

Piotr Pirecki

ANTYNOMIA MŁODOŚĆ – STAROŚĆ
NA PODSTAWIE DRAMATÓW PIOTRA KRASUSKIEGO
DANIEL I ALZYRA

Twórczość dramaturgiczna Piotra Krasuskiego jest zjawiskiem słabo poznanym i mimo upływu wielu lat od śmierci pisarza, prawie całkowicie zapomnianym. Właśnie to powinno dziwić zważywszy na fakt, że Krasuskiego jako dramaturga notują przewodniki bibliograficzne z fundamentalną *Bibliografią literatury polskiej „Nowy Korbud”* włącznie, milczą natomiast opracowania poświęcone zagadnieniom bibliograficznym dramatu staropolskiego¹. Ostatecznie dopiero dwie rozprawy Stanisława Pigonia wydobywają z cienia twórczość pisarza i stają się kamieniami węgielnymi w badaniach poświęconych tragediom Piotra Krasuskiego – w pierwszej *Le Jay w Polsce. (Z dziejów dramatu szkolnego w XVIII w.)* autor zwraca uwagę na zakres zmian dokonanych przez polskiego poetę w tłumaczeniu dramatów francuskiego jezuitę, w drugiej zaś (*Działalność dramaturgiczna Piotra Krasuskiego*) poddaje krytycznej ocenie dorobek twórczy poety, ustalając ostatecznie kanon jego utworów².

Piotr Krasuski był związany z ufundowanym przez Stanisława Lubomirskiego kolegium pijarskim w Podolińcu, którego początek działalności datuje się na rok 1648. Już od zarania istnienia szkoły następuje rozkwit tamtejszej sceny: pierwszym znanym przedstawieniem było misterium pasyjne z 1568 r.,

¹ Kilka i to bardzo niepełnych wiadomości o tragediach Krasuskiego znajduje się w rozprawie S. Windakiewicza, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1925, s. 87 i n., w pracy L. Bernackiego, *Teatr, dramat, muzyka za Stanisława Augusta*, Kraków 1925, s. 101–103, K. Estreichera, *Bibliografii polskiej XIX stulecia*, cz. I: *Stulecie XIX*, t. 1, Kraków 1870, s. 405 (*Dramatycy, tłumacze*) oraz w *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbud”*, t. 5: *Literatura oświecenia*, Wrocław 1956, s. 218–219.

² Najwięcej nauka zawdzięcza S. Pigionowi, którego dwie rozprawy są fundamentalne dla zrozumienia fenomenu pisarstwa Piotra Krasuskiego (*Le Jay w Polsce. Z dziejów dramatu szkolnego w XVIII w.*, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAN w Krakowie” 1949, s. 36–39 oraz *Działalność dramaturgiczna Piotra Krasuskiego. Kartka z dziejów pijarskiego teatru konwiktowego*, [w:] tenże, *Z ogniw życia i literatury. Rozprawy*, Wrocław 1961, s. 60–88).

napisane i wyreżyserowane przez profesora Jakuba Mogileńskiego³. Dziesięć lat później istnieje dobrze potwierdzona notatka, z której jasno wynika, że wystawiano także misteria specjalnie przeznaczone na scenę szkolną, a w ramach obowiązkowych ćwiczeń młodzież pijarska przygotowywała sceniczne interpretacje wzorcowego i dostojnego deklamowania⁴. O innych przedstawieniach brak jakichkolwiek informacji aż do połowy XVIII w., kiedy w kolegium podolinieckim swą działalność dramaturgiczną rozwinął profesor retoryki Piotr Krasuski.

Biografia autora sztuki *Daniel* jest stosunkowo dobrze znana, ale kilka ważniejszych faktów z jego życia warto przypomnieć⁵. Urodził się w 1718 r., a w wieku dwudziestu lat wstąpił do zakonu pijarów, gdzie przyjął imię Piotra od św. Daniela. Po skończeniu studiów zakonnych uczył w Podolinie retoryki, a jednocześnie przełożeni nałożyli na młodego nauczyciela i wychowawcę obowiązek dbania o scenę szkolną. Jest autorem przekładów siedmiu łacińskich tragedii religijnych: *Daniela* oraz trzech dramatów o Józefie, będących tłumaczeniami dzieł Franciszka Le Jaya, jezuitę francuskiego, który wraz z Karolem Poree dokonał reformy szkolnictwa jezuickiego we Francji⁶. Pod koniec życia został superiorem rezydencji w Sączu, gdzie zmarł w roku 1765.

Opozycja młodość – starość jest swoistym znakiem rozpoznawczym pisarstwa Krasuskiego, jednym z najważniejszych jego motywów. Bez wątpienia konieczność wyeksponowania czynnika wychowawczego i moralnego sprawiła, że poeta zwrócił się w stronę tragedii jezuickiej jako zdolnej do realizacji założeń dydaktyki podolinieckiej. Naturalną konsekwencją tego faktu stawało się sięgnięcie po utwory eksponujące naturalną „walkę przeciwności”. Z kolei nic tak nie ułatwia jej rozpoznania jak oparcie konfliktu na antynomii młodości i starości. Stąd pomysł wykorzystania przez Krasuskiego kilku zapomnianych sztuk francuskich jezuitów. Nie bez przyczyny był też wybór zakonnego imienia, będącego wprost nawiązaniem do biblijnej postaci Daniela, a więc przekład dramatu *Daniel* księdza Le Jay stał się w pełni zrozumiałym nakazem chwili (Krasuski w zakonie przyjął imię Piotra od świętego Daniela, zatem wybór jakże oczywisty i zrozumiały). To także dosyć specyficzny okres w działalności sceny podolinieckiej. Teatr

³ M. Gotkiewicz, *Trzy wieki Kolegium Podolinieckiego (1642–1942)*, „Nasza Przyszłość” 1962, z. 4, s. 83–113; M. Pirożyński, *Zakony męskie w Polsce*, Lublin 1967, s. 165–169.

