście żelaznym* Antoniego Małeckiego.

⁶⁸ K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramatopisarstwo*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 2 (s. 17–18), nr 3 (s. 25–26), nr 4 (s. 34–36), nr 5 (s. 50–51).

⁶⁹ Zob. M. Grzędzielska, *Wstęp...*, s. XL.

lat 70. postanowieniem – koniecznie w niewielkiej liczbie egzemplarzy⁷⁰. *Królową* należałoby więc uznać za wyjątek. Ukazała się ona bowiem, w przeciwieństwie do przeznaczonych wcześniej do druku dramatów⁷¹, nie tylko na łamach uproszonego o to przez Felicjana czasopisma, to jest „Ateneum”, ale również w osobnym wydaniu książkowym. Nie miejsce tutaj, aby dociekać, dlaczego tak się stało. *Królowa*, choć to tragedia – a właściwie „dramat w pięciu odsłonach” – była jednak pierwszą w dorobku Felicjana, której nie poświęcił „przetrawionej” przez publiczność „archeologii dziejów starożytnych”⁷², lecz żywo oddziałującej na wyobraźnię publiczności bohaterce narodowej historii. Możliwe też, że o opublikowaniu *Królowej* w dwóch miejscach jednocześnie zadecydowały pobudki ekonomiczne. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, jak poeta rozumiał swoje powołanie, to o wiele bardziej prawdopodobne wydają się pobudki szlachetniejszej natury⁷³.

Niewątpliwie Faleński chciał, aby jego utwór dotarł do jak największej liczby odbiorców i to w niebyle jakim czasie. Musimy bowiem pamiętać, że w chwili druku *Królowej* mijały zaledwie dwa lata od pięćsetnej rocznicy ślubu Jadwigi i Władysława Jagiełły, a także kilka miesięcy od niespodziewanego odkrycia grobu Andegawenki podczas prac konserwatorskich w katedrze na Wawelu, w styczniu 1887 roku⁷⁴. Szczególnie ów dostojny jubileusz stał się przyczynkiem do dyskusji o roli „Kazimierzowej wnuki” w dziejach narodu polskiego. W swojej rozprawie *Rok 1386. W pięciowiekową rocznicę koronacji i małżeństwa Jadwigi z Jagiełłą* pisał Stanisław Smolka:

Mając rozpamiętywać znaczenie Unii, przede wszystkim należy zwrócić myśl ku tej osobistej ofierze, w której i przez którą dokonała się Unia; rozpocząć rzecz od rozważenia, czym dla Unii, dla dziejów naszych i dla cywilizacji powszechnej była – królowa Jadwiga.⁷⁵

Szczególnie interesujące jest zwłaszcza owo „zwracanie myśli ku” Jadwidze. Nie jest to, jak się wydaje, jedynie formuła retoryczna. „Zwrot ku [komuś, czemuś]”, jak tłumaczył Michał Rusinek (notabene właśnie przy okazji rozważań o retoryce, a w zasadzie retoryczności), w przeciwieństwie

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Oczywiście nie zapominam tutaj o *Synu Gwiazdy* („Przegląd Polski” 1871), który, podobnie jak *Królowa* („Ateneum” 1888), został wydany tak na łamach czasopisma, jak też w osobnym wydaniu (nadbitka).

⁷² *Korespondencja...*, s. 140.

⁷³ Zob. U. Kowalczyk, dz. cyt., s. 130.

⁷⁴ Zob. D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przelomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 212; M. Tobiasz, *Odkrycie i opis grobu królowej Jadwigi w 1887 r.*, „Polonia Sacra. Kwartalnik Teologiczny” 1949, z. 1–4, s. 233–244.

⁷⁵ S. Smolka, *Rok 1386. W pięciowiekową rocznicę*, Kraków 1886, s. 2.

