

Marek Dybizbański

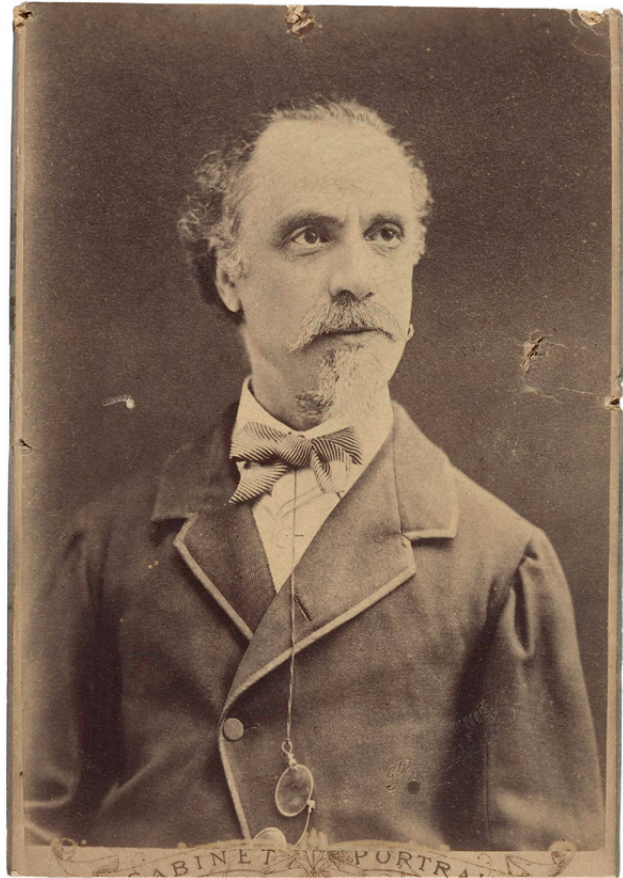
Uniwersytet Opolski

ORCID: 0000-0003-4629-6890

Wokół dramaturgicznego debiutu Felicjana Faleńskiego

Żadnego z dramatów Felicjana Faleńskiego nie można bez zastrzeżeń nazwać „wczesnym”. Żmudne były początki dramatopisarskiej kariery poety, a jego debiut w tym gatunku jest nawet trudny do uchwycenia. Pierwszy wydany dramat – *Syn Gwiazdy*¹ – ukazał się w roku 1871. Faleński, znany z drukowanych wcześniej wierszy i powiastek, kończył właśnie 46 lat, a więc wedle standardów swojego pokolenia – czy szerzej: formacji romantycznej – zdecydował się na debiut późny. Nie była to jednak pierwsza próba. Nigdy niewydany, mimo że zachowany w dobrym stanie,

¹ W dziewiętnastowiecznych historycznoliterackich syntezach ten utwór otwiera rozdziały poświęcone dramatopisarstwu Faleńskiego. Zob. np. Piotr Chmielowski, „Felicjan Faleński jako dramatopisarz”, w: *Nasza literatura dramatyczna*, t. 2 (Petersburg, 1898), 66–92.



FOT. ZAKŁAD FOTOGRAFIA ARTYSTYCZNA, DAWNIEJ KOSTKA I MULERT

Felician Faleński, ok. 1895

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

dramat z 1867² *Smutne dzieje powstania w Dalekarlii* trzeba by – chcąc zachować klasyfikacyjną precyzję – nazwać „pierwszym oryginalnym ukończonym najwcześniej”. Nie był bowiem ani pierwszym, ani pierwszym ukończonym, tyle że postać finalną uzyskał szybko, podczas gdy zaczęte przed rokiem 1860³ (a wydane przez Marię Grzędzielską dopiero w 1964) *Tańce śmierci* Faleński pisał przez następnych kilkadziesiąt lat i nie ma pewności, czy w tej formie, jaką dziełu ostatecznie nadał,

² Taka data widnieje w autorskim brulionie: „Skończono 17 sierpnia 1867 r. w Warszawie”, Biblioteka Narodowa, archiwum Felicjana i Marii Faleńskich, sygn. 5822 1v, Felician Faleński, *Smutne dzieje powstania w Delakarlii w pięciu odsłonach*, rkps, 14v; <https://polona.pl/item/smutne-dzieje-powstania-w-dalekarlii-w-pieciu-odslonach,NDAS5Njk3Mzc/1/#inform-etadate>; Dalej: BN, sygn. 5822 1v (brulion).

³ Na zamieszczoną w autografie ołówkową notatkę o rozpoczęciu utworu przed rokiem 1860 powołuje się Maria Grzędzielska, Uwagi wstępne do: Felician Faleński, „*Tańce śmierci*”, w: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, red. Stanisław Pigoń (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1964), 115.

należy je zaliczać do dramatów, choć sam umieścił je w odręcznie sporządzonym spisie obok *Althei*, *Floryndy* i pozostałych.

Między rozpoczęciem pracy nad *Tańcami śmierci* a ukończeniem *Smutnych dziejów powstania w Dalekarlii* Faleński poświadczył jeszcze swój termin w szkole Victora Hugo, ogłaszając w trzecim tomie „Biblioteki Warszawskiej” z 1864 roku przekład *Marii Tudor*⁴ z przedmową powtarzającą – jak pisał – „rzeczy oklepiane, o których rozprawiano już Bóg wie ile razy”⁵. W proponowanym przez Faleńskiego sposobie prezentacji pomysłów francuskiego dramaturga dostrzeżono intuicyjną zbieżność z jego tezami⁶. W tłumaczeniach ogłaszanych w „Bibliotece Warszawskiej” brakowało manifestów programowych Hugo stanowiących integralną część oryginałów, chociaż trudno przypuścić, by podstawą przekładu Faleńskiego było jakieś francuskie wydanie, w którym tekst *Marii Tudor* wydrukowano bez przedmowy, skoro zawierają ją wszystkie dostępne edycje dziewiętnastowieczne, także te pochodzące z lat przymusowej emigracji pisarza⁷. Warto zatem przypomnieć, że z woli autora oświeciła ten utwór zamasyżenie kreślona wizja romantycznej – bo i aktualnej, i sugestywnej, i wstrząsającej – historyczności dramatu:

Autor zaznaczył już w innym miejscu, że takim dramatem, jak go czuje, dramatem stworzonym przez geniusza, dramatem na miarę XIX wieku nie może być [...] jedna strona rzeczy systematycznie i ustawicznie wydobywana na światło dzienne, lecz spojrzenia na wszystkie strony naraz. Jeśli znalazłby się dzisiaj człowiek, który mógłby stworzyć taki dramat, to utwór ten byłby ludzkim sercem, ludzkim umysłem, ludzką namiętnością, ludzką wolą; byłby przeszłością ożywioną na rzecz terażniejszości; byłby konfrontacją historii, która była dziełem naszych ojców, z historią, którą tworzymy; byłby mieszaniną wszystkiego, co jest zmieszane w życiu; byłby z jednej strony wstrząsem, z drugiej zaś cichą rozmową miłości, a w tej cichej rozmowie miłosnej lekcją dla ludu, a w tym wstrząsie – krzykiem dla serca; byłby śmiechem; byłby łzami; byłby dobrem, złem, wzniosłością, małością, przeznaczeniem, opatrnością, geniuszem,

⁴ Przekład zaprezentowany był – zgodnie z sugestią tłumacza zawartą w pierwszym zdaniu przedmowy – jako ogniwo w łańcuchu utworów Hugo drukowanych na łamach *Biblioteki Warszawskiej* w wyjątkowo gorącym czasie. Ogłoszony tam w 1860 przekład *Burgrafów* Kazimierza Kaszewskiego od razu trafił na scenę i, jeśli wierzyć wspomnieniu Wincentego Rapackiego, słowami zakutego w łańcuchy Hioba zelektryzował publiczność, zob. Stanisław Dąbrowski, „Wiktor Hugo na scenach polskich”, *Pamiętnik Teatralny* 1, z. 4 (1952): 212. Tłumaczenie *Marion de Lorme* autorstwa Apolla Korzeniowskiego ukazało się w trzecim tomie z 1863.