⁴ J. Buba, *Polskie misterium pasyjne na Spiszu w połowie XVII wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1976, z. 1–2, s. 67.

⁵ L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 2, Lwów 1925, s. 225, 370.

⁶ Więcej informacji na ten temat w pracy magisterskiej H. Sikory *Tragedia „Daniel” Piotra Krasuskiego*, napisanej pod kierunkiem prof. J. Starnawskiego (nota bene Profesor przygotował mikrofilm ze zbiorów Maticy Slovenskiej w Martinie wszystkich znanych nam dramatów Krasuskiego. Obecnie mikrofilm znajduje się w Bibliotece Głównej UŁ).

pijarski poszukiwał trwałego wzorca, a ponieważ jezuici wypracowali własny język sceniczny i odrębną dykcję artystyczną, czymś naturalnym było sięgnięcie do ukłasycznionej już formy przekazu scenicznego.

W tragedii *Daniel* Krasuski dowolnie i dość bezceremonialnie postępuje z czasem – aż trzy razy, podając imiona władców i związane z nimi wydarzenia historyczne, informuje czytelnika o akcji dramatu (I, w. 248–260, II, w. 251–257, III, w. 245–252) – za każdym razem inaczej. Takie postępowanie wprowadza istotne zamieszanie, odbiorca do końca nie wie, z jaką rzeczywistością obcuje w danej chwili. W największym skrócie można ją określić następująco: na czasowe tło bezpośrednio przed upadkiem Babilonu przypada dosyć niejasna intryga, zawikłana z racji wielu sprzeczności historycznych – dokładnie nie wiadomo, w jakim czasie toczy się akcja: czy w czasach Cyrusa (550 r. przed Chr.), czy też w okolicach roku 539, a więc już po śmierci Baltazara i Nabuchodonozora. Owe niejasności stoją w opozycji do biblijnych źródeł, które w *Księdze Daniela* ustalają zupełnie inną kolejność władców Babilonu i wypadków historycznych. Zatem znów tradycyjne zdarzenie, stale obecne w literaturze, historii, a więc faktów z literacką fikcją. Oczywiście autor ma zawsze prawo wyboru, ale w tym przypadku wszelkie niejasności mogły wywołać spore zamieszanie, zwłaszcza na scenie. Krasuski bardziej zwraca się w stronę prawdopodobieństwa niż prawdy historycznej, postępuje więc w zgodzie z poetykami klasycystycznymi, które postulat historyczności tragedii traktują jako integralny składnik zasady *mimesis*⁷. Zasadą tragedii jest takie operowanie fikcją literacką, aby widz uwierzył, że wydarzenia, chociaż w istocie nieprawdziwe i czasowo odległe, są na tyle wiarygodne, że zachęcają do poznawania przeszłości, z której wynika nauka dla czasów teraźniejszych⁸. Było to pokłosiem starożytnego wzoru, którego istotę stanowiła emanacja heroicznego bohaterstwa, tym bardziej scenicznie wyrazistego, że aktorzy grali w naśladowczych maskach.

Warto zaznaczyć, że Krasuski za Le Jayem bardzo zrećnie sprostał i wymogom tradycji, i gustom współczesnych, które nakazywały, aby w tragediach pojawił się typ nowego bohatera – człowieka pospolitego⁹. Tragedia Krasuskiego *Daniel* jest egzemplifikacją przemian, dokonujących się w obszarze gatunku. Zgodnie z zaleceniami Sarbiewskiego, podejmuje

⁷ Krasuskiemu dobrze były znane ówczesne poetyki, wyrastające z praktyki szkolnej, pisane prozą oraz wierszowane: F. N. Golańskiego, *O wymowie i poezji*, Warszawa 1786 oraz F. K. Dmochowskiego, *Sztuka rymotwórcza*, oprac. S. Pietraszko, BN I 27, Wrocław 1956 (pieśń III, w. 325–326). Obaj autorzy poetyk normatywnych doby oświecenia „otarli się” o kolegium – Golański pobierał tam początkowe nauki, natomiast Dmochowski wstąpił do nowicjatu właśnie w Podolińcu.

⁸ Por. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 302; I. Kadulski, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Wrocław 1993, s. 44–47.