do „powrotu [kogoś, czegoś] do” – a różnica ta, choć subtelna, ma istotne znaczenie w dyskursie naukowym – zakłada bowiem aktywność podmiotu w poznawaniu przedmiotu⁷⁶. Badacz przekonuje, że to „podmiot ma tutaj postawę czynną”, natomiast „przedmiot [...] jest nieruchomy i, co więcej, wydaje się wciąż obecny w tym samym miejscu, wciąż w jakiś sposób osiągalny, wciąż przynajmniej w zasięgu wzroku”⁷⁷. Tak więc to my – by sparafrazować tutaj Smolkę – wyglądamy ku Jadwidze, nie zaś ona wygląda ku nam. Warto tutaj dodać, że Rusinek zaznacza również, że „zwracanie się ku” zakłada, że kiedyś „odwróciliśmy się od”, to znaczy straciliśmy na pewien czas z oczu przedmiot poznania⁷⁸. Jak więc rozumieć tutaj autora *Roku 1386*? W wydanych wcześniej *Początkach feudalizmu* Smolka pisał: „Niełatwo spotkać się wśród szerszej publiczności ze zdrowym, trzeźwym poglądem na średnie wieki. Pogląd ludzi postępowych jest zazwyczaj wyrokiem potępiającym; zacofane umysły widzą natomiast w średnich wiekach niepowrotnie minioną złotą epokę”⁷⁹.

Myślę, że proponowany przy okazji pięćsetnej rocznicy królewskiego ślubu „zwrot ku” Jadwidze miał polegać na wypracowaniu wśród rodaków takiego właśnie zdrowego poglądu na tę postać. Polacy stracili bowiem z oczu nie tyle samą Andegawenkę, ile jej prawdziwy wizerunek. Od czasów Jana Długosza trwał w pamięci pokoleń obraz Jadwigi jako Anioła Bożego (jak głosiło jedno z dawnych rymowanych podań)⁸⁰. Oczywiście zdają sobie sprawę, że propozycja Smolki, aby wyglądać ku zdecydowanie bardziej uwiarygodnionemu wizerunkowi Królowej – co nie oznaczało, rzecz jasna, ujmowania czegokolwiek z jej czci – nie była zupełnie nowa. Przynajmniej od połowy XIX wieku, jak datuje Magdalena Micińska⁸¹, historiografom towarzyszy przekonanie, by sparafrazować tutaj jednego z nich, że kult bohaterów-bogów powinien stać się kultem bohaterów-ludzi⁸². Wymagały tego przede wszystkim dramatyczne okoliczności, w jakich znalazł się naród polski po 1795 roku. Jak dziejopisarstwo ma ocalić tożsamość społeczeństwa zrozpaczonego utratą niepodległości, ale też, o czym wspomina się chyba nieco rzadziej, coraz

⁷⁶ Zob. M. Rusinek, *Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 169.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ S. Smolka, *Początki feudalizmu. Studium historyczne*, Lwów 1874, s. 1.

⁸⁰ Zob. L. Rydel, *Królowa Jadwiga*, Warszawa 1984, s. 139–140.

⁸¹ Zob. M. Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890–1914)*, Wrocław 1995.

⁸² Zob. M. Bohusz [J.K. Potocki], *Uroczystości Kolumbowe. Wskrzeszenie przeszłości*, „Głos” 1892, nr 42, s. 498–499. Cyt. za: M. Micińska, dz. cyt., s. 385.

bardziej skłonnego do bylejakości, próżniactwa i bezkrytycznego naśladowania cudzych wzorów, jeśli nadal będzie się trudniło wyłącznie „fabrykacją »niepokalanej« przeszłości”⁸³? W takich idealistycznych wizjach minionych dziejów, a zwłaszcza ich najważniejszych aktorów, można odnaleźć, o czym będzie później pisał Stanisław Brzozowski⁸⁴, pociechę i ukojenie, ale nie prawdę. Tej zaś koniecznie trzeba, bo czyni owych aktorów osiągalnymi wzorami do naśladowania. Dzięki nim (nawet jeśli nie byli pozbawieni wad, a może właśnie dlatego) naród może przetrwać dojmującą terażniejszość, nie zaś o niej zapominać. Niewątpliwie z taką myślą powstawały rozprawy Szujskiego, ale też, prócz innych, Karola Szajnochy – zwłaszcza jego *opus magnum*, czterotomowa rozprawa *Jadwiga i Jagiełło*, której pierwsze wydanie ukazało się w latach 1855–1856. Późniejszy *Rok 1386* nie był raczej próbą rekapitulacji też wielkiego poprzednika⁸⁵. Sądzę, że powstanie tej pracy (która dokonaniem Szajnochy nie próbowała nawet dorównywać rozmiarem) można między innymi rozumieć jako próbę powtórzenia, przy sprzyjającej okazji, słusznego postulatu sprzed lat. Postulatu, ponieważ mimo upływu czasu Jadwiga „bardziej z ducha”, jak to pisze współczesna badaczka, była Polakom wciąż bliższa niż królowa „bardziej z kości”⁸⁶. Tymczasem u progu XX wieku, jak nigdy dotąd, trzeba było polskiemu społeczeństwu osiągalnych wzorców. Monolityczna tożsamość narodowa stała się zagrożona już nie tylko przez niewolę, ale też przez nadchodzącą „epokę przewartościowania wszystkich wartości”⁸⁷.