⁵ Felicjan [Felicjan Faleński], „Kilka słów z powodu teatru Wiktora Hugo”, *Biblioteka Warszawska*, nr 3 (1864): 4, <https://polona.pl/item/biblioteka-warszawska-pismo-poswiecone-naukom-sztukom-i-przemyslowni-1864-t-3.NjU5NTgyMDA/10/#info:metadata>.

⁶ Zob. Urszula Kowalczuk, *Felicjan Faleński: Twórczość i obecność* (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2002), 78–80.

⁷ Spośród wydań datowanych, a poprzedzających druk przekładu Faleńskiego, wskazać można przykładowo wydanie z 1843: <https://archive.org/details/uvresmarietudoroodurigoog/page/n7/mode/2up> lub bliższe z 1863: https://archive.org/details/bub_gb_1StnyN6DiMgC/page/m141/mode/2up.

przypadkiem, społeczeństwem, światem, przyrodą, życiem, a nad tym wszystkim unosiłby się powiew wielkości⁸!

Zdaje się, że w debiutanckim dramacie Faleńskiego można rozpoznać jakieś refleksy tej koncepcji. Może nie stał się „przeznaczeniem”, „opatrnością”, „światem” i „przyrodą”, ale – trzymając się cech (u Hugo raczej: tożsamości) łatwiej uchwytnych – da się w nim wskazać coś, co będzie „rozmową miłości” i „wstrząsem”, a przede wszystkim „przeszłością ożywioną na rzecz terażniejszości”. Nie chodzi jednak o prostą aluzyjność. Dostrzeżone w akcji dramatu analogie do wypadków powstania styczniowego⁹ są dość powierzchowne, co oczywiście nie zmienia faktu, że świeże doświadczenie klęski niepodległościowego zrywu mogło skłonić autora do wyboru problematyki powstańczej.

Temat i źródła

Ożywiana przez Faleńskiego przeszłość sięga wydarzeń z piętnastowiecznej historii Szwecji. Najstarsi bohaterowie *Smutnych dziejów* pamiętają czasy przemożnych wpływów niemieckich za panowania Albrechta Meklemburskiego (1364–1389), zakończone buntem szwedzkiego rycerstwa, popartym przez królową Danii i Norwegii, Małgorzatę I, która w 1397 doprowadziła do zawarcia unii kalmarskiej, jednoczącej trzy skandynawskie państwa pod panowaniem wspólnego monarchy, i przeprowadziła koronację swego kuzyna – Eryka Pomorskiego. W sojuszu państw formalnie niezależnych pozycję dominującą zyskała Dania. Eryk wikłwał Szwecję w nieopłacalne wojny z Niemcami i narzucał jej uciążliwych administratorów. Skutkiem tej polityki był wybuch w 1433 powstania pod wodzą Engelbrekta Engelbrektssona. Powstanie, wywołane w prowincji Dalarna, objęło cały kraj i doprowadziło do zwołania w 1435 zgromadzenia przedstawicieli stanów w Arboga. Rada wypowiedziała posłuszeństwo Erykowi i wybrała dwóch gubernatorów – Karla Knutssona i Engelbrektssona, który wkrótce potem został zamordowany.

Akcja dramatu Faleńskiego przedstawia przebieg owej rebelii. Źródła, które dostarczyły materii historycznej, poeta odnotował w autobiografie, nie troszcząc się wszakże o ścisłość bibliograficzną, toteż pod zapisem „Geyer – Histoire de

⁸ Victor Hugo, „Przedmowa do *Marii Tudor*”, tłum. Maria Myszkorowska, w: *O dramacie: Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. Eleonora Udalska (Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2020), 275–278. W komentarzu do tej koncepcji Skwarczyńska akcentuje czynnik ewolucji w stosunku do wcześniejszej o parę lat przedmowy do *Cromwella*, gdzie „podkreślana jest jeszcze sugestywność szczegółów historycznych dla obrazu życia”, choć zarazem obowiązuje „ta sama zasada: prawda życia to nie kopia historii”, Stefania Skwarczyńska, „Wiktor Hugo jako teoretyk dramatu”, *Pamiętnik Teatralny* 1, z. 4 (1952): 178–179.

⁹ Zob. Maria Grzędzielska, „«Smutne dzieje powstania w Dalekarlii» – nieznany dramat Felicjana Faleńskiego (1867)”, *Przegląd Humanistyczny* 8, nr 3 (1964): 123–129.

Danemark”¹⁰ należy się chyba domyślać *Historii Szwecji (Histoire de Suede)* Erika Gustave’a Geyera (1839), a pod „Des Roches – Histoire de Danemark” (52v.) – skrótu tytułu wielotomowego historycznego dzieła z XVIII wieku, którego autorem był Jean-Baptiste Blaise Des Roches de Parthenay – *Histoire de Dannemarc, avant et Depuis l’Etablissement de la Monarchie*. Poza skąpą dawką dostarczanych przez historiografię faktów, zgodnie z przedmową Hugo do *Cromwella*, dramat „przewraca karty stuleci, karty natury, [...] przywraca to, co annaliści poucinali, zestrąja to, co porozrywali, odgaduje ich opuszczenia i naprawia je, wypełnia ich luki za pomocą wymyślonych obrazów nacechowanych kolorytem epoki”¹¹. Dowody dbałości o wiarygodność kolorytu Maria Grzędzielska odnalazła w zapisanych na marginesach brulionu wahaniach dotyczących wprowadzenia druku i dział – „rekwizytów” ostatecznie zaniechanych¹².

