

MAREK TROSZYŃSKI
(Instytut Badań Literackich PAN)

NIEDOKOŃCZONY DRAMAT FRIEDRICH A SCHILLERA O DYMISTRZE SAMOZWAŃCU NIEMIECKA WERSJA POLSKO-ROSYJSKIEJ HISTORII



WIELKA SMUTA W LITERATURZE

NAJBARDZIEJ ZNANYM dziełem artystycznym, wykorzystującym jeden z wątków okresu dymitriad, jest opera Modesta Musorgskiego *Borys Godunow* (1872), której premiera odbyła się 27 stycznia 1874 roku w Teatrze Maryjskim w Petersburgu. Stworzone przez kompozytora libretto oparte jest na mniej już powszechnie znanym dramacie Aleksandra Puszkina pod tym samym tytułem, napisanym w 1825 roku w czasie zsyłki do wsi Michajłowskoje. Wizja Puszkina czerpała ze świeżo¹ opublikowanej, monumentalnej monografii Nikołaja Karamzina *Historia państwa rosyjskiego* i odnosiła się do końcowego okresu panowania Godunowa jako samodzielnego władcy w latach 1598–1605, a więc do momentu objęcia tronu moskiewskiego przez pierwszego Dymitra Samozwańca.

Pisany dwadzieścia lat przed dramatem Puszkina *Demetrius* Friedricha Schillera zwiastował jednym ukończonym aktem dzieło wybitne², ale pozostał tylko przerwany przez przedwczesną śmierć w trakcie pisania fragmentem. Ostatnie, niedokończone dzieło Schillera miało wszelkie szanse dorównać rangą artystyczną historycznej ważkości wydarzeń; ocena krytyki literackiej nie pozostawia w tej kwestii wątpliwości. Wydarzenia – zbyt fantastyczne i nie-

1 Poszczególne tomy ukazywały się w latach 1816–1829.

2 „*Herrliche Torso*” – wspaniały tors. Takie sformułowanie odnośnie do jedynego napisanego aktu *Demetriusa* pojawia się po raz pierwszy w recenzji z publikacji schillerowskiego fragmentu (uzupełnionego przez F. Maltiza) w „*Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*” 1819, Bd. 1, szp. 167–168, sygnowanej F.S.

prawdopodobne są materiałem trudnym do przedstawienia przekonującego obrazu wydarzeń w formie artystycznej, wymagają pomysłowości i talentu. Zarówno w polskiej, rosyjskiej, jak i światowej³ literaturze jest spora liczba dzieł wykorzystujących ten awanturniczy wątek wspólnej, polsko-rosyjskiej historii – jednak prócz dzieła Puszkina i jego derywatu – opery Musorgskiego, nie zainspirował on dzieła naprawdę wielkiego formatu.

CZASY ZAMĘTU

Wydarzenia wielkiej smuty⁴, czyli okresu zamętu po śmierci Iwana Groźnego (1530–1584, car od 1547 roku), są trudne – wręcz niemożliwe do ułożenia w jedną, spójną narrację. Liczne zakłócenia uniemożliwiają konsekwentne odtworzenie faktów i czynią z tego wycinka historii wiązkę poszlak, z których najbardziej prawdopodobne nie muszą być wcale najbardziej zbliżone do prawdy. Fakty otacza mgła pogłosek, zmyśleń, przeinaczeń, przemieszanych z „faktami medialnymi” wyprodukowanymi przez sprawną machinę dezinformacyjną zwalczających się stronnictw, posługujących się, jakbyśmy dziś powiedzieli, „służbami specjalnymi”. Uniemożliwiają one skuteczne dotarcie do prawdy, stanowiąc pole dociekań dla historyków, do dziś niemogących zgodzić się nie tylko na jedną interpretację, ale nawet co do samych faktów. W takim mateczniku legły się legendy i baśnie. Mitotwórczą siłę tajemnicy wykorzystywała też literatura⁵.

Historyk literatury, który zamierza zająć się dziełem literackim dotyczącym tego okresu, nie ma do dyspozycji gotowego schematu w postaci kroniki wydarzeń. Lektura opracowań obejmujących ten okres jest spotkaniem z różnymi konstruktami wydarzeń, z których żaden nie usiłuje nawet dać gwarancji prawdziwości ani nawet poczucia logicznej spójności następujących po sobie faktów. To, co od pokoleń do dzisiaj stanowi wyzwanie dla historyków

- 3 Największym refleksem wykazał się Lope de Vega, pisząc w 1606 roku *El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido*; powstałe w 1635 roku *Życie jest snem* Pedra Calderóna de la Barca także zawiera aluzyjne odwołania do tej historii.
- 4 *Смутное время (smutnoje wriemia)* – 1598–1613/1618; w polskiej literaturze przyjęło się to określenie, chociaż mylące jest odwołanie do znaczenia podobnie brzmiącego polskiego *smutku*, podczas gdy rosyjskie *смута (smuta)* oznacza ‘niepokój, chaos’. O znaczeniu i pochodzeniu nazwy zob. J. Suska, „*Moskiewskie sny*”, czyli o *interwencji polskiej w Rosji okresu Wielkiej Smuty* [online], Klub Przyjaciół Historii „Wydawnictwo” Remigiusz Mikołajczyk [dostęp: 2015-11-29]: <<http://www.wydawnictworemi.pl/wpis/178/index.html>>.
- 5 Dziejom stereotypu Polki – Maryny Mniszchówny poświęcona jest praca V. Mochalovej, *Образ Марины Мнишек в историографии и литературе*, w: *Studia polonica II: K 70-letiu Wiktora Aleksandrowicza Хорева*, Moskwa 2002. Temat Maryny i Dymitra wszedł do literatury niemal równoległe z dziejącą się historią.

– wykracza daleko poza kompetencje historyka literatury⁶. Podejmując, siłą rzeczy amatorskie, studia wokół tematu, oparte na lekturach opracowań raczej popularnych, nie miałem na celu wyrobienia sobie choćby subiektywnego przekonania do jakiegoś konkretnego scenariusza wydarzeń. Wręcz przeciwnie – była to raczej wyprawa na połów wszelkich możliwych rozbieżności, pojawiających się na każdym etapie historii⁷.