Powróćmy do Faleńskiego. Czy i on, choć na innym gruncie niż Smolka, proponował czytelnikom swoisty „zwrot ku” Jadwidze? Czy (innymi słowy) *Królowa* to już nowoczesna tragedia historyczna? Odnalezienie odpowiedzi na to pytanie nie jest tak proste, jak mogłoby się wydawać. (Nieco zwodnicze może być sugerowanie się udowodnionym przez badaczy modernistycznym charakterem *Tańców śmierci* czy *Althei*)⁸⁸. Jadwiga Andegaweńska jest

⁸³ *W setną rocznicę urodzin Juliusza Słowackiego*, „Myśl Niepodległa” 1909, nr 109, s. 1191. Cyt. za: M. Micińska, dz. cyt., s. 399.

⁸⁴ Zob. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków 1983 [reprint], s. 57.

⁸⁵ Zob. S.M. Kuczyński, „*Jadwiga i Jagiełło*” Karola Szajnochy na tle jego życia i twórczości naukowej, w: K. Szajnocha, *Jadwiga i Jagiełło 1374–1413. Opowiadanie historyczne*, t. 1–2, Warszawa 1969, s. 57. Zob. także A.F. Grabski, *Zarys historii historiografii polskiej*, Poznań 2000, s. 133.

⁸⁶ Zob. M. Kwaśnicka, *Jadwiga*, Warszawa 2015, s. 13.

⁸⁷ Cyt. za: R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 92.

⁸⁸ Zob. U. Kowalczyk, dz. cyt., s. 104–126 i 163–204; Ł. Tupacz, „*Althea*” Felicjana

nie tylko postacią historyczną, ale też świętą Kościoła katolickiego, a to (analizujący tragedie jadwiżańskie na ogół nie biorą tego pod uwagę), wymaga włączenia dodatkowych narzędzi badawczych. Jak pisał Wojciech Gutowski: „Obecność pierwiastków *sacrum* w tekście literackim implikuje zawsze określoną interpretację tradycji religijnej wpisanej w dzieło”⁸⁹. Aby więc stwierdzić z całą pewnością, że *Królowa* jest tragedią w nowoczesnym wydaniu, nie wystarczy już tylko zanalizować jej treści. Trzeba najpierw określić stosunek Faleńskiego do współczesnej mu tradycji religijnej, ściślej zaś biorąc, na ile był to stosunek polemiczny⁹⁰. Powyższe rozważania, poświęcone warsztatowi dramatopisarskiemu Felicjana, są więc tylko przyczynkiem do niewątpliwie dłuższej dyskusji.



Weronika Wieczorek (Adam Mickiewicz University in Poznań)
e-mail: honorata.weronika@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1192-3383

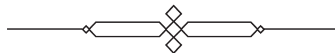
TOWARDS A MODERN HISTORICAL TRAGEDY
(INTRODUCTION TO READING “KRÓLOWA” BY
FELICJAN FALEŃSKI)

ABSTRACT

Jadwiga of Poland (1373/74–1399), the first female monarch of the Kingdom of Poland, was also one of the most popular heroine of Polish historical drama in 19th century. One of them, *Królowa* [Queen] (1888) by Felicjan Faleński (1825–1919), is the subject of this article. An analysis of this writer’s dramatic workshop allows us to assume that this was probably the first modern historical tragedy devoted to Jadwiga in Polish literature, even though Faleński belonged to the last generation of Polish romantics. It is worth adding that Queen Jadwiga (actually: King Jadwiga) – unlike other heroines of Faleński’s plays – was also a saint of the Catholic Church, which should be taken into account when examining this drama.

KEYWORDS

drama, Felicjan Faleński, Jadwiga of Poland, historical tragedy,
modernism



Faleńskiego – między dziewiętnastowiecznym dramatem a oratorium, „Wiek XIX” 2017, R. X (LII), s. 269–281.

⁸⁹ W. Gutowski, *Literatura wobec sacrum. Wątpliwości i propozycje*, w: tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 13.

⁹⁰ Więcej na ten temat – zob. W. Wieczorek, „*Królowa*” Felicjana Faleńskiego a modernizm katolicki, „Ruch Literacki” 2020, z. 5, s. 471–481.