Rękopis

Świadectwem tych ostatecznych decyzji pozostaje zachowany obok brulionu¹³ (na który powołuje się badaczka twórczości Faleńskiego) późniejszy czystopis¹⁴ (z którego ta sama autorka cytuje tekst dramatu). Zeszyt, w którym go zapisano, otrzymał tytuł *Zbiuru moich dzieł tom drugi: utwory dramatyczne*, co mogłoby sugerować związek owej kopii z jakimś projektem edycji dzieł zebranych poety¹⁵, poświadczony przez dodany „Epigraf do wydania” (1vr). Epigraf, krótka przedmowa i spis treści planowanego „tomu” znajdują się jednak poza właściwą okładką autografu, mogły więc być dodane do kopii sporządzonej nieco wcześniej niż brulion z 1867. Widniejąca w górnej części okładki data „1867” oraz, poniżej, rzymska cyfra „I” – zapisane inną ręką, zapewne później – wskazują na miejsce dokumentu w jakimś ciągu, być może w porządku wydawniczym. Pomysł wydania po jakimś czasie dramatu, który początkowo, ze względu na tematykę, miał zapewne zamkniętą drogę do drukarni, a tym bardziej na scenę, dowodziłby zarazem, że Faleński ceniał ten utwór dość wysoko – zachował go bowiem w postaci niezmienionej.

¹⁰ Biblioteka Narodowa, archiwum Felicjana i Marii Faleńskich, sygn. 5814 II, Felicjan Faleński, *Zbiuru moich dzieł tom drugi: Utwory dramatyczne*, rkps, 52v: <https://polona.pl/item/zbiuru-moich-dziel-tom-drugi-utwory-dramatyczne,N0A5NjK3MTU/115/#info:metadata>. Dalej: BN, sygn. 5814 II. Kolejne cytaty z tego autografu lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach. W cytatach zmodernizowano pisownię i interpunkcję, a partie dopisane w interlinii wyróżniono za pomocą pogrubienia i nawiasu ostrokątnego.

¹¹ Victor Hugo, „Przedmowa do dramatu *Cromwell*”, tłum. Jerzy Parvi, w: *Od Hugo do Witkiewicza*, 274.

¹² Zob. Maria Grzędzielska, „Wiersz i proza w dramatach Felicjana Faleńskiego”, w: *Dramat polski XIX i XX wieku: Interpretacje i analizy*, red. Lech Ludorowski (Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1987), 152.

¹³ BN, sygn. 5822 IV (brulion).

¹⁴ BN, sygn. 5814 II.

¹⁵ Trzy tomy dramatów Faleńskiego ukazywały się kolejno w latach 1896, 1898 i 1899 – jako *Felicjana utwory dramatyczne*, nie zaś w ramach „zbioru dzieł”, w którym wszystkie razem stanowiłyby tom drugi, podzielony na kilka woluminów.

Co więcej – musiał od początku być zeń zadowolony, skoro między brulionem a czystopisem nie ma istotnych różnic. Sam brulion nie zawiera żadnych śladów „męki twórczej” – nieliczne skreślenia dotyczą pojedynczych wyrazów, zdarzają się przesunięcia słów czy całych fraz, a najczęściej spotykany rodzaj poprawek stanowią dopiski. Zmiany niezapowiedziane w brulionie, a wprowadzone w czystopisie są na ogół kosmetyczne i polegają na zastąpieniu pojedynczych wyrazów lub zwrotów ich synonimami.

Z dwóch obejmujących swym zasięgiem cały utwór różnic, jakie zachodzą między brulionem a czystopisem, jedna – polegająca na zmianie imienia przywódcy buntu o nazwisku Engelbrecht (!) z Olafa na Marcjana – jest zupełnie nieistotna. Znacząca pozostaje druga, która dramat w pięciu „aktach” przekwalifikowuje na utwór w pięciu „odsłonach”. „Odsłony” nadal podzielone są na sceny, a ich granice przypadają dokładnie w miejscach styku dawnych aktów. Nie utwór zatem uległ zmianie, lecz genologiczna świadomość autora¹⁶, którą kształtowały na przestrzeni lat różnorodne, nieraz sprzeczne impulsy.

Formuła gatunkowa

Tłumaczony przez Faleńskiego i kojarzony przezeń z tradycją teatru hiszpańskiego (aczkolwiek nie ściśle w zakresie formy, raczej wizji świata i związanej z nią formuły tragizmu) Victor Hugo swoją *Marię Tudor* rzeczywiście podzielił – wzorem autorów i kodyfikatorów kastylijskiej *comedia* – nie na „akty”, lecz na „dni” (*jornadas*). Jednostka ta powstała jako wypadkowa dwóch sił: odczuwanej konieczności obalenia klasycznej zasady jedności czasu w całym dramacie i deklarowanego pragnienia jej zachowania w obrębie aktu. Kompromis Lopego de Vegi przewidywał ograniczenie czasu akcji każdego z aktów do jednego dnia¹⁷. Doprecyzował schemat José Pellicer de Tovar:

Starożytni dzielili swoje sztuki na wiele aktów. My nazywamy je metaforycznie *jornadas* [...]. *Comedia* obecnie dzieli się na trzy akty [*jornadas*, „dni”] [...]. Każdy akt

¹⁶ Nie tylko *Smutne dzieje powstania w Dalekarlii* zostały przekwalifikowane. *Syn Gwiazdy* w pierwodruku z 1871 był „dramatem w trzech aktach” (Kraków 1871, odbitka z „Przeglądu Tygodniowego”), a w trzecim tomie *Utworów dramatycznych Felicjana* z 1899 stał się „sprawą w trzech odsłonach”. Cykl „spraw” „pięcioodsonowych” zatytułowany *Gród z siedmiu wzgórz w legendzie wieków* (obejmujący trzy teksty: *Juniusz Brutus*, *Sofonisbe* i *Ataulf*) ukazał się dopiero w pierwszym tomie *Utworów dramatycznych* z 1896, a krótki fragment jednej z części tej trylogii, *Sofonisbe*, drukowany był w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1878 (nr 152, 343) pod tytułem *Dytyramb Chloi (z dramatu „Sofonisbe”)*. Osobna „sprawa w trzech odsłonach” – *Franczeska z Rawenny* – także została po raz pierwszy wydana w zbiorze dramatów z lat dziewięćdziesiątych (t. 2, 1898). Pozostałe teksty, ogłoszone wcześniej i w trzypięciotomowym zbiorze przedrukowane, zachowały pierwotne oznaczenia: *Althea* (pwdr. 1875), *Florynda. Sprawa trzydniowa* (pwdr. 1884), *Królowa. Dramat w pięciu aktach* (pwdr. 1888).

¹⁷ Zob. Beata Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze historii: Pedro Calderón de la Barca* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005), 303–304.

winien składać się z trzech scen, które pospolicie zwane są wyjściami (*salidas*); moim zdaniem każda scena winna mieć trzysta wersów, bo dziewięćset wersów wystarczy w zupełności dla każdego aktu¹⁸.

Zarówno zasadę zmniejszenia liczby aktów („dni”) do trzech, jak i kryterium ich podziału na sceny wyznaczone w klasyczny sposób „wyjściami” zachował w *Marii Tudor* Hugo, jednak dozwoloną liczbę scen znacznie przekroczył (do ośmiu-dziewięciu na jeden „dzień”).