Ustalenie faktografii na postawie zachowanych dokumentów stanowi problem nie do przewyciężenia nie tylko z tego powodu, że zdarzenia zostały przykryte wieloma warstwami sprzecznych informacji. Na bieżąco nieustannie w tle pracowała maszyna propagandowa wytwarzająca fałszywki, prowokująca wydarzenia, kształtująca opinię publiczną. Zakulisowi animatorzy wydarzeń, których splot doprowadził w konsekwencji do zastąpienia Rurykowiczów kolejną dynastią – Romanowów, obficie stosowali zagrywki wykorzystujące „dane wrażliwe”. Tak rodziła się w trybie partenogenezy oryginalnie rosyjska wersja schematu przejmowania władzy, znana z kronik królewskich Williama Shakespeare’a. Zakulisową rolę sprawczą od początku wydarzeń wielkiej smuty przypisuje się głównie Romanowom. *Is fecit cui prodest* – oni ostatecznie byli beneficjentami całej awantury. Dostępne dzisiaj dokumenty były prawdopodobnie fabrykowane na bieżąco i podkładane w miejsce oryginalnych zapisów, utrwalając „jedynie słuszną” wersję z myślą o późniejszych kronikarzach i historykach. W całej tej historii prawie nie ma faktu nie do podważenia.

Rola, jaką odegrała Polska podczas wielkiej smuty, została wyolbrzymiona i wykorzystana propagandowo jako prefiguracją kolejnych prób podporządkowania sobie Rosji przez cywilizację zachodnią. Niemal dokładnie w dwa wieki po wydarzeniach wielkiej smuty nastąpiła rosyjska kampania Napoleona. Co ciekawe – mimo nieporównywalnej rangi tego przedsięwzięcia (zarówno politycznie, jak i militarnie), nie doprowadziło ono w Rosji do wytworzenia francuskich resentymentów ani też nie uczyniła z Napoleona antybohatera. *Drang nach Osten* wcześniejszego sojusznika państwa radzieckiego w czasie drugiej wojny światowej był ostatnią próbą na taką skalę. Do dziś w rosyjskim społeczeństwie obecna jest trauma – wbudowana w świadomość historyczna pamięć agresji kultury zachodniej, przekonanej o swojej wyższości, a nawet misji cywilizacyjnej, wobec półazjatyckiego sąsiada. Prefiguracją tych historycznych

6 Na temat dymitriad zob. E. Nowicka, *Zapísane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012 (rozdz. 1).

7 Korzystałem m.in. z monografii: A. Hirschberg, *Maryna Mnischówna*, Lwów 1906; A. Andrusiewicz, *Dymitr Samozwaniec i Maryna Mnischówna*, Warszawa 2009; W. Kozłakow, *Maryna Mnischech*, Warszawa 2011 oraz z innych opracowań cytowanych w przypisach.

zagrożeń z Zachodu była epoka dymitriad i wojen polsko-rosyjskich z przełomu XVI i XVII wieku. Tę pamięć historyczną wzmocnił Władimir Putin, ogłaszając w 2004 roku dzień 4 listopada świętem jedności narodowej i odwołując się – niezgodnie z faktami historycznymi – do aktu „wypędzenia Polaków z Kremla”⁸.

NARRACJA HISTORYCZNA

Opis wydarzeń bazujący na samych tylko „pewnych” danych jest bardzo ubogi. Nie pozwala on na utworzenie linearnej sekwencji wydarzeń – próba uwzględnienia prawdopodobnego ich następstwa układa się raczej w symultaniczną, wielowątkową, hipertekstową narrację. Zresztą już współcześni uczestnicy i obserwatorzy historii *in statu nascendi* odwoływali się do literackich skojarzeń – tak bardzo rzeczywistość przypominała fantazję pisarską (dzisiaj by się powiedziało *historical fiction*).

Bojar Borys Godunow – doradca i zarazem szwagier Iwana Groźnego, po bezpotomnej śmierci jego następcy, chorowitego i niezbyt sprawnego umysłowo syna, Fiodora, objął tron (będąc już wcześniej regentem) w styczniu 1598 roku. Jedynym konkurentem do tronu z linii Rurykowiczów mógł być Dymitr Iwanowicz (1582–1591), syn Iwana Groźnego i Marii Nagoj – ostatniej, szóstej⁹ (według cerkwi prawosławnej – nieprawnej) jego żony. W 1584 roku rada regencyjna zesłała Dymitra wraz z matką do Uglicza. Tam, w wieku dziewięciu lat, młody carewicz zginął w niewyjaśnionych okolicznościach. Według jednej wersji – zaszytyłowany przez siepaczy Godunowa, wedle innej – przez nieuwagę, podczas zabawy, raniąc się sztyletem czy też na skutek ataku epilepsji. Według jeszcze innej wersji – dziecko zesłane z Marią Nagoj nie było jej synem, lecz – dla zmylenia wrogów – podstawionym, obcym dzieckiem. Faktyczna czy też rzekoma śmierć Dymitra Iwanowicza stała się zaczątkiem narodzin legendy kolejnych Dymitrów – Samozwańców.

Jeśli zamach był nieudany – to sam Dymitr Iwanowicz lub odgrywający jego rolę mnich z moskiewskiego klasztoru Griszka Otrepiw w 1602 roku przedostał się do Polski. Podając się za syna Iwana Groźnego osobnik miał posiadać cechy anatomiczne Iwanowicza (charakterystyczna brodawka na twarzy, krótsza ręka) oraz atrybuty carewicza: carską pieczęć i drogocenny krzyż – pamiątkę chrztu. Przebywając na polskich dworach, pobierał nauki

8 Polacy ustąpili z Moskwy na podstawie układu umożliwiającego im za cenę opuszczenia Kremla swobodny wyjazd; ustępujące wojska polskie zostały wbrew porozumieniu niespodziewanie zaatakowane i wymordowane.

9 W zależności od sposobu rachowania – jako szósta, siódma lub ósma żona Iwana IV Groźnego.

i dochodził do samoświadomości i przekonania, że jest prawomocnym następcą moskiewskiego tronu. Inteligentny, wykształcony, a przede wszystkim obdarzony charyzmą, zdobył poparcie części magnaterii oraz – w razie, gdyby mu się udało zdobyć rosyjski tron – obietnicę małżeństwa z córką wpływowego wojewody sandomierskiego, Maryną Mniszchówną.