⁹ Zob. K. Dmochowski, *dz. cyt.*, (pieśń III, w. 224–227).

jak najbardziej godny zainteresowania temat ze Starego Testamentu, intrygujący z powodu antynomicznego rozdarcia – zazwyczaj młoda postać ma swój dojrzały odpowiednik. Tak bardzo wyraziste rozgraniczenie ma związek z sakralnym charakterem *Ksiąg* Starego Testamentu, dzięki którym alegoryczne treści nabierają nowych znaczeń. *Księga Daniela* stanowi literacką podstawę zarówno dla Le Jaya, jak i dla polskiego tłumacza tragedii. Krasuski w swoim dramacie nie eksponuje jednak pierwiastka cudowności, który dla biblijnego pierwowzoru był podstawowy. Cud nie dokonuje się wprost, lecz systematycznie wzrasta aż do osiągnięcia stanu wprowadzania w podziw. Został przejęty z Pisma Świętego jako immanentna część dziejów Daniela na dworze babilońskim. Pojawia się w sytuacji konfrontacyjnej, gdy wszelkie zabiegi związane z zachowaniem Daniela przy życiu zawodzą, a krótkotrwały tryumf odnosi jego oprawcy. Wydaje się, że los jest nieunikniony, że wszystkie możliwości ratowania proroka są wyczerpane, nie pomagają prośby przyjaciela Daniela, Jozedeka, nieskuteczne okazują się też namowy Astiagesa i Dariusza, zalecające ucieczkę za granicę. Właściwie to prorok stawał się opoką i wzorem niezłomności, trwania przy obranej drodze życia. Dramat religijny, zrodzony na scenie szkolnej, dopuszcza więc wątek cudowności. Niezłomność Daniela zostaje nagrodzona: król i poddani babilońscy ujęci siłą wiary proroka przyjmują chrześcijaństwo, ziarno dobra zostało więc posiane, a przykład indywidualnej ofiary staje się pobudką do powszechnej cnoty. Sama zaś historia głównego bohatera rozgrywa się w pałacu królewskim, gdzie postawami bohaterów rządzą szlachetne i nieszlachetne namiętności, które tworzą oś konfliktów. Z nich wynika właśnie ów szczególny kontrast, przyporządkowany poszczególnym postaciom. Co prawda ani Gabriel Le Jay, ani jego polski tłumacz nie przeprowadzają w didaskaliach rozróżnienia na postaci starców i młodzieńców, ale z treści sztuki i z usytuowania bohaterów w dramacie można wysnuć wniosek dotyczący wieku poszczególnych osób. Wiele informacji zawiera program teatralny, którego niezbywalnym elementem jest argument oraz *aktorowie* – spis osób dramatu. Wzoru dla takiej konwencji teatralnego powiadomienia trzeba szukać w przejętych ze starożytności prologach „dramatycznych” Eurypidesa i Menandra, a także w argumentach Plauta i Terencjusza¹⁰, które zajęły szczególnie ważne miejsce w nowołacińskim dramacie szkolnym oraz w jego przekładach na języki narodowe. Z programu czerpiemy stosunkowo obfitą wiedzę – wiadomo że Dariusz to król Babilonu, Gazabar to najwyższy senator, Fraortes to hetman, że są reprezentantami władzy i męskiej dojrzałości, zaś na przeciwległym biegunie sytuują się młodzieńcy: Astiages, syn króla, Daniel i Jozedek, przyjaciel tytułowego bohatera. Na podstawie wniosku *ex post* dowiadujemy się o przynależności do

¹⁰ J. Okoń, *dz. cyt.*, s. 12.

określonej grupy pokoleniowej, sprawowanych przez poszczególnych bohaterów funkcjach i relacjach rodzinnych. *Ex post*, bowiem dialogi i didaskalia są bardzo ubogie w wiedzę na temat bohaterów tragedii. Dominuje typ charakterystyki pośredniej, gdy o postaci wnioskuje się na podstawie działań i postępowania. Zachowanie wiekowej symetrii niewątpliwie świadczy o klasycystycznym kształcie utworu, dbałości o jasność i spójność literackiej wypowiedzi, logice w sposobie kreowania postaci. Całość skonstruowana jest na planie „trzech” – trzech starcy i mędrcy, trzech młodzieńcy, lecz nie głupcy, wręcz przeciwnie – dorastający chłopcy, dopiero poszukujący swego miejsca w życiu.

Treść dramatu jest bardzo prosta i „zwyczajna”, nawiązuje wprost do historii zapisanej w *Księdze Daniela* ze Starego Testamentu, będącej 27. częścią Biblii. Król babiloński, Dariusz wyznaczył Daniela na swojego następcę. Poruszeni nienawiścią do proroka co poprzedniejsi panowie i książęta uknuli chytrą intrygę, aby król wydał dekret, na mocy którego, pod groźbą surowej kary, przez trzydzieści dni oficjalnie nie było wolno czcić nikogo oprócz babilońskiego władcy ani też wymawiać innego imienia. Daniel nie przeląkł się klątwy i swoim zwyczajem publicznie wyznawał imię jedynego Boga. Za karę został wtrącony do lochu i skazany na pożarcie przez lwy. Gdy Dariusz dowiedział się, jak bardzo drastycznymi środkami posłużyli się wrogowie proroka, aby osiągnąć swe nieczne cele, postanowił wycofać się z podjętego dekretu, przywrócić wiarę w Boga i obowiązek głoszenia jego chwały, a niecnym spiskowców skazać na równie okrutną śmierć. Daniela zaś obdarzyć godnością senatora, niemal równego królewskiemu majestatowi.