Faleński w *Smutnych dziejach powstania w Dalekarlii* postąpił odwrotnie – zachował początkowo klasyczną strukturę pięcioaktową, ale aktom, przemianowanym później na „odsłony”, narzucił romantyczny podział na sceny określone zmianą miejsca (w teatrze oddzielane od siebie za pomocą zmiany otwartej), ograniczając jednak ich liczbę do trzech, a czasem dwóch na jedną „odsłonę”. Rezygnacja z właściwej dla porządku aktowego ciągłości czasowej na rzecz zmienności przestrzennej powołuje do życia dramaty w obrazach, o nieciągłej narracji i praktycznie nieograniczonej możliwości mnożenia scen¹⁹ i tak zapewne należy rozumieć zastosowane przez Faleńskiego pojęcie „odsłony”. Wszakże ruch wykonany przy sporządzaniu kopii jeszcze nie wyczerpuje genologicznej inwencji poety. W dodanej do czystopisu przedmowie do projektowanego „zbioru dzieł” Faleński napisał:

W chwili kiedym tę wiązkę gadających z sobą pomysłów jednym sznurkiem w kupę skojarzył, opadła mię wątpliwość: czy to istotnie są dramata? Może choć do czytania – jak, nie przymierzając, *Faust*, *Manfred* lub *Kordian*. Bo one próbowały szczęścia na niejednym konkursie – ale je zawsze, z przyczyny braku warunków scenicznych, z powrotem do teki odsyłano. Tylko jeden z nich (*Florynda*), na konkursie warszawskim roku 1881, jako najmniej z czterdziestu innych nieudany, lekką większością został wyróżniony. Że jednak ten konkurs, dość słusznie zresztą, chybionym nazwano, więc, wyjątkowym sposobem, sprawozdania z niego nawet (a zatem i z *Floryndy*) nie było – tak właśnie, jak to niegdyś o Ryczywole orzekł twórca *Myszeidy*. Otóż, w niepewności, do jakiej kategorii wytworów piśmienniczych je zaliczyć – ile że ani poematami, ani powieściami nie są – może by im przystała raczej nazwa *Rozmów ludzi nieżyjących* – w czym widzę przed sobą ślady Lucjana z Samosaty oraz Krasickiego (III–IIIIV).

Tę ostatnią autorską propozycję kwalifikacyjną należy chyba uznać za przejaw kokieterii lub deklarację dystansu wobec własnego dzieła. Chwył to oczywiście chybiony, boć niedostatek sceniczności nie czyni przecież lichego dramatu

¹⁸ Cyt. za: Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze historii*, 304–305.

¹⁹ Zob. Dobrochna Ratajczakowa, „Wprowadzenie: Obraz, dramat, mit narodowy”, w: *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, 7–32 (Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, 1994).

przywoitym dialogiem w formie „rozmowy zmarłych”, która poczynając od dzieł swego twórcy Lukiana (rzymskiego poety z II wieku n.e.) do czasów Krasickiego wypracowała swoją poetykę, swój styl i swój kanon arcydzieł²⁰. Konstrukcyjnej zasady *Smutnych dziejów* nie oddaje w pełni także – najtrafniejsza skądinąd – formuła dramatu w obrazach („odsłonach”). W utworze jest bowiem moment, który aspiruje do rangi punktu kulminacyjnego – przypada na środkową, trzecią odsłonę i komplikuje nie tylko kwestię budowy. Zatrzymajmy się jednak na razie przy konstrukcji.

„Sceny” wydzielane w „odsłonach” dramatu stanowią w istocie osobne obrazy. Na trzynaście takich scen-obrazów aż dziesięć rozgrywa się w przestrzeniach przynależnych stanom wyższym (najczęściej są to pałacowe komnaty, ewentualnie krużganki lub krypty, a także wojskowe namioty dowódców), miejsca „ludowe” są dwa: gospoda i uliczny zaułek. Przestrzeń spotkania stanów wyznacza miejski plac, na którym jednak arystokraci rozmijają się z powstańcami chłopskiego pochodzenia. Ludowy przywódca, Marcjan Engelbrecht, ukazany jest właściwie tylko w przestrzeniach „arystokratycznych”, gdzie występuje jako wierny poddany szwedzkiego feudała, Eryka z Dannemory. Łączą ich co prawda więzi innego rodzaju niż te określone prawem feudalnym – Marcjan jest synem poległego towarzysza broni i bliskiego przyjaciela Eryka, a jego matka, Małgorzata, wychowywała osieroconą córkę Eryka, Edytę – ale zrównanie ich statusu, najdobitniej wyrażone przez zgodę na małżeństwo z Edytą, Marcjan przyjmuje jako łaskę. Ta międzystanowa wspólnota ma zapewne podkreślać narodowy, a nie społeczny charakter buntu. Kij ma jednak dwa końce i równie dobrze można by wysnuć wniosek, że inspiratorem i animatorem powstania ludowego pozostaje arystokrata. Tę wszakże interpretację uchyla chociażby fakt, że o wybuchu rebelii sam Eryk z Dannemory dowiaduje się z meldunku o podpaleniu wieży św. Usufa, będącego umówionym znakiem rozpoczęcia działań wojennych. Ta zasada organizuje cały dramat.

Sceny-obrazy w pałacowych komnatach pozostają statyczne, ponieważ akcja – przez większość czasu niezależna od przebiegu dialogowych starć postaci i od podejmowanych przez nie decyzji – toczy się niejako sama, gdzieś na zewnątrz, gdzie szaleje żywioł powstańcy. Owszem, Król daje pretekst do podjęcia walki, kiedy każe „roznieść [...] na włóczniach ten motłoch podły” (8r), ale robi to sprowokowany okrzykami tłumu skandującego imię Engelbrechta. Nawet decyzja o ślubie Marcjana z Edytą – w ramach akcji scenicznej poprzedzona ich długimi miłosnymi przemówieniami (trudno inaczej nazwać te retoryczne tyrazy w scenie pierwszej odsłony II) – zapada wcześniej w ludowych szeregach powstania:

²⁰ Zob. Zofia Sinko, hasło „Rozmowa zmarłych”, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda i Stowinia Tynecka-Makowska (Kraków: Universitas, 2006), 652–654.

Eryk [...] Edyto – idź moje dziecię – zaledwie czas mieć będziesz strój ślubny przywdziać. Zebrani górnicy niecierpliwą się, żądając być uczestnikami waszego szczęścia. Ten lud poczciwy od dawna już połączył was w swym sercu. Biskup Tomasz, przyjaciel mój, w kaplicy czekać na was będzie (19v).

W układzie scen-obrazów daje się zaobserwować pewna symetria, podpowiedziana zresztą w jednej z kwestii dialogowych. Wyznacza ją obrót koła historii – tego koła, które w kronikach dramatycznych Shakespeare’a wybija rytm walki o tron. Włączenie rewolucji w ten mechanizm poszerza krąg pretendentów.