Dymitr Samozwaniec pozbawiony oficjalnego wsparcia Polski, ale z siłami sprzyjających mu magnatów, w wyniku kampanii polsko-kozackiej (w czasie której niespodziewanie zmarł Borys Godunow) oraz przy poparciu jednej z frakcji bojarów, zdobył Moskwę i 21 lipca 1605 roku koronował się na cara Rosji. Dopiero po upływie roku, 18 maja 1606 zjechała do Moskwy zaślubiona mu wcześniej w Krakowie *per procura* Maryna Mniszchówna. W dziewięć dni po moskiewskim ślubie i równoczesnej koronacji żony na carową, 27 maja, w wyniku spisku bojarów Dymitr został zamordowany (nie brakuje także, mimo śmierci zadanej mu w sposób nadzwyczaj okrutny, legend o przeżyciu przez Dymitra tej „krwawej jutrzni”)¹⁰. W antydymitrowskiej rebelii poległa znaczna część towarzyszących mu Polaków. Pozostali przy życiu zostali uwięzieni, a Maryna z ojcem i częścią polskiej załogi internowana w Jarosławiu. Uwolniona w maju 1608 roku, w drodze powrotnej do Polski przyłączyła się do kolejnego Samozwańca, Dymitra II, któremu nie udało się zdobyć Moskwy, ale który do śmierci w 1610 roku kontrolował większą część kraju. Maryna dokonała jego oficjalnego rozpoznania jako prawowitego małżonka, ale w rzeczywistości dopiero potem tajemnie poślubiła.

Po jego śmierci, w roku 1610, Maryna związała się z atamanem kozaków dońskich Iwanem Zaruckim, założycielem państwa kozackiego w dorzeczu Wołgi. W roku 1611 urodziła Iwana Dymitrowicza, uznawanego za następcę tronu przy regencji Zaruckim. Podczas buntu wojska w 1614 roku Zarucki i Maryna zostali pojmani. Zaruckiego wbito na pal, dziecko odebrane matce zginęło powieszzone na hałku przy bramie Spaskiej; sama Maryna zmarła prawdopodobnie w podziemiach moskiewskiego Kremla (nie zaś w Kołomnej), przed śmiercią rzucając klątwę na ród Romanowów.

W latach 1610–1612 wraz z propolską frakcją bojarów w Moskwie sprawował władzę polski garnizon. Jego ustąpienie 7 listopada 1612 roku uznaje się za koniec smuty, chociaż okres wojen polsko-rosyjskich zakończył dopiero rozejm w Dywilinie, podpisany w 1618 roku.

Akcja Schillerowskiego dramatu zaczyna się od próby zdobycia przez Dymitra oficjalnego poparcia Polski dla jego starań o tron; zachowana, poprzed-

¹⁰ W tym momencie kończy się plan dramatu Schillera, którego pierwotny tytuł – jak świadczy o tym autorski rękopis zawierający listę planowanych dramatów brzmiał *Die Bluthochzeit zu Moskau – Krwawe wesele w Moskwie*.

nia wersja aktu I. jednak sięgała wcześniej, do jego pobytu w Samborze i rozpoznania go jako carewicza. Ten epizod później został zastąpiony obszerną relacją Dymitra na forum sejmowym. Akcentem końcowym dramatu miało być zabicie Dymitra u stóp carowej-wdowy, która pytana o to, czy jest on jej synem – milczy¹¹.

W notatkach Schillera podane są źródła¹² jego wiedzy historycznej; oprócz wymienionych przez niego wskazywane są także inne prawdopodobne lektury pisarza.

NARRACJA LUDOWA I LEGENDY

Rewelacje o carskim pochodzeniu Dymitra I Samozwańca podważał już na pierwszym sejmie Lew Sapieha, pytając wprost, „czyż to sejm, czy farsa jakowaś”. Tak nieprawdopodobny spłot zdarzeń, pojawienie się młodzieńca królewskiego rodu, zamordowanego w dzieciństwie a cudownie ocalałego, nie tylko budził wątpliwości współczesnych, ale stał się pożywką dla baśni i legend. Wschodni przepych i baśniowa oprawa carskiego w końcu wesela, ale także umiejętnie rozsiewane pogłoski zawładnęły wyobraźnią nieoświeconego ludu. Obalenie Dymitra I Samozwańca było profesjonalnie przeprowadzonym zamachem stanu z użyciem wszelkich dostępnych w owym czasie technik dezinformacji. Opłaceni przez Romanowów (oraz Szujskich) agenci rozpuszczali różne wieści, na przykład jakoby nieznanne w Moskwie widelce, którymi posługiwali się Polacy podczas posiłków, były symbolem wideł – emblematem szatana. Maryna z zainicjowanego przez Szujskich pogromu miała wyratować się, uleciawszy z Kremla pod postacią sroki. Jej mąż – Dymitr I, poćwiartowany i zakopany, miał się pokazywać koło swej mogiły, dlatego jego szczątki zostały wydobyte z ziemi, spalone, nabite do car-puszki i wystrzelone w kierunku Polski (był to podobno jedyny strzał z armaty odlanej na rozkaz ostatniego Rurykowicza, Fiodora).

Sprzeczne informacje dotyczą też Dymitra – będącego osią całego zamętu. Przede wszystkim miał on być prawdziwym synem Iwana Groźnego (strzeżonym w ukryciu) i nigdy niezesłanym; jego matce miało towarzyszyć w Ugliczu

11 W dokończeniu dramatu pióra Franza Friedricha von Maltitza, opublikowanym w 1830 roku, mimo wyraźnych dyspozycji Schillera, już po zabiciu Dymitra wypowiada kwestię „To jest mój syn” – burząc konsekwencję autorskiej fabuły.

12 A. Olearius, *Vermehrte Neue Beschreibung der Muscovitischen Und Persischen Reyse*, Schleswig 1656; B. Connor, *Beschreibung des Königreichs Polen und Groß-Herzogthums Litthauen*, Leipzig 1700; G.S. Treuer, *Einleitung zur moskovitischen Historie*, Helmstedt 1720, *Sammlung russischer Geschichte*, hrsg. von G.F. Müller, St. Petersburg 1732–1764; P.Ch. Levesque, *Histoire de Russie* 1782, Hamburg-Brunszwik 1800 (wydanie paryskie: 1782).

inne, podmienione dziecko. Matka, wiedząc o tej podmianie, miała nie okazywać zainteresowania dziecku, całkowicie zdanemu na opiekunów. W innej wersji Dymitr miał zostać ocalony przez siepaczy, którzy zamordowali podstawione dziecko, lub też, na skutek braku zapłaty z zabójstwo, carskie pochodzenie wmówiono innemu dziecku, osadzonemu potem w klasztorze i wyposażonemu w przedmioty odebrane carewiczowi.

Na fascynującą wielość wersji tej historii złożyły się fakty „prawdziwe” i (jakbyśmy dziś powiedzieli) medialne oraz hipotezy historyków. Jest wiele świadectw produkcji dokumentów i zastępowania nimi aktów w archiwach w czasie bliskim wydarzeń. Ich obiektywna, racjonalna ocena natrafia na trudności. W tak skomplikowanej sytuacji historiografia może dostarczyć jedynie symulakrum, którego prototyp jest nie do odtworzenia – ginie w wielowątkowej, symultanicznej narracji.