Jednak klucz do zrozumienia wymowy moralnej utworu tkwi tylko w zderzeniu dwóch postaci – króla Babilonu, Dariusza oraz Daniela, o którym sam władca powiada, że jest jego przybranym synem. Z tego zestawienia wynika szereg konsekwencji: prosta akcja, skupiona wokół zdrady i zazdrości, w końcu uwięzienia i śmierci przeciwników proroka oraz intryga, będąca przejawem szkolnego stosunku do tragizmu jako zaledwie propozycji dramaturgicznej, usytuowanej nadrzędnie wobec wymogów prawdopodobieństwa i wywoływania podziwu, co wiąże się z pedagogicznymi intencjami sztuk jezuickich¹¹.

Zderzenie młodości i starości w tragedii *Daniel* nie owocuje zwyczajowym w takich sytuacjach buntem młodych ani niechęcią do starszego pokolenia, lecz szacunkiem i uznaniem za nadrzędne racji moralnych. Daniel traktuje króla Babilonu niczym ojca, któremu winien jest zaufanie, wierność i synowskie oddanie: „on bowiem jest mi jako ociec i obrońca” (w. 15). Lojalność względem opiekuna wyraża szacunek i miłość do królewskiego majestatu, nieomylnego i „z Bożej łaski”:

¹¹ I. Kadulśka, *dz. cyt.*, s. 59.

Wiadome ci królestwa tego są zwyczaję,
Że gdy wyrok król jaki z swą radą wydaje,
Ten wyrok takiej mocy, że żadna powaga
Skasować go nie może, lecz wszystko przemaga¹².
(w. 117–120)

Atmosferę wzajemnej życzliwości, sympatii i oddania znakomicie podkreślają pełne emfazy i patosu okolicznościowe zwroty, które jednak skrywają ludzką niepewność i lęk, związane z obsadzeniem Daniela na stanowisku senatora, nieco tylko niższego w hierarchii niż urząd królewski:

Dariusz

Ze mną prawie zaczynasz panować pospołu.
Tom u siebie ułożył, ta jest moja wola:
Że stopniem tylko będziesz pomniejszy od króla.
(w. 166–168)

Arystotelesowska koncepcja tragizmu, objaśniająca, że jego istotą jest przeistoczenie „szczęścia w nieszczęście”, tym razem nie uzyskuje dramaturgicznej sankcji. Otóż tragizm utworu jakby niepełny, bowiem idylliczna sceneria wzajemnych relacji król – prorok ani przez moment nie ulega zachwianiu, pomimo ciężkiej próby, na jaką zostaje wystawiona przyjaźń. Knowania książąt babilońskich przeciw Danielowi kończą się ich klęską, co tylko potwierdza przypuszczenia, że nawet świetnie zaprojektowana intryga w zestawieniu z prawdziwą przyjaźnią skazana jest na niepowodzenie. Kompozycja dramatu oparta nie tyle na wyrazistym konflikcie głównych postaci, ile na prezentacji dwóch osób, mających wspólne cele i skutecznie przeciwstawiających się wspólnym wrogom, zrywa ostatecznie z Arystotelesowską formułą tragizmu i postaci tragicznej. Następuje efektowne łączenie i przeplatanie *katharsis* z elementami litości i trwogi, aż do patetycznego i łzawego zakończenia. Tak naprawdę to *hybris* rządzi ludzkimi postawami, pokazuje namiętności, niepokoję i lęki, nade wszystko jednak odzwierciedla w chwili zagrożenia poczucie trwogi:

Pyszny honor mię uwiódł, którego się wstydzę.
Naucz się Daryjusz, że do swej powagi
Nie prędkości, ale masz zażywać uwagi.
(w. 298–300)

¹² Wszystkie cytaty z dzieła Krasuskiego podaję na podstawie mikrofilmu (mfm 569) dramatów Piotra Krasuskiego, zawierającego rękopisy znajdujące się w bibliotece Matiny Slovenskiej w Martinie, będącego własnością Biblioteki Uniwersyteckiej w Łodzi.

Zakończenie dramatu, wyrosłego z opozycji do Arystotelesowskiego odczucia piękna i dobrego smaku, jest typowe dla religijnej sceny szkolnej. Konsekwentne budowanie łagodnego klimatu finału służy temu, by prawda i moralność odniosły zwycięstwo w starciu z oszustwami, matactwami i pomówieniami książąt, by w końcu osiągnąć kulminację szczęścia rodzinnego, religijnego i obywatelskiego. Wszystkie wymienione czynniki są ze sobą ściśle powiązane, zwłaszcza w ostatniej scenie:

Dariusz

Na śród miasta ogłoszę pokazane dzieła
Które nad Danielem ręka dziś sprawiła
Boga jego. Pokażę, jak nasze bożyszcza,
Którym się na ofiary człek każdy wyniszcza,
Próżne są, nieme, głuche i częstokroć czarci
Przez czarnoksiężstwa popów w onych są zawarci.
Pokażemy to, mówię. A potem też bogi
Wytrąbiwszy na cztery Babilonu rogi [...]
Na niebie tylko jeden, którego swojemi
Daniel czci modlitwy; że się przykazuje
Wierzyć w tego pod karą, wszystkim, co znajduje
W tym się państwie poddanych; że sam król przykładem
Jest, ponieważ zbrzydziwszy niedowiarstwa jadę,
Dziś mu wiarę poprzysiągł. Jakoż na twarz padam,
Przed Tobą, stwórczo nieba i szczerze ją składam,
Upokorzonym sercem, że pierwaj na mary,
Pójdę, niż stałej w Ciebie mam odstąpić wiary.
Tobie się w wieczną dzisiaj oddaję niewolę,
Ty mój, Boże, dysponuj rozumem i wolą.