Mechanizm dziejów

Pierwsza scena dramatu przedstawia królewskie przesłuchanie Josta Ericksona, namiestnika prowincji, oskarżanego przez możnowładców szwedzkich o nadużycia. Jost w mowie obrończej nie odpiera zarzutów, tylko sprytnie naprowadza króla na trop spisku przeciwko jego władzy, zawiązanego rzekomo przez obecnych w sali obrad członków Rady Państwa. Jednocześnie kreuje siebie na pierwszą ofiarę tego spisku:

Jost (chłodno) Kazaleś mi się bronić Królu mój – raczże rozkazać również: bym miał wolność mowy. (po chwili) Tedy któż to są ci, co godzą na moją zgubę? Na czele ich godnie stoi przezacny Karl Knutson, mąż dzielnej, trochę tylko za długiej, prawicy – zwłaszcza że po władzę sięgać nawykła [...]. Dalej – pokorny prymas dumnego Państwa Arcybiskup Upsali. Powłóczył ją jego szata, nieznacznie a bardzo czynnie zgarnia Knutsonowi licznych stronników [...]. Dalej znowu – Christiern Nilson – pan możny, wielce możny – zwłaszcza przy współdziale Knutsonowej, daleko sięgającej prawicy. A iluż tu jeszcze podobnych jemu! [...] co też przemysła wierny twój sługa Brodern Swenson z Falunu, a zwłaszcza nie obecny tu a wielce potężny Eryk władca Dannemory.... [...] Potężny Królu – Ty sam najlepiej wiesz – z rodu Szwed jestem, tej samej ziemi syn co i oni – a przecież, nigdy na szali obowiązku nie ważył u mnie wzgląd ten, ilekroć szło o całość Twej świetnej Korony. Posłuchaj słów które wypowiadał śmierci w oczy patrząc. Ziemia ta stopy ci poparzy. Są usta, które rozdymają żar tlejący zawsze pod spodem. Uliczny motłoch, wioskowe zgraje, zbójcy i włóczęgi z lasów – oto palne żywioły, na które dmucha powiew z góry. W kopalniach dalekarlijskich człowiek pewien, Engelbrecht nazwiskiem... (5r-5v)

Manipulacja odnosi pożądany skutek – Jost wprawdzie zostanie chwilowo zatrzymany w niewoli, ale podejrzewania króla już padły na członków Rady:

Król (wstaje z tronu) Do mnie Straży moja Czarna! Rozpędzić motłoch!
 [...] (do członków Rady) Mości Panowie – zakładnikami jesteście.
 Niejeden z was o całą głowę za wysoki mi się wydaje. Czas nareszcie skrócić wzrost tym, co dążą dorównać swemu władcy (7r).

Tej efektownej, nieledwie pokazowej rozprawie z domniemanymi spiskowcami towarzyszy plan zgładzenia Marcjana Engelbrechta:

Król [...] (Do dowódcy Straży) Oswaldzie – natychmiast pomienionego Engelbrechta pod straż nader pilną weźmiesz. Twą własną głową odpowiadasz mi za niego. (po chwili) Czekaj jeszcze Oswaldzie. Słuchaj. Osadzony w Zamkowej Wieży, niech na wypadek wszelki duszę Bogu poleci. Niebawem odbierzesz dalsze rozkazy. Rozumiesz? Idź (Dowódca wychodzi z częścią Straży) (6r).

Król tedy ima się obu podstawowych sposobów bezwzględnej walki o tron lub umocnienie władzy, ugruntowanych w teatrze przede wszystkim za sprawą Szekspirowskich kronik dramatycznych: oskarżenia o zdradę i skrytobójstwa. Ciekawe jednak, że wobec Marcjana – prostego górnik chłopskiego pochodzenia – planuje zastosować działanie, które u Shakespearęa przeznaczone było raczej dla królów lub ich prawowitych następców, i nawet aranżuje je prawie tak dyskretnie, jak ten Szekspirowski monarcha (Henryk IV Bolingbroke w *Ryszardzie II*), który Jana Kotta naprowadził na spostrzeżenie, że królowie „nie polecają skrytobójstwa”, a jedynie na nie „zezwalają”, najlepiej tak, „żeby mogli o tym sami nie wiedzieć”²¹. W rzeczywistości nie wszystkim portretowanym w kronikach władcom udaje się utrzymać ten elegancki pozór, ale o to mniejsza. U Faleńskiego pierwszy pomysł królewski na rozprawę z Engelbrechtem się sprawdza. Po zwycięstwie powstańców i detronizacji króla Eryka Marcjan natychmiast zostanie pasowany na rycerza i, chociaż odmówi przywdziania szlacheckiego stroju, przyjmie wynegocjowany przez ludowych towarzyszy zaszczyt zawarcia związku małżeńskiego „u grobowca świętej Brygitty” (23v), czyli – jak wynika z reakcji prymasa – w miejscu zarezerwowanym dla ślubów królewskich. Jednak scena największego wywyższenia Engelbrechta już zawiera sygnały jego rychłego upadku. Udzielający pasowania Karl Knutson każe wprawdzie spełniać natychmiast życzenia ludu w kwestii uhonorowania bohatera, lecz wedle spostrzeżenia jednego z uczestników ceremonii, ścisła Marcjana tak, że „gdyby mógł, kości by mu pogruchotał w objęciu” (22v). I rzeczywiście zrobi to.

²¹ Jan Kott, „Królowie”, w: *Szkice o Szekspirze* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962), 21.

Szyderczy kontrapunkt dla pierwszej sceny dramatu przynosi scena przedostatnia, rozpoczynająca piątą odsłonę. Ich symetrię poeta zasygnalizował za pomocą komentarza jednego z uczestników obu spotkań w pałacu Rady Państwa: „Słowo w słowo słyszano już to samo z ust Josta, na królewskim sądzie” (47v). Niedokładnie słowo w słowo i niedokładnie to samo, choć rzeczywiście i tam, i tu padają oskarżenia pod adresem Eryka z Dannemory (tyle że za drugim razem mowa już o poległym wcześniej bohaterze) i Marcjana Engelbrechta, który na początku sceny przedostatniej ma już status wygnańca.

- Knutson Pytasz Mości Swensonie, dlaczego Pałac Obrad wojskiem otoczony? Bo kraj jest w niebezpieczeństwie i o losach jego mi inaczej myśleć już nie można, jak pod siły obroną. [...]
- <Brodern> Swenson A więc niech się dowiem z kolei: jakim prawem Wódz naczelny wywołany został z ojczyzny, którą zbawił? [...]
- Knutson [...] Engelbrecht, przywódca niesforenego gminu, skazany został na wygnanie z kraju. Stało się zaś to całkiem prawomocnie. W wyjątkowych razach niecierpiących zwłoki, stosownie do ustaw prastarych, zwołane bywa nadzwyczajne Rady zebranie, na którym dostateczną jest liczba siedmiu członków Izby Tajnej –
- <Brodern> Swenson Prawo podobne w istocie służyło królowi – ale nigdy osobie pełniącej namiestniczą władzę.
- Knutson Słowo to mimo uszu puszczam. Takem za stosowne uznał, i tak się stało. [...] Nędznik hańbą się okrył – kraj zdradzał – potajemnie z królem się znosił.
- <Brodern> Swenson Dowody? gdzie dowody?
- Knutson Zarządzone śledztwo rzecz tę niebawem wyjaśni.
- <Brodern> Swenson Czyli, innymi słowy: sąd krzywy, któremu przewodniczyć będzie samowładny kraju opiekun –
- Knutson Co znaczy słowo to Mości Swensonie? Cofnij je natychmiast bo jest co najmniej... nierozważne! (46v–47r)

Zwraca uwagę przyjęta przez nowego namiestnika kolejność działań: najpierw wyrok, później oskarżenie, na końcu – śledztwo, o procesie nawet się nie wspomina. Perfidną manipulację, stosowaną przez Josta Ericksona (między innymi wobec Knutsona) przy zachowaniu pozorów praworządności, nowy gubernator, powołany po detronizacji króla Eryka, zastąpi rządem bezprawia i prymitywną brutalnością. Z tym że tak naprawdę nie o „namiestniczą władzę” tutaj chodzi.