SCHILLER I TEMAT ROSYJSKI

Nie może dziwić, że sprawa Dymitra Samozwańca zainspirowała wybitnego niemieckiego dramaturga działającego zgodnie z romantycznym kanonem w materiale historycznym. Potencjał dramaturgiczny omawianego epizodu – jak i całej dymitriady – nie ulega kwestii. Zainteresowanie tematyką historyczną Europy wschodniej – najbliższego, lecz niezbyt dobrze znanego sąsiada polskiego oraz dalszego i bardziej jeszcze egzotycznego rosyjskiego – było ambitną próbą zapoznania niemieckiego widza z historią rozgrywającą się w geograficznie bliskich, acz kulturowo, religijnie i politycznie bardzo odległych realiach. W dodatku nie chodziło o egzotykę rekwizytów czy scenografii, lecz o sprawy zasadnicze, dla opowiadanej historii mające istotne znaczenie. Opublikowane notatki z pracy nad *Demetriusem* Schillera świadczą o jego głębokich studiach nad całym okresem dymitriad, skazanej na niepowodzenie próbie nie tylko dotarcia do tkanki faktograficznej, ale nawet ambicji wytworzenia własnego obrazu odległych i obcych wydarzeń historycznych.

Wypadki związane z wyniesieniem i upadkiem Dymitra I Samozwańca same w sobie są nieprawdopodobne i przypominają operetkową przebieżkę, rozgrywaną według libretta nieudolnego autora szpikującego akcję, na użytek niewybrednego odbiorcy, zbyt fantastycznymi przygodami. Być może to nieprawdopodobieństwo zdarzeń tłumaczy też brak zainteresowania wybitnych artystów tematem, który wyobraźni nie pozostawia pola do twórczego manewru.

Dramat Schillera, nawet jako tylko zachowany fragment, jest unikatowym przykładem wieloaspektowego transferu międzykulturowego, z ogromną wnikliwością, skrupulatnie i profesjonalnie przez dramaturga zaplanowanego i (czę-

ściowo) zrealizowanego. Twórca musiał się zmierzyć z dwoma zadaniami, których istotą jest przekład – między medialny i międzykulturowy.

Po pierwsze – historyczna narracja, wielowątkowa i nieuporządkowana ma być przetransponowana na literaturę (scenariusz teatralny). Transpozycja taka powinna zdjąć z fabuły odium nieprawdopodobieństwa – zbyt papierowa, „literacka” rzeczywistość musi mieć w dziele literackim przywróconą wiarygodność – psychologiczne i historyczne prawdopodobieństwo.

Drugą trudność – ściśle z tą pierwszą powiązana, stanowi egzotyka polsko-rosyjskiej animozji obudowana niezrozumiałymi – trudnymi do pojęcia – przepastnymi wręcz różnicami ustroju społeczno-politycznego, mentalności *etc.*

Transpozycja dotyczyła więc zarówno przekształcenia nierealistycznej historii w realną akcję (romantycznego) dramatu, jak i przedstawienia działań odbywających się w dwóch różnych, antagonistycznych ustrojach politycznych (samodzierżawie i republikanizm szlachecki) – obu dla niemieckiego odbiorcy jednakowo obcych.

Pomysł Schillera na dramat z polsko-rosyjskiej historii narodził się w trakcie rozmów z kolegą szkolnym i szwagrem, Wilhelmem von Wolzogen. To właśnie on w przeddzień dwusetnej rocznicy dymitriady zainteresował poetę szczegółami tamtej historii. Wolzogen, architekt z wykształcenia, późniejszy dyplomata sasko-weimarski, wsławił się misją dyplomatyczną w Petersburgu, która doprowadziła do małżeństwa następcy tronu weimarskiego Karola Fryderyka von Sachsen z córką cara Pawła I. *Don Carlos*, ofiarowany przez Schillera Wielkiej Księżnej Marii Pawłownej, został nagrodzony przez nią pierścieniem. Podjęcie rosyjskiego tematu osnutego wokół mitu założycielskiego panującej w Rosji dynastii Romanowów było zamiarem śmiałym, ale dyplomatycznie delikatnym.

Dzięki zachowanym i opublikowanym notatkom, wypisom i szkicom autora możemy odtworzyć ewolucję koncepcji dramatu. Jego wykonanie było opóźniane i przerywane z uwagi na pogarszający się stan zdrowia poety, i ostatecznie nie zostało zrealizowane ze względu na śmierć, która zastała Schillera nad rękopisem dramatu o Dymitrze – a dokładniej nad monologiem carowej-wdowy w Ugliczu. Okoliczności przemawiają na korzyść tezy, że dramat ten, siłą rzeczy, musiał być pomyślany jako – choćby nienachalna i inteligentna – apoteoza dynastii Romanowów¹³.

13 Przeciągająca się praca nad zakrojonym na wielką skalę dziełem spowodowała, że na czas obchodów, związanych z intronizacją w Weimarze małżonki księcia, Schiller pośpiesznie wyprodukował jednoaktówkę *Die Huldigung der Künste*, określoną jako „*ein lyrisches Spiel*”. Została wystawiona 12 listopada 1804 roku w Weimarze dla uczczenia wprowadzenia małżonki na tron weimarski (ślub odbył się w Petersburgu).

Rozważając sens podejmowania obszerne i bardzo trudnego do realizacji przedsięwzięcia, Schiller sporządził zestaw wszystkich za i przeciw pomysłu. Pisał:

Przeciwko sztuce podnieść można:

1. Że akcja dotyczy spraw państwowych.
2. Że jest awanturyczna i niewiarygodna.
3. Że jest obca i zagraniczna.
4. Liczba i rozproszenie osób przeszkadza w odbiorze
5. Wielkość i obszerność trudna do przeoczenia.
6. Trudność inscenizacji teatralnej.
7. Rozmaitość czasu i miejsca.
8. Ogrom pracy.¹⁴

Wśród trudności wymagających przewyciężenia wymienił Schiller obcość i egzotykę tematu, które – podobnie jak pozostałe czynniki – mogą przeszkadzać w recepcji.

W rubryce „Za sztuką przemawiają” wymienił Schiller w punkcie 4. „Stosunki z Rosją”, a w 5. „Nowe terytorium akcji”¹⁵. Czyli powtórzył jako zalety inaczej sformułowane przeciwności. Jak każdy wielki artysta, postanowił słabości i trudności tematu obrócić na korzyść przedsięwzięcia.