(w. 326–346)

Niezlomność i siła charakteru Daniela, wydanego przez zazdrośników na pastwę dzikich zwierząt, wzbudza skrajne emocje, szeroko rozwinięte w retorycznych retardacjach (od podziwu i litości do trwogi i niepokoju), co tylko wzmacnia parenetyczny obraz postaci i uczucie ojcowskiej miłości do przybranego syna – proroka. Taka, dosyć jednak dowolna, metoda wykorzystania biblijnego motywu pokazuje konsekwencje prowadzonej intrygi, a młodzieży szkół jezuickich i pijarskich wskazuje właściwą drogę do osiągnięcia doskonałości i cnoty. Jest nią godna naśladowania szlachetność i odwaga proroka, ale przede wszystkim – skutecznie budowany parenetyczny wizerunek postaci. Istnieją też dwa możliwe poziomy odczytania tragedii: pierwszy, dosłowny, uchwytny na poziomie literalnej wypowiedzi i drugi, ukryty w sferze alegorii. Najciekawsze, że ostateczne zwycięstwo Daniela jest również efektownym zwycięstwem nowej techniki dramatycznej i nowego sposobu pisania, o którym wiele powiedział Gabriel Le Jay, jeden z najważniejszych twórców oświeceniowego programu jezuickiej szkoły, czyniącej

teatr podstawowym orężem edukacyjnym i jednym z najważniejszych w ogóle¹³.

Twórczość Corneille'a, o którym Le Jay mówi, że jest „chlubą i ozdobą” teatru francuskiego, silnie oddziałuje na ówczesną scenę jezuicką, a za jej przykładem na europejską scenę szkolną¹⁴. Pośrednio pod wpływem klasycyzmu francuskiego pozostawał sam Krasuski, nie tylko jako tłumacz tragedii *Daniel*, ale głównie jako prekursor przedstawiania tragicznych wydarzeń w nietragiczny sposób. Na obraz ostatecznego zwycięstwa Daniela składa się szereg drobnych „akcji”, które konsekwentnie zmierzają do nieodwołalnego rozstrzygnięcia, możliwego dzięki zmianom w ukształtowaniu tragizmu. O sile tragedii zawsze decydowało nieszczęśliwe zakończenie – tak przynajmniej twierdzą puryści, hołdujący klasycznym normom poezji. Tym razem jest na odwrót – zakończenie ma formułę zgoła niearystotelesowską, ostatecznie rozprawia się z kategorią tragicznego końca, a w zamian oferuje patetyczną ekspozycję cierpienia już dokonanego, lecz w ostatecznym rozrachunku radosnego, którego skutki trwają nadal. Daniel pokonuje własną słabość i niemoc, zostaje okrzyknięty „żywym Bogiem”, zaś król Dariusz w pełni uznaje ofiarę proroka i skazuje jego wrogów na potępienie. Daniel odnosi zwycięstwo nad śmiercią dzięki Boskiej interwencji, ale też dzięki opiece i pomocy troskliwego władcy. Dwie postacie płynnie unoszą całe widowisko, wokół nich skupiają się wszelkie intrygi, mnożą nieprawdopodobieństwa, które zmieniają oblicze tragizmu, paradoksalnie – tragizmu szczęśliwego – znaczonego wybawieniem Daniela z rąk oprawców, łagodnym ich potraktowaniem przez niedoszłą ofiarę oraz objęciem godności senatora. „Nowa wiara”, którą reprezentuje prorok jako współrządca Babilonu, wiara w jednego Boga, zostaje uznana za system religijny, prawnie obowiązujący w państwie:

Dariusz

Czym się teraz pospólstwo po tej sprawie bawi?

Fraortes

Co żywo Daniela Boga głosi, sławi [...]

Dariusz

O Boże, rzecz pełna wesela.

Danielu, słyszysz to?

Daniel

Słyszę; i rozplywa

Serce mi się z radości na tak piękne dziwa.

(w. 305–306, 317–320)

¹³ I. Kadulsk a, *dz. cyt.*, s. 60.

¹⁴ Tamże, s. 60–61.

Zatem technika, znana chociażby z moralitetów, gdzie złe ludzkie intencje i działania przegrywają z czynami szlachetnymi i niezłomnymi (np. *Kupiec Mikołaja Reja*, *Tragedyja o polskim Scylurusie* Jana Jurkowskiego), technika najlepsza z możliwych, jedynie skuteczna do wyłożenia intencji sztuki, którą tłumaczy oczywista potrzeba dania uczącej młodzieży budującego wzorca, znajduje swoje miejsce w tragedii. Klimat powszechnej sprawiedliwości oddają końcowe słowa Dariusza, gdy król dowiaduje się o bohaterskim buncie prostego ludu, w wyniku którego zginęli wiarołomni książęta – Mitrydates i Gazabar. Ostatecznie dopełnia się starotestamentowe prawo bezwzględnej karania zdrajców i zbrodniarzy.