Znany z dziejów rewolucji i ich literackich obrazów schemat wzniesienia nowej tyranii na gruzach ideałów pogrzebanych w grobach uczciwych przywódców, fałszywie oskarżonych o zdradę, rozgrywa się tutaj nie tylko w scenerii, ale i w stylu dworskiej walki o koronę. Przeciwno niesprawiedliwie skazanemu Engelbrechtowi,

którego wcześniej spotkał królewski zaszczyt, Knutson używa teraz królewskiego prawa i oficjalnie przyjmuje rolę nowego tyra. Kolejnym krokiem będzie eliminacja dawnych sprzymierzeńców²². Jest też – a jakże – skrytobójstwo. Nie tak subtelnie zaaranżowane jak w Szekspirowskim *Ryszardzie II*, nie tak prymitywnie zorganizowane jak w *Ryszardzie III*, ale przeprowadzone według królewskiej reguły niebrudzenia sobie rąk:

Knutson [...] Za chwilę zwołam Radę, i nędznika tego spod prawa usunę, i cenę na jego głowę naznaczę, i kto go zgładzi włos mu z głowy nie spadnie, nie licząc tego, że się dobrze zasłuży krajowi. – Czyś mię zrozumiał?

Magnus Nie bardzo.

Knutson Potrzebna mi jest śmierć tego człowieka – czy się jej podejmiesz?

Magnus Jest to pytanie więcej niż niepojęte. Pierwszy lepszy siepacz zapłacy...

Knutson Nie o tym tu mowa. Wyręczyciel zdrajcą bywa. Rzecz podobną najlepiej załatwić samemu.

Magnus To sam go sobie zgładź prześwietny panie.

Knutson Dziwneś z ust wypuścił słowo. Nie wiem, czy byś je powtórzyć zdołał.

Magnus Dla czego nie?

Knutson A raczej – czy byś miał odwagę.

Magnus I to jest możebne.

Knutson Dowiodę ci, żeś w błędzie (ukazując mu jakieś pismo) Czy znasz ten list? – Co to? zbladłeś? – No – bądź rozsądny. Niech ci się jeszcze nie przykrzy spółka z Knutsonem – wyjdiesz z niej dopiero wtedy, kiedy cię sam usunę. Pismo to raz już wisiało na gałęzi wraz z twoim ojcem – nie miałeś i nie będziesz miał innej na nie odpowiedzi. – Zostawiam cię z myślami twymi – ale ostrzegam cię: czas jest drogi – nie radzę ci myśleć długo (wychodzi) (40r–40v).

To jedno z nielicznych miejsc noszących w brulionie z 1867 ślady ewolucji autorskiego zamysłu, które transliteracja linearna oddaje w następujący sposób:

Knutson Dowiodę ci, żeś w błędzie (ukazując mu jakieś pismo) Czy znasz ten list? – Co to? zbladłeś? – No – bądź rozsądny. Niech ci się jeszcze nie przykrzy spółka z Knutsonem – wyjdiesz z niej dopiero wtedy, kiedy ja cię sam usunę. Pismo to raz już wisiało na gałęzi wraz z twoim ojcem – nie miałeś <i nie będziesz miał> na nie <innej>

²² Zob. Kott, „Królowie”, 12–15.

odpowiedzi. – *masz ją w tej chwili obecnej.* <Zostawiam cię z myślami twymi -> ale cię ostrzegam: czas jest drogi – nie radzę ci myśleć długo (wychodzi)²³.

Kropka po wyrazie „odpowiedzi” przypuszczalnie pojawiła się po skreśleniu dalszego ciągu zdania, a zapisana w nowym wersie partia zaczynająca się od „ale cię ostrzegam” najwyraźniej była od początku ciągiem dalszym zdania zapisanego w interlinii nad skreśleniem²⁴. Widać więc, że jak w całym brulionie, tak i tutaj zmiany następowały w szybkim tempie (Faleński czasem nawet nie kończył zapisywać wyrazu, który skreślał²⁵). Wydaje się wszakże znaczące, że początkowo, w zapisie oddającym moment skupienia autorskiej uwagi na samym napięciu między rozmówcami, Knutson nie dawał Magnusowi czasu do namysłu, a więc w ogóle nie brał pod uwagę sprzeciwu. W zmianie decyzji chyba niezbyt szczęśliwie zaznaczył się reżyserski gest autora: w ostatnim zdaniu Knutson zapowiada następujący po jego wyjściu monolog Magnusa.

Magnus Bengtson, syn Bengta Stensona i krewny Knutsona, jedyny w tym dramacie bohater monologujący na temat swoich rozterek, na tle monolitycznych postaci mógłby się wydać jednostką skomplikowaną, gdyby nie drażnił brakiem zdecydowania i ciągłymi zmianami frontu. Najpierw, jeszcze w przedakcji, chciał pojąć za żonę Edytę, córkę Eryka z Dannemory i późniejszą żonę Marcjana. Tymczasem udział w akcji zaczyna od przybycia do zamku niedoszłego teścia z królewskim rozkazem uwięzienia go, ale jeszcze w tej samej scenie, po wybuchu walk, przechodzi na stronę powstańców. Po ich zwycięstwie nie może jednak ścierpieć wywyższenia Engelbrechta, więc wchodzi w układy z Knutsonem, a do ojca wysyła list, który po przechwyceniu przez króla staje się przyczyną oskarżenia i skazania na śmierć Stensona. Chwył przejęty z melodramatu – być może za pośrednictwem dramatów Hugo – zastosowany został przez Faleńskiego mechanicznie i niefunkcjonalnie. W tajnym liście Magnus radził ojcu nie bronić dłużej przegranej sprawy króla Eryka i napomknął, że „przykrzy mu się” spółka z Knutsonem, jednak śmierć Stensona – postaci epizodycznej – w żaden sposób nie wpływa na bieg akcji, a sam list, wystawiony najpierw na widok publiczny przy zwłokach powieszzonego adresata, w rękach Knutsona staje się narzędziem nie jakiegoś wyrafinowanego szantażu, tylko prymitywnej groźby.

²³ BN, sygn. 5822 IV (brulion), 10v.

²⁴ W transliteracji dyplomatycznej zapis przedstawia się tak:

Zostawiam cię z myślami twymi –

..... odpowiedzi. – *masz ją w tej chwili obecnej.*

ale cię ostrzegam: czas jest drogi – nie radzę ci myśleć długo (wychodzi)

²⁵ Zob. np. BN, sygn. 5822 IV (brulion), 22v–23r.