W dyspozycjach, w jaki sposób osiągnąć zamierzony cel, Schiller napisał:

Wszystko spoczywa na szczęśliwym otwarciu akcji:

1. By obiektywną obcość, dziwaczność i awanturnicze nieprawdopodobieństwo historycznego materiału możliwie przewyciężyć, i
2. by zastąpić je subiektywnym zainteresowaniem i sympatią.¹⁶

A więc obcość, cudzoziemskość, dziwaczność i egzotyka miały być przewyciężone i wykorzystane. Schiller zakładał, że to, co pozornie odpycha czytelnika czy widza, trzeba przemienić w element atrakcji. Rolę decydującą przypisał tutaj otwarciu akcji – powinna ona od razu wprowadzić w środek obrad polskiego sejmku, którego wyjątkowość i specyfikę na tle ówczesnej Europy Schiller przestudiował bardzo dokładnie. (Początkowo akcję rozpoczynała historia opowiadająca o przypadkowym rozpoznaniu Dymitra jako carewicza, w ostatecznej wersji opowiedziana przez Dymitra przed zgromadzeniem sejmowym).

14 Wszystkie cytaty z materiałów przygotowawczych według: *Aus Schiller Aufzeichnungen zum „Demetrius”*, w: F. Schiller, *Demetrius*, hrsg. von W. Wittkowski, P. Reclam jun., Stuttgart 2005, s. 54; tłum. – M.T.

15 Tamże, s. 55.

16 Tamże, s. 58.

AKCJA ZACHOWANEGO FRAGMENTU DRAMATU *DEMETRIUS*

W Polsce fragment dramatu znany jest w aż trzech przekładach – dwa z nich pochodzą z początku XX wieku, ostatnie, Włodzimierza Lewika, zostało sporządzone do trzytomowego wydania wyboru dzieł Schillera z 1955 roku.¹⁷

Dramat rozpoczyna się podczas obrad sejmu w Krakowie, mającego zakończyć rokosz i wysłuchać Dymitra. W długim monologu przed zgromadzeniem szlachty Dymitr przedstawia swoją historię, której najważniejszą częścią jest oznajmienie o sposobie, w jaki się dowiedział, że jest cudem uratowanym carewiczem Dymitrem, prawowitym następcą rosyjskiego tronu. Celem jego wystąpienia jest pozyskanie Polaków do pomocy w dziele odzyskania – jak to przedstawiał – prawnie należącego się mu moskiewskiego tronu. Szafuje obietnicami i wskazuje na historyczne znaczenie ewentualnego pogodzenia tradycyjnych wrogów, Polski i Rosji.

Sejm dzieli się na hałaśliwych i zastraszających przeciwnika groźbą użycia przemocy jurgieltników Mniszcha – zwolenników Dymitra, oraz jego oponentów, z Lwem Sapiehą na czele – autorem ostatniego długoletniego układu pokojowego z Moskwą.

Król (zgodnie z historią) wykazuje niechęć do interwencji w Rosji i do angażowania się w przywrócenie tronu Dymitrowi. Argument Dymitra o konieczności eksportu polskiej *praxis* wolności do Rosji polski władca odpiera, wskazując na nieskuteczność takich obcych implantów oraz na ważność rodzimej tradycji i miejscowego obyczaju.

Maryna, wedle dramaturgicznej koncepcji Schillera, traktuje Dymitra jedynie jako przepustkę do niespodziewanej i nieproporcjonalnej dla polskiej arystokratki sławy. Zawiera układ z najgorętszym zwolennikiem interwencji, Odowalskim, żądając zarazem, aby wojsko przysięgało na wierność nie tylko Dymitrowi, ale i jej, oraz angażując go w celu szpiegowania męża. Ojciec Maryny – wojewoda Mniszech – historycznie rzecz ujmując, pomysłodawca i inicjator dymitriady, jest przedstawiony jako ktoś, kto wbrew własnej woli ulega carskim ambicjom córki.

Zachowany w niewielkim urywku akt drugi dzieje się w Ugliczu, w momencie, gdy do Marii Nagoj dociera wieść o niespodziewanym pojawieniu się

17 „Dymitr” („Demetrius”) Jana Krzysztofa Fryderyka Schillera. Fragment dramatu znaleziony po śmierci poety pomiędzy jego pracami, przeł. E.W. Szrajber, Warszawa 1906. (przekład uwzględnia także plan Schillera, streszczający pozostałą część dramatu); F. Schiller, *Demetriusz, akt I, i II. dramatu*, przeł. S. Morawiecki, Kraków 1900. „Sprawozdanie Siedemnaste Dyrekcji C.K. Gimnazjum III w Krakowie za rok szkolny 1900” (Na końcu, czyli po sc. 1 aktu II adnotacja: „Dalsze fragmenty zbyt drobne i dlatego jako nie przedstawiające interesu scenicznego nie są tłumaczone. Miejsca oznaczone * dodane zostały przez tłumacza”; s. 51).

w Polsce młodzieńca podającego się za jej syna. Równocześnie otrzymuje ona pismo od cara Godunowa, który pragnie uprzedzić te pogłoski i ostrzec ją przed oszustem. Maria Nagoj odbiera pismo cara jako świadectwo przerażenia Godunowa niespodziewanym obrotem sprawy, co skłania ją do przekonania o autentyczności przebywającego w Polsce Dymitra. Odmawia uznania go zaocznie za uzurpatora, powołując się na fakt, że nie widziała zwłok syna. W niespodziewanych wieściach znajduje szansę wybawienia i zemsty.

REALIA HISTORYCZNE W DRAMACIE SCHILLERA

Na tym urywa się tekst dramatu Schillera. Ale przygotowany scenariusz, szczegółowy scenopis, niekiedy nawet z fragmentami dialogów, stanowi materiał ogromny, ponad dwukrotnie przekraczający objętościowo zachowany fragment. Trudno się oprzeć wrażeniu, że jedynie skrócona perspektywa kazała się skupić Schillerowi na jednym fragmencie dymitriady, i że gdyby nie to, zainteresowanie i głębokie studia tematem byłyby wykorzystane do trylogii dramatycznej, jak to się stało w przypadku cyklu dramatycznego o Wallensteinie.

Dramat inspirowany przez kręgi związane z Romanowami i przeznaczony do wystawienia w weimarskim Hoftheater musiał mieć wymowę absolutnie poprawną dla rosyjskiej żony następcy weimarskiego tronu – a także dla miejscowego dworu. Przyjazne gesty ze strony Marii Pawłownej, okazywane autorowi w trakcie tworzenia dramatu, obliżowały go niejako do co najmniej łaskawego potraktowania przodków księżnej.