W przeciwieństwie do tragedii *Daniel*, *Alzyra* cieszyła się znaczną popularnością i w polskim tłumaczeniu świetnie realizowała Wolteriańskie reguły poezji dramatycznej. Dramat Woltera już w 1759 r. został wystawiony na deskach kolegium pijarskiego w Warszawie, nieco wcześniej zagościł na improwizowanej scenie karnawałowej¹⁵. Jeszcze wcześniej historię don Alvaresa i don Guzmana przedstawił Stanisław Herakliusz Lubomirski, który – podobnie jak Wolter – wzorował się na *Przytrafieniach Saladyna i Torella Bocaccia*. Krasuski podążył torem tłumaczonego dzieła: akcję zlokalizował w trudno dostępnej krainie Potozu pod koniec XV w. Obraz niedostępnej cywilizacji i dzikiej przyrody zderza się z ludzkimi namiętnościami, którymi kierują przeciwstawne żądze: miłość i nienawiść, zawiść i altruizm, chciwość i hojność. Nie wykroczył przy tym poza ramy gatunku, bowiem fabuła jest podporządkowana regułom tragedii klasycystycznej, stąd czas akcji mieści się w granicach jednej doby, a jej miejsce nie ulega zmianie.

Zdarzenia, które składają się na fabułę tragedii, wynikają wprost z logiki rozwoju akcji w związku przyczynowo-skutkowym i realizują założony przez Krasuskiego model dramatu „moralnego”, w którym zwycięża idea chrześcijańska. O wydarzeniach wcześniejszych, poprzedzających faktyczną akcję, wiadomo z wypowiedzi poszczególnych bohaterów (uwięzienie Amerykanów, którzy pragnęli uwolnić Limę, zaginięcie Zamora i złożona mu przez Alzyrę przysięga wierności). Główny konflikt ujawnia się już w ekspozycji, obejmującej cały I akt, z której jasno wynika, że Guzman przejmuje władzę po ojcu i wbrew okolicznościom pragnie poślubić córkę Monteza, Alzyrę, aby przypieczętować swój sukces. Dziewczyna za namową ojca łamie daną Zamorowi przysięgę i wyraża zgodę na małżeństwo z Guzmanem. Rozwinięcie sytuacji konfliktowych następuje, gdy dochodzi do ślubu Alzyry z władcą hiszpańskim i do niespodziewanego pojawienia się Zamora, który odbywa spotkanie z Alwarsem i ukochaną. Rozgoryczony i zbuntowany Zamor rani śmiertelnie Guzmana, a ten w odruchu miłosierdzia i chęci odpokutowania za wcześniejsze czyny zdobywa się na akt łaski, wybacząc

¹⁵ M. Smolarski, *Studia nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918, s. 39.

Zamorowi i Alzyrze. Już na łożu śmierci życzy młodym szczęścia. Zwycięza znów wiara chrześcijańska oparta na cnocie, poszanowaniu drugiego człowieka i prawdziwej miłości, bo za jej przyczyną następuje akt konwersji Guzmána i narodziny związku Alzyry z Zamorem.

Na tle ujętej lapidarnie fabuły zarysowują się wyraziste postacie bohaterów dramatu: Don Guzmána i jego ojca Don Alwaresa, tytułowej Alzyry i jej ojca Monteza, pana jednej części Potozu. Zlokalizowanie akcji utworu w baśniowej krainie wcale nie oznacza, że relacje między bohaterami układają się doskonale. Hiszpanie kolonizują podbite terytoria metodą spalonej ziemi, nie liczą się ani z ludnością tubylczą, ani też z nakazami własnej religii. Pod pretekstem jej szerzenia przybyli do Peru, aby rozciągnąć granice katolicyzmu i nawrócić pogan na „prawdziwą wiarę”. Obok historii kryminalnej, która doskonale wpisuje się w zawilosci intrygi, warte uwagi są postacie, dzięki którym dramat osiąga scenicznie nową jakość. To znów konfrontacja młodości i starości, która (podobnie jak w *Danielu*) obrazuje naturę człowieka, jego postępki rozważanych w kategoriach dobra i zła. Tym razem jednak zderzenie młodości ze starością ma znacznie niższą rangę i jest bardziej tradycyjne, żeby nie rzec – schematyczne. Widoczne są wpływy dramatu klasycznego, w tym przypadku typologii przeprowadzanej przez Sofoklesa czy Eurypidesa: postacie antycznych starców to reprezentanci niknącego lub odchodzącego w przeszłość pokolenia, które, niczym Alwares, do końca broni swoich racji. Nie bez znaczenia pozostaje oddziaływanie schematu „rodzinnego” w relacji młodość – starość, znanego z *Trinummus* Plauta – Cieklińskiego. Zazwyczaj starość pokazywana jest w pogodnych barwach i jasnej perspektywie: jeśli starzec, to zwykle dobry i wartościowy człowiek. Inaczej z młodością – najczęściej jest manifestacją braku rozsądku i rozwagi, zaś apoteozą lekkomyślności i buntu. Gorzej, jeśli młodość kojarzy się ze zbrodnią, niczym w dramaturgii Szekspira, a przecież metoda kontrastu, znana literaturze od samych jej początków, jest wygodna dla odbiorcy, bowiem w *Alzyrze* już „argument” wtajemnicza w proste reguły gry, esencjonalnie skupione w teatralnej ekspozycji. Bohaterowie Woltera – Krasuskiego przypominają postacie Molierowskie, z zachowaniem między nimi wszelkich proporcji. Podobieństwo dotyczy drobiazgu, ale jakże istotnego – otóż większość postaci w trakcie akcji nie zmienia swego postępowania. Szlachetnością zadziwia Alwares, który przeciwstawia się tyranii swoich hiszpańskich ziomków i perswazją oraz łagodnością próbuje nakłonić syna, aby dokonał właściwych wyborów moralnych:

Kiedy przez twoje rządy, przez praw ustawy,
Równo i sprawiedliwy będziesz, i łaskawy.

(akt I, w. 31–34)¹⁶

¹⁶ P. Krasuski, *Alzyra*.

Szlachetność Alwaresa jest trochę nużąca i na wyrost, wbrew rozsądkowi i zewnętrznym okolicznościom (oczywiście rozsądkowi dramaturga, który uczynił go obrońcą prawa i moralności, gdy świat wokół niego traci podstawy egzystencji, ulega całkowitej degradacji i rozkładowi). Pewien schematyzm ujęcia postaci ma wy tłumaczenie w kompozycyjnej symetrii – osobom pozytywnym odpowiadają postaci negatywne, zgodnie z zachowaniem równoważnego statusu postaci. Na jednej szali umieścić można Alzyrę, Zamora i Don Guzmana, na drugiej zaś – Don Alwaresa, Monteza i Don Alonza, oficera (hiszpańskiego, zatem układ postaci w istocie jest oparty na przestrzeganiu reguł klasycystycznego ładu jako normy obowiązującej w dramacie. Jednak Krasuski nasycił swoich bohaterów potężnym ładunkiem emocji: pomimo wolteriańskiej typizacji każdemu z nich nadał indywidualne rysy. Z brawurową odwagą Alwares wypowiada się na temat odchodzenia Kościoła od tradycyjnych wartości, zaś swoim postępowaniem odzwierciedla cechy dobrego chrześcijanina. Nie przemoc ani też siła, lecz serce, głęboka i prawdziwa wiara pozwalają poznać prawdę o Bogu. Stąd nie dziwią pełne emfazy zwroty do syna:

Pierwsi wiary naszej praw
Depczemy, a czyż proszę godziwa to sprawa,
Że tych mizernych, którzy jednej z nami matki
Kościoła być powinni. My ich, jak na jatki
I rzeź wydajemy...

(akt I, w. 113–117)

Z kolei Guzman jest postacią kontrastowo inną, dzięki temu też najciekawszą i najlepiej pogłębianą psychologicznie, nie pozbawioną szlachetności, pomimo wielu popełnionych błędów. Przecież na Alzyrę, a pośrednio i na swoim ojcu, wymusza zgodę na ślub, wiedząc, że wreszcie osiągnie swe cele – zdobędzie władzę w Peru oraz rękę pożądaną, lecz niekochanej kobiety. Wydaje się, że ocena postaci powinna być jednoznaczna, bowiem niemal przez cały czas trwania utworu przekonuje czytelnika o swojej zbrodniczej naturze, jakże różniącej go od ojca. Tylko zdegenerowany tyran, typ żądny sławy za wszelką cenę zdolny jest wypowiedzieć słowa, które godzą w godność prostego człowieka, rdzennego mieszkańca Ameryki:

Panami ich jesteśmy, nic nam po przyjaźni
Z nimi, trzeba nam zawsze trzymać ich w bojaźni.

(akt I, w. 75–76)

Guzman jako jedyna postać w dramacie zmienia się w trakcie akcji, przez co staje się bliższy figurom teatru klasycznego, w którym dominują ludzkie „typy”. Zabiega o rękę Alzyry, ale śmiertelnie raniony w pojedynku przez Zamora potrafi zdobyć się na heroiczny czyn rezygnacji z miłości,

uwalnia swego zabójcę od śmierci, przyznaje się do popełnionych przestępstw, na koniec życzy szczęścia Zamorowi i kochającej go Alzyrze. Z podobną uległością traktuje starego ojca, co sprawia, że ponad miarę władzy młodzieniec jawi się jako postać pełna sprzeczności i tragicznego rozdarcia między dobrem a złem. Właśnie to zawieszenie jest największą zaletą utworu, opartego przede wszystkim na złożonych relacjach między ojcem a synem, stanowi ramę kompozycyjną, na której opiera się oś tragedii, skupionej wokół losów Alwaresa i Guzmána, w mniejszym stopniu Monteza, Alzyry i Zamora. Zatem podobieństwa do układu treści poprzedniej sztuki są aż nadto oczywiste i wynikają z tych samych przesłanek: – nadania postaciom wymiaru heroicznego i wznoszącego, który jednocześnie posłuży młodzieży w Podolińcu jako dydaktyczny wzorzec. Nigdy więc wybór sztuk przeznaczonych do tłumaczenia nie jest przypadkowy, zawsze przyświeca Krasuskiemu cel użyteczny, nakazujący znalezienie w każdej sytuacji (niekiedy wbrew okolicznościom) drogi do cnoty, mimo powikłań i zawirowań intrygi. Przedstawienie Guzmána w roli nawróconego grzesznika w wielkim stopniu oddziaływało na świadomość i wyobraźnię młodych ludzi.