Szekspirowski Wielki Mechanizm przekształcił się w prowincjonalną przepychankę, ale koło historii wykonało obrót. Cykl zamyka scena przedostatnia, w której skrytobójstwo wychodzi na jaw, zamach Magnusa na Knutsona nie udaje się, a zebrani w pałacu szwedzcy panowie zostają rozbrojeni i uwięzieni. Na tym można by dramat zakończyć. Niestety, trzeba jeszcze uśmiercić Edytę – ukochaną, a później żonę Marcjana Engelbrechta. Jeśli jednak rzeczywiście było to konieczne, to chyba nie należało zwlekać do ostatniej, sztucznie doklejonej sceny. Wcześniejsza śmierć Edyty przydałaby więcej tragizmu decyzji Marcjana o rezygnacji z samobójstwa, wymuszanej na nim za pomocą odwołań do poczucia odpowiedzialności za wspólną sprawę i obowiązku wierności złożonej przysiędze:

- Marcjan W imię wszystkiego, co ci jest najświętsze, zaklinam cię raz jeszcze: pozwól mi zginąć.
- Hans Nie mogę.
- Marcjan To sam sobie poradzę bez ciebie.
- Hans Nie wolno ci. I potem – cóż na tym zyskać możesz? Ponad imieniem twoim Knutson hańbę przygwozdził. Poszłaby z tobą w mogiłę.
- Marcjan Późna potomność odcepi tę kartę, i nie będzie już pręgierza.
- Hans Niemniej wraz z tobą w grób zaszczytny pochowa wielką sprawę. Późna – tak – późna – smutną masz słuszość. Sprawiedliwość nigdy nie przychodzi w porę. Ale nie godzi się człowiekowi odpychać środki, które jeszcze ma w rękę. Byli tacy co walczyli z rozpaczą, i zwyciężali. Czyś to ty jeden? Czy nie na imię ci: wolność wielu? –
- Marcjan Słyszac to, zdaje się dusza mężnieć we mnie. Cóż tedy czynić mam?
- Hans Ratować drogie nam życie. Spiesz! Wierny Norbitt z łodzią czeka. [...] (rzuca mu się w objęcia) Pamiętaj, że nawet w tej uroczystej chwili nie zwalniam cię z przysięgi. Są prawa nad możność silniejsze – nad chęci nawet!... – (wychodzi) (45r–45v).

Chwilę później do uchodzącego Marcjana dołącza Edyta. Wiadomo, że nie miłość powstrzymała go przed samobójstwem, ale ta dodatkowa motywacja osłabia moc jego ofiary. Tragicznego wymiaru przyda jej natomiast całkowita zbędność. niesprawiedliwy wyrok dawał Engelbrechtowi czas na ucieczkę z kraju, ale w świecie brutalnego bezprawia odbiera mu tę szansę skrytobójczy zamach. Jego imię, które miało się stać symbolem walki o wolność, przepadnie w gąszczu fałszywych oskarżeń. Cud się nie zdarzy, bo w tym świecie historią rządzi miażdżąca jednostki mechanizm, a nie plan Boży. Boga, jak się wydaje, w tutejszym kosmosie nie ma.

A przecież „palec Boży”, jako zrodzoną w kulturze chrześcijańskiej alternatywę dla „greckiej konieczności”, identyfikowaną w tej epoce głównie z teatrem Calderona, Faleński dostrzegał również w dramatach Victora Hugo.

„Palec Boży”?

Pewnego rodzaju otwarcie na tę perspektywę wnosi postać obłąkanej Ingeborgi, której śpiew kończy dramat. Z toczonych rozmów wynika, że jej szaleństwo ma związek z zabiciem córki za romans z rycerzem królewskiej Czarnej Straży. Zrazem jednak z relacji posłańca z przebiegu pierwszej bitwy wiadomo, że ta sama Ingeborga dostarczyła królowi górnicze ubranie i wydała mu hasło otwierające drogę ucieczki w przekonaniu, iż „pomazańca swego Bóg tylko sądzi <i ukarze, gdy sam zechce>” (16v).

Ingeborga nie posiada znamion romantycznego szaleńca. Zgrzytliwe przypiewki, którymi komentuje bieżące wydarzenia – „Przez pustkowie, / Ciągnie mrowie, / Tuż się chora / Wlecz z mora” (44r) lub „Tam – ktoś kona... / Z jego łona / Zakrwawiona / Pierzchła wrona” (52r) – nie mają charakteru wizji proroczych, nie rodzą się z mistycznej ekstazy i nie świadczą o przekraczaniu granic poznania rozumowego²⁶. Jednak jej wiara w boską interwencję znajduje... cień potwierdzenia. Opóźnionej klęsce króla Eryka przydaje znamion Bożej kary jej nieuchronność – sprzeczna z logiką przewidywań opartych na rozeznaniu w rozkładzie siły militarnej stron. Scenę pierwszą odsłony III otwiera odczytanie przechwyconego listu i meldunek Josta:

Jost (do króla) Parlamentarz, jak wnosić mam powody, przychodzi o rozejm rokować. Rzec rozważyć należy. Przejęty list niemalą nam w tym względzie świadczy usługę. Z niego widać, że Engelbrechta podkopuje Knutson, tego zaś Magnus. Nie wiadomo, kto pod tym ostatnim siedzi w kretowisku – ale rzecz pewna, że się i na nim nie skończy. Wszystko to praca dla naszej korzyści. Do tego głód się załagał w ich obozie – niekarna hałastra porozpadała się na stronnictwa – motłoch z Engelbrechtem trzyma, wojsko z Knutsonem – wiem to wszystko przez szpiegi. Co do nas, mamy świeże z Danii *posiłki* <*zaciągi*>, panami jesteśmy warownej na morzu przystani, liczna flota trzyma w rękę morza i brzegi. Radzę tedy: w żadne układy nie wchodzić, rzecz na odwołkę puścić, nie śpieszyć się, czekać, i, w razie potrzeby, raczej się bronić niż działać zaczepnie (29r).

Znany z porywczoci król Eryk postąpi odwrotnie – co wytknie mu obecny w tej scenie błazen Nikiel, gdy znieważony poseł szwedzkich powstańców, sędziwy Brodern Swenson, opuści królewski namiot. Wtedy też kończy się dobra passa – nadchodzą wieści o zniszczeniu królewskiej floty przez burzę

²⁶ Por. Alina Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978), 38–58.

i o przejściu sprowadzonych z Danii zaciągów na stronę „rokoszan”, a wstępny meldunek Josta zyskuje prześmiewczy kontrapunkt w końcowych drwinach Nikla:

- Jost Najjaśniejszy Panie – uciekaj! Rokoszanie są już panami miasta –
 Król (cofając się z ręką na mieczu) To zdrada Mości Ericksonie!
 Jost Nie mam czasu na usprawiedliwienie.
 Nikiel Ja go w krótkości obronię. Głodni byli – przyszli się do nas pożywić; jak się najedzą – odejdą. Do tego porozpadali się na stronnictwa.
 Jost Milcz nędzniku!
 Nikiel Mów śmiało Mości Rycerzu – omijając, ile możesz, zbyt dosadne wyrażenia.
 Król (do straży) W dyby go zakuć! (straż chwyta Josta)
 Nikiel Tatku tatku – przecież to jedyny wierny twój sługa. Zostałeś już sam jeden ze mną. [...] Mówiąc między nami – wychodzisz stąd goły i głodny – czy cię aby twoi obronią? (Król wychodzi. Do Josta). Dobry byłeś sługa – dawałeś zawsze drwić z siebie, ile weszło – żał mi cię że się odprawiasz.
 Jost I ty jeszcze szydzić będziesz psie podły! (kopie go nogą)
 Nikiel (spadając ze stołka) Patrzaj tatku – zrzucony zostałem z tronu! (wybiega na czworakach za królem – straż wyprowadza Josta) (31r–31v).