Rzeczywiście – Romanow, jak wynika to ze szkiców charakteryzujących postacie dramatu¹⁸, był pomyślany jako jedyny czysty i nieskazitelny charakter, trzymający się z dala od wszelkich intryg. To jemu, choć odmówił udziału w spisku, w efekcie ofiarowano tron. Jego postać jest kształtowana niemal na wzór hagiograficznych kanonów. Caroline von Wolzogen przypomina wypowiedź Schillera w trakcie pisania dramatu:

Związek naszej książęcej rodziny z rosyjskim dworem był oczywiście często tematem naszych rozmów. „Miałbym bardzo odpowiednią sposobność – powiedział pewnego wieczoru – w osobie młodego Romanowa, odgrywającego szlachetną rolę w *Dymistrze*, wiele pięknego powiedzieć cesarskiej rodzinie”. Następnego dnia powiedział „Nie zrobię tego – wiersz musi pozostać czysty”.¹⁹

Zgodnie z tą wypowiedzią, szlachetność postaci Romanowa jest funkcją strategii pisarskiej Schillera, który jednak potrafił się powstrzymać przed łatwym pochlebstwem.

18 Tamże, s. 103.

19 K. Hoffmeister, *Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhang*, Bd. 5, Stuttgart 1842, s. 298; tłum. – M.T.

Charakterystyka Maryny w ujęciu Schillera powtarza wszystkie idiosynkrazje historiografii rosyjskiej. Obecnie bywa ona uważana raczej za ofiarę ambicji ojca – tutaj zaś szesnastolatka jest przedstawiona jako sprężyna i motor akcji. Według Schillera

Maryna – młode, czarujące, a jednocześnie mądre i chytrze wyrachowane dziewczę, co do której także historia nie rozstrzyga, czy jej namiętność do Dymitra była prawdziwa, czy udana. Czuje się urodzona na władczynię, przejrzała króla Zygmunta tak samo jak i Dymitra, a ojca opanowała tak, że zgodnie z jej wolą wszystko postawił na jedną kartę. Zdecydowana i odważna, zdaje sobie sprawę, że musi pozyskać wojsko i przez to staje się duszą polskiego przedsięwzięcia. Z mądrym wyrachowaniem żąda przysięgi wojska nie tylko na wierność Dymitrowi, ale także i jej samej [...] nie mając ku temu żadnego powodu, przydaje Dymitrowi szpiega. [...] nie wzdraga się przed otruciem domniemanej rywalki [Aksinii – M.T.].²⁰

Czarny wizerunek Maryny obowiązywał wtedy powszechnie i nie dawał niemal możliwości jakiegokolwiek odstępstwa, choćby próby obiektywizacji²¹. Dopiero dzisiaj wskazuje się, że Mniszchówna – acz nie pozbawiona ambicji – była jednak narzędziem kariery i zdobywania majątku przez ojca. Schiller wzmocnił jej negatywny wizerunek, osłabiając pozycję Jerzego Mniszech, który tu jest opanowany przez monarchiczne aspiracje córki, wbrew własnej woli. Taką, krzywdzącą interpretację postaci Maryny można traktować jako zabieg dramaturgiczny – nastawiony na kreację silnej postaci kobiecej, jak szekspirowska Lady Makbet czy późniejsza Balladyna Słowackiego (której Maryna mogła być protoplastką²²). Przypisanie Marynie jednoznacznie czarnego charakteru było czynnikiem umożliwiającym twórcy większy obiektywizm wobec Polski jako państwowego uczestnika konfliktu.

Schiller zaproponował ciekawe i nowatorskie ujęcie tożsamości Dymitra. W jego sztuce Dymitr „nie jest oszustem, lecz oszukanym, sam jest w błędzie co do własnej tożsamości, i jako taki bardziej nadaje się na bohatera dramatu niż historyczny Dymitr”²³. W pierwszej części dramatu został on więc przedstawiony jako szczerze przekonany o swoim wysokim pochodzeniu. Dopiero

20 Syntetyczną charakterystykę postaci Maryny podaję za streszczeniem opisu Schillera w haśle *Demetrius* w: *Friedrich Schiller. Lexicon* [online], [dostęp: 2015-11-29]: <<http://www.kuehnle-online.de/literatur/schiller/lex/D/Demetrius.htm>>; tłum. – M.T.

21 Zob. też B. Mucha, *Samozwańcza carowa Maryna Mniszchówna w ocenie Aleksandra Puszkina (Komentarz historyczny do «Borysa Godunowa»)*, „*Slavia Orientalis*” 1988, nr 4, s. 529.

22 Kilkakrotnie wyrażoną przez Zygmunta Krasieńskiego sugestię wiążącą bohaterkę tytułową dramatu Słowackiego *Balladyna* z postacią Maryny wykorzystałem w rozdziale *Ballada o Marynie albo „Maryna Mniszchówna bajeczna”* w książce *Słowacki. Poza kanonem* (Gdańsk 2014).

23 *Demetrius*, w: *Friedrich Schiller. Lexicon...*; tłum. – M.T.

w trakcie wyprawy na Rosję, w Tule, kiedy spotkał prawdziwego mordercę Dymitra, odkrył swoją rzeczywistą tożsamość – dowiedział się, że jest tylko podstawionym za carewicza fantomem. W dokończonym dramacie tytułowa postać miałaby niejako dwie odrębne tożsamości – najpierw nieświadomie fałszywą, a potem prawdziwą. Uzyskanie autentycznej tożsamości miało wyznaczać moment całkowitej przemiany duchowej. Dymitr – wcześniej szlachetny, otwarty i szczery – po zabójstwie rewelatora, swego rzekomego mordercy, staje się okrutny, nieufny i mściwy.

Cały pierwszy akt – a więc niemal cały zachowany fragment dramatu – rozgrywa się w Polsce. To właśnie w celu jego napisania Schiller podjął szczegółowe studia, aby zapoznać się z polityczną odmiennością sąsiada – praktycznym funkcjonowaniem ustroju polskiej republiki szlacheckiej oraz procedowaniem sejmku. W tekście pojawiają się takie atrybuty ustroju, jak Sejm Walny, *pacta conventa*, prawo *veta*, rokosz. Rokosz w istocie wybuchł rok później, tutaj został przyspieszony, żeby pokazać ten ewenement polskiej praktyki ustrojowej, ale także po to, aby dramaturgicznie zagęścić tkankę faktów. Staje się on dodatkowym atutem dla króla, dając sposobność dzięki przygotowywanej wyprawie moskiewskiej w celu pozbycia się sił jawnie opozycyjnych wobec stronnictwa królewskiego.