Większą trudność sprawia ocena pozostałych bohaterów: Alzyry i jej ojca, Monteza. Zwykle w tragediach klasycystycznych bohaterowie-władcy są postawieni w sytuacji trudnego wyboru, muszą podjąć decyzję, czy działać w imię interesu państwa, czy też kierować się racjami rodzinnymi. Taki wybór staje przed Montezem, który decyduje, że dla dobra ojczyzny, okupowanej przez Hiszpanów, należy poświęcić córkę i wydać ją za znenawidzonego Guzmána. Krasuski, znając niedoskonałości oryginału, skupia się bardziej na intencjach i przesłankach działania poszczególnych osób, stara się nie powielać dosyć schematycznych rozwiązań Woltera, który w swoim dziele zmierza w stronę typizacji, a nie psychologicznego zróżnicowania poszczególnych postaci. Polski tłumacz wzbogacił przekład francuskiego pierwowzoru o pierwiastki psychologiczne, trafnie spożytkowane w tragedii. Alzyra, którą miłość „z przeszkodami” wiedzie do szczęśliwego rozwiązania powikłań intrygi, w ostateczności wiąże się z ukochanym Zamorem, odrzucając zaloty Guzmána, o którym wcześniej powiada, że jest kłamcą, okrutnikiem i zbrodniarzem:

Ty Guzmanie, podobnoś nie dość syty
Krwi domu mego, którąś hojnie wylał ty.

(akt III, w. 253–254)

W początkowych partiach dramatu Alzyra była postacią tragiczną. Wplątana w sieć nieprzewidywalnych okoliczności i wypadków, zachowuje jednak niezłomność charakteru: jest wierna Zamorowi i zdolna do wybaczenia okrutnych zbrodni, stanowi etyczny wzorzec chrześcijanki.

Dla Krasuskiego – zdolnego tłumacza, lecz nie adaptatora – w motywach działania postaci ważne są czynniki heroiczne: zdolność do poświęcenia, konwersji (jak w przypadku Guzman), niezłomnego bohaterstwa w sytuacjach ostatecznych. Antynomia młodość – starość jest kluczem, otwierającym wszystkie tajemne drzwi i przejścia, po których rozpoznaniu intencje działających osób stają się jasne i przejrzyste. Jednak czynnik nadrzędny, dominujący nad pozostałymi, wiąże składowe części dzieła w spójną i merytorycznie przejrzystą całość. Dzięki niemu działania poszczególnych postaci nie wymagają dodatkowego śledzenia treści utworu, lecz samoistnie wydobywają się na plan pierwszy, zgodnie z dydaktycznym modelem obu sztuk. Dydaktyzm właśnie operuje prostym schematem, jednocześnie pozwala na precyzyjne kwalifikowanie postaci, rozgraniczanie ich na „dobre” lub „złe”, moralne bądź zepsute. Najlepiej wygląda, skreślony ręką Woltera – Krasuskiego, portret Guzman, który na łożu śmierci dokonał rewizji wcześniejszych poglądów i dokonań. Można przyjąć tezę, że za sprawą szczęśliwego zakończenia obu sztuk oraz zastosowania metody konsekwentnego prowadzenia postaci, tragedie *Daniel* i *Alzyra* zwracają się przeciw tradycji szekspirowskiej i są przykładami nowego gatunku w polskiej literaturze XVIII w., za jaki należy uznać heroiczną tragedię dydaktyczną, udanie przysposobioną przez Piotra Krasuskiego na grunt rodzimy¹⁷.

Piotr Pirecki

THE OPPOSITE OF YOUTH – OLD AGE ON THE BASIS OF DRAMA
DANIEL AND ALZYRA BY PIOTR KRASUSKI

(Summary)

This article deals with the relation between the young and old age in selected tragedies of Piotr Krasuski – on the two tragedies *Daniel* and *Alzyra*.

¹⁷ Zdecydowanie opowiadam się za formułą heroicznej tragedii dydaktycznej, w której dominuje motyw szczęśliwego zakończenia. Obie sztuki Piotra Krasuskiego są znakomitym przykładem takiego rozwiązania, gdy heroiczne czyny konsekwentnie zmierzają w stronę pozytywnych rozstrzygnięć – pozytywnych i szczęśliwych. Trudno však przyjąć tezę Jana Okonia, że idea szczęśliwego zakończenia znamionuje tylko tragikomedie i gatunki pokrewne. Badacz konsekwentnie optuje za takim, niewątpliwie błędnym, kwalifikowaniem obu utworów. Swoją opinię opieram na polemicznych sądach prof. Okonia, wygłoszonych po moim odczycie o dramatach Krasuskiego w czasie lubelskiej sesji naukowej *Dojrzwienie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej* (listopad 2004). Przeciw traktowaniu sztuk jako tragikomedii świadczy jednorodny, wysoki styl *Daniela* i *Alzyry* oraz adnotacja samego autora, zawarta w podtytułach, stwierdzająca, że oba dzieła są tragediami.