Król po ludzku sprzyjający młodemu Dymitrowi jest przedstawiony zgodnie z prawdą historyczną jako przeciwnik interwencji. Pomazaniec Boży, nawet na czele w takim stopniu ograniczonej monarchii, jak elekcyjna, prezentuje mądrość i godność. Udziela Dymitrowi rad całkiem rozsądnych: import ani władcy, ani idei nie może przynieść dobrego, trwałego rezultatu:

Broń ci najlepszą Rosya dostarczy:
Tarczą najlepszą twego ludu serce.
Rosyę tylko Rosya zwycięży.
Tak, jak tu dzisiaj mówiłeś przed sejmem,
Tak przemów w Moskwie do obywateli.
Zdobądź ich serca, a będziesz panował.
Obcą się bronią żaden tron nie wzniesie.
Ludowi, który swą godność szanuje,
Wbrew jego woli nie narzucisz władcy.²⁴

Słowa polskiego króla nawiązują do własnych jego przeżyć, kiedy próbował uzyskać należący mu się prawnie tron szwedzki. Przyczyną odrzucenia jego królewskich aspiracji w Szwecji był właśnie brak woli ludu i bunt poddanych – to doświadczenie chce przekazać ambitnemu i rozochoczonemu młodzieńcowi.

24 Tenże, *Demetriusz, akt I, i II. dramatu...*, s. 21.

Schiller, wykształcony historyk i w okresie jenajskim autor naukowych prac z tej dziedziny, mądrzejszy o dwieście lat upłynionych od opisywanych wydarzeń, zwraca uwagę na anachroniczny wymiar polskiego republikanizmu. Dlatego niezgodnie z chronologią wprowadził rokosz, który wybuchł później, ale pokazał też metody, w jaki sposób można było wymusić na sejmie odpowiednią uchwałę (przekupstwa, groźby, otaczanie sejmu jurgielnikami).

Pierwszy akt jest zarysowany niezwykle dynamicznie. Proponowana scenografia podkreśla godność stanową republiki, porządek zasiadania i prowadzenia obrad, które przeradzają się stopniowo w kłótnie, a w końcu nie prowadzą do skutku i następuje rozejście się bez uchwały sejmowej, ale z konstatacją, że brak oficjalnej interwencji państwowej nie wyklucza przecież wsparcia indywidualnego przez magnatów przychylnych takiemu rozwiązaniu. Od pięknych atrybutów demokracji następuje przejście do jej pozorów i anarchii.

Polskie i rosyjskie realia są oddane z pieczołowitością. Mimo oczywistej potrzeby apoteozy rosyjskiego beneficjenta konfliktu, nie zastosował Schiller czarno-białego rozkładu wartości. Specyfika polskiego sejmikowania przedstawiona jest z perspektywy znawcy historii Polski; historii późniejszej już niż akcja dramatu.

Dymitr Schillera czuje się we władzy przepraszać za niegodziwości Iwana Groźnego (swego domniemanego ojca), ale uważa, że gest Polski wobec niego samego może być przełomowym momentem w historii stosunków polsko-rosyjskich:

Mieście odwagę sięgnąć po tę sławę
Że Polski siła Moskwie cara dała,
I w tym sąsiedzie, który wam zagrażał,
Chciejcie wdzięcznego zyskać przyjaciela.²⁵

Niezależnie więc od wymogów dyktowanych sztuką dramatopisarstwa oraz patronatu Romanowych, której przedstawicielce ukończony dramat byłby prawdopodobnie dedykowany, nie można zarzucić autorowi stronniczości i przejścia antypolskiej interpretacji wydarzeń. Całe odium historycznej awantury na wielką skalę zostaje przypisane indywidualnie charyzmatycznej osobowości Maryny, w czym Schiller jest zgodny nie tylko z legendą, ale i ze zdaniem większości historyków. Już hetman Żółkiewski pisze o niej jako o tej, „której się bardzo chciało carować”²⁶. Rosyjska klechda, przygotowana zresztą przez specjalistów od propagandy, umiejętnie zawładnęła do dzisiaj narracją dotyczącą postaci Maryny Mniszchówny.

25 Tamże, s. 15.

26 S. Żółkiewski, *Początek i progres wojny moskiewskiej*, oprac. J. Maciszewski, Warszawa 1965, s. 104.

Schiller nie tylko odwołał się do swojej wiedzy jako historyka, ale pisząc dramat, odbył szczegółowe studia komparatystyczne dotyczące styku Polska – Rosja w obszarze ustroju, obyczaju, a nawet mentalności, i wykorzystał je. Wypisy dotyczące tego zagadnienia zawarł w notatce zatytułowanej *Polonica* i składającej się z kilkudziesięciu spostrzeżeń (zob. niniejszy tom, s. 593–595).

Ten schillerowski wykaz poloników jest spisem osobliwości, które świadczą o tym, że eksploracja tematu wciągnęła Schillera bardzo głęboko, i nie szedł on tylko tropem bezpośrednich potrzeb związanych z tworzeniem sztuki, ale starał się ogarnąć cały materiał z szerokim kontekstem, który nie mógł być w całości wykorzystany. Chociaż na pewno mógł służyć jako wehikuł dla wyobraźni i instrument kształtowania tła akcji.

Próba przyswojenia odbiorcy wyjątkowo skomplikowanego fragmentu historii polsko-rosyjskiej, jak to wynika z zachowanej redakcji pierwszego i początku drugiego aktu, za pośrednictwem romantycznego dramatu historycznego musi budzić respekt. Historia niebezpieczna dla autora – jako z jednej strony niewiarygodna, z drugiej zaś stwarzająca pokusę naginania faktów dla taniego pochlebstwa – zaowocowała fragmentami wytrzymującymi porównanie z jego najśłynniejszymi, skończonymi dziełami. Jedyny zachowany pełny akt sztuki Schillera jest świadectwem nie łabędziego śpiewu, ale pełni mocy twórczej umierającego autora, który zamierzył dramat na miarę swoich największych dzieł: *Don Carlosa*, *Wilhelma Tella* czy *Zbójców*.

Liczne próby dokończenia dramatu, którego zaczątek zdradza potencjał arcydzieła, nie mogły się zakończyć sukcesem. Wiedział o tym Johann Wolfgang Goethe, który poniechał takiego, początkowo podjętego, zamiaru. U nas do takiej próby zachęcany był Stanisław Wyspiański, o czym wiadomo z jego satyrycznego wiersza *Był u mnie ktoś*, zamieszczonego w jego liście do Adama Chmiela:

Bad-Hall, 7 sierpnia 1904

Był u mnie ktoś, direkt von Wien,
z Galicji jednak rodem,
zachęcał, bym szedł śmieiej – hin
utartym – szerszym chodem.

Ein Mann von pleine Intelligenz,
aux traits d'un Hofschauspieler,
radził, bym kiedy skończył też
den Dimitri von Schiller. [...]

Das Thema ändern sollen Sie
w ogólno-ludzkim pędzie,

so was wie Sudermann, wie Bahr –
by grane było wszędzie.

Obiecał mnie tłumaczyć też
für Reclam-Bibliothek,
bym wyszedł raz za koło to
krakowskie – wo ich stecke.²⁷

Wyspiańskiemu też zawdzięczamy uwagę o znaczącej zbieżności: kiedy na prawdziwej scenie świata trwała bezpardonowa walka o tron z uzurpatorem, w Londynie Shakespeare napisał i wystawił w teatrze The Globe *Hamleta*. Zestawiając ze sobą historyczne wypadki w *theatrum mundi* i teatrze The Globe, Wyspiański konstataje paralelność działań demiurga historii i geniuszu artysty:

[...] gdy Szekspir dramat ten budował, w latach 1601–1604²⁸ buduje się i rozgrywa na wielkim świecie: dramat i tragedia, równie wiele zagadek obejmująca, zagadek Hamleta godnych – to: TRAGEDIA MOSKIEWSKA: Godunowa, Fiodora, Dymitra Samozwańca, nad którą unosi się Duch: Iwana Groźnego. [...] Niczego więcej przez to zestawienie nie chcę powiedzieć – ale nie mogę się oprzeć – ZESTAWIENIU. I zestawiać sądziłbym tylko SZTUKĘ i dzieło myśli artysty – ze samą już tylko rzeczywistością wydarzeń.

I powiedziałbym, że ku czemu doszła i co myślą osiągnęła dusza artysty, a więc co z tajemnic odgadła SZTUKA – to i działo się równocześnie na wielkiej SCENIE ŚWIATA.²⁹

Shakespeare swoją wymyśloną historię umieścił na dworze duńskim – Schiller sięgnął po temat z dziejów konfliktu rosyjsko-polskiego. Jednak *Hamlet* dzieje się w okolicznościach uniwersalnych, ogólnie istniejących w ramach realiów feudalnej Europy, nie było przeto konieczności (ani też zresztą pisarskiego uzusu) liczenia się z duńską odmiennością czy egzotyką³⁰. Romaniczny dramat Schillera, z którego jedyny zachowany w całości akt dzieje się

27 S. Wyspiański, [Był u mnie ktoś, direkt von Wien], w: tegoż, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszowski, t. 11: *Rapsody; Hymn; Wiersze*, Kraków 1961, s. 163–164. W komentarzu do wiersza-listu nienazwanego gościa identyfikuje się jako Ignacego Rosnera, ale z dopowiedzeniem, że nie ma na to żadnych ścisłych dowodów. Wyspiański w owym czasie zajęty był pisaniem własnego oryginalnego dramatu na ten temat, zatytułowanego *Tragedia moskiewska*. Jan Dürr-Durski dokonał próby rekonstrukcji dramatu Wyspiańskiego o Dymitrze Samozwańcu na podstawie kartek wyrwanych przez Wyspiańskiego z monografii Aleksandra Hirschberga *Maryna Mniszchówna* (1906) (J. Dürr-Durski *Plan dramatu Wyspiańskiego o Dymitrze Samozwańcu*, „Pion” 1934, nr 2).

28 Współcześnie datuje się powstanie tego dramatu pomiędzy 1599 a 1602 rokiem.

29 S. Wyspiański, *Hamlet*, w: tegoż, *Dzieła...*, t. 13: *Hamlet*, Kraków 1961, s. 158–159.

30 O tym, jak mało one interesowały autora z czasów elżbietańskich, świadczą sztuki (prócz kronik historycznych) z akcją umieszczaną w różnych miejscach – Wiedniu, Weronie *etc.*, lub nawet w fantastycznie potraktowanym antyku (*Sen nocny letniej*).

w Polsce, w Krakowie początku XVII wieku, musiał poważnie zmierzyć się z trudnościami faktograficznymi – nie tylko dla oddania klimatu epoki.

Zabiegi Schillera w celu zrozumienia demiurga historii poprzez odtworzenie całej skomplikowanej intrygi, ogarnięcie egzotyki oddzielonej dwoma stuleciami, które upłynęły od opisywanych wydarzeń, i przełożenie ich na język dramatu wykracza daleko poza scenograficzne i kostiumowe efekty techniki „kolorytu lokalnego”. Dramaturgiczna *techne* Schillera jest bliższa współczesnej rekonstrukcji, pracy archeologa pamięci. Przekład historycznej narracji na język romantycznego dramatu oraz międzynarodowy transfer kulturowy nieprawdopodobnej historii odsłania inny wymiar romantycznego historyzmu. Monumentalnie założone dzieło nie zostało ukończone, ale paradoksalnie właśnie dzięki temu tekst³¹, publikowany ze wszystkimi materiałami przygotowawczymi, szkicami, studiami historycznymi i wypisami z lektur stanowi niezwykle ciekawe, wielowątkowe dzieło o naturze hipertekstowej, obrazujące ruch myśli twórczej i niespodziewanie właśnie przez tę otwartość i heterogeniczność – bliższe współczesności.



ABSTRACT

FRIEDRICH SCHILLER'S UNFINISHED DRAMA ABOUT FALSE DMITRIY I.
A POLISH-RUSSIAN STORY PORTRAYED IN A GERMAN DRAMA

Demetrius, the last, unfinished Friedrich Schiller's drama, is based around the events of the Russian Time of Troubles. The only one fully completed act takes place entirely in Poland. Schiller conducted a thorough historical research during which he acquainted himself with various versions of the story, which were obscured by the layers of legend, and developed his own version of the events which could be reconstructed from the source materials. In his unfinished work, Schiller attempted to translate the improbable and culturally distant historical narrative into the language of Romantic drama. This work, together with the context of preliminary notes, history, and legend, make up an interesting and generally unknown multi-threaded piece, the complicated structure of which is analysed from hypertextual perspective.

KEYWORDS

Friedrich Schiller, dymitriads, Time of Troubles, hypertext,
Romantic drama, fragment

31 Materiały przygotowawcze do sztuk ukończonych Schiller niszczył.