Los króla rozstrzyga się ostatecznie w akcji biegnącej jakby odrębnym torem, która w sam środek dramatycznego ciągu obrazów obramowanych dwiema scenami nieuczciwego sądu wprowadza scenę gwałtownego wzrostu królewskiej potęgi i równie szybkiego jej upadku, po swoistym momencie przesilenia, niezwiązanym jednak z żadnym tragicznym rozpoznaniami i wywołanym jedynie okolicznościami zewnętrznymi, częściowo niezależnymi od czyjejkolwiek woli.

Jeśli burzę, która rozbiła królewską flotę, zesłał Bóg, to dwóm porządkom konstrukcyjnym odpowiadają tutaj dwie wizje świata, z których każda ma własną formułę tragizmu: miażdżące koło historycznego cyklu w doświadczeniu Engelbrechta i wyrok Bożej sprawiedliwości w losie króla Eryka. Boską interwencję dostrzega jednak tylko obłąkana Ingeborga, podczas gdy komentarze Nikla, którego polityczny rozsądek wpisuje się w szekspirowski typ błazeństwa, sprowadzają przyczynę królewskiego upadku do słabej psychiki władcy.

Parę lat wcześniej, dokładnie w roku 1862, dramat inspirowany bieżącą polityką i osadzony na podobnym trójstronnym konflikcie – króla, możnowładztwa i ludu – ogłosił Mieczysław Romanowski. Oparty na micie założycielskim państwa polskiego *Popiel i Piast* kończył się upadkiem tyra (Popiela), kłeską oligarchów (królewskich stryjów) i koronacją ludowego przywódcy (Piasta), której przyświeca idea demokratycznych rządów narodowej wspólnoty zgromadzonej

na wiecu²⁷. Faleński dramat Romanowskiego znał, a nawet zrecenzował na łamach „Biblioteki Warszawskiej” – w momencie znaczącym: trzecim kwartale 1863 roku – przywołując ideę rządów Opatrzności Bożej w świecie historycznym:

Popiel i Piast to zmierzch po jednej stronie widnokągu, po przeciwnej brzask dnia nowego. To niby nagły przekrój Bożego miecza, podkreślający porachunek z przeszłością, dla rozpoczęcia nowego szeregu liczb, który będzie wartością wszystkiego, co [go] poprzedziło²⁸.

Pisząc to zdanie w kraju ogarniętym jeszcze powstaniem, Faleński już składał hołd poległemu w walce autorowi (Romanowski należał do grupy ochotników, którzy zginęli pod Józefowem 24 kwietnia 1863²⁹). W tym kontekście zakrawa na gorzką ironię fakt, że w *Smutnych dziejach powstania w Dalekarlii* domniemany „przekrój Bożego miecza” nie otwiera „nowego szeregu”, tylko kolejny cykl odwiecznego biegu dziejów, w którym śmierć Piastowego odpowiednika przyniesie ruinę wszystkich wartości i nadziei.

■

Bibliografia

- Baczyńska, Beata. *Dramaturg w wielkim teatrze historii: Pedro Calderón de la Barca*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005.
- Chmielowski, Piotr. „Felicjan Faleński jako dramatopisarz”. W: *Nasza literatura dramatyczna*, t. 2, 66–92. Petersburg, 1898.
- Dąbrowski, Stanisław. „Wiktor Hugo na scenach polskich”. *Pamiętnik Teatralny* 1, z. 4 (1952): 204–219.
- Grzędzińska, Maria. „«Smutne dzieje powstania w Dalekarlii» – nieznaną dramaturgię Felicjana Faleńskiego (1867)”. *Przegląd Humanistyczny* 8, z. 3 (1964): 123–129.
- Grzędzińska, Maria. Uwagi wstępne do: Felicjan Faleński, „Tańce śmierci”. W: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, redakcja Stanisław Pigoń, 115–117. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1964.
- Grzędzińska, Maria. „Wiersz i proza w dramatach Felicjana Faleńskiego”. W: *Dramat polski XIX i XX wieku: Interpretacje i analizy*, redakcja Lech Ludorowski, 151–169. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1987.

²⁷ Szczegóły politycznego wymiaru konfliktów w dramacie Romanowskiego i wynikającego stąd przesłania omawia Helena Wolny, *Twórczość dramatyczna Mieczysława Romanowskiego, poety powstańca (1833–1863)* (Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna:1977).

²⁸ (f) [F. Faleński], „*Popiel i Piast*, tragedia w pięciu aktach, z podań i legend historycznych, wierszem przez Mieczysława Romanowskiego. We Lwowie. Nakładem Karola Wilda. 1862 r.”, *Biblioteka Warszawska*, nr 3 (1863): 311, <https://polona.pl/item/biblioteka-warszawska-pismo-poswiecone-naukom-sztukom-i-przemyslowi-1863-t-3.NjU5NTgxOTU/314/#item>.

²⁹ Zob. Mieczysław Ingłot, „Romanowski Jan Julian Mieczysław”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 31, red. Emanuel Rostrowski (Kraków: Polska Akademia Nauk, 1988), 610–612.

- Grzędzielska, Maria. Wstęp do: Felicjan Faleński, *Wybór utworów*, III–CXXVIII. Wrocław: Ossolineum, 1971.
- Kott, Jan. „Królowie”. W: *Szkice o Szekspirze*, 9–55. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962.
- Kowalczyk, Urszula. *Felicjan Faleński: Twórczość i obecność*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2002.
- Kowalczyk, Alina. *Ciemne drogi szaleństwa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Ratajczakowa, Dobrochna. *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*. Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, 1994.
- Skwarczyńska, Stefania. „Wiktor Hugo jako teoretyk dramatu”. *Pamiętnik Teatralny* 1, z. 4 (1952): 155–203.

Abstrakt

Wokół dramaturgicznego debiutu Felicjana Faleńskiego

Nigdy niewydany pierwszy ukończony dramat Felicjana Faleńskiego – *Smutne dzieje powstania w Dalekarlii* z 1867 roku – odpowiada programowym założeniom Victora Hugo, wedle których dzieło sztuki dramatycznej powinno być „przeszłością ożywioną na rzecz teraźniejszości”. Pisany pod wpływem świeżego wspomnienia powstania styczniowego traktuje o zrywie Szwedów przeciwko dominacji Danii w związku państw skandynawskich ustanowionym przez unię kalmarską u schyłku XIV wieku, przedstawia nadużycia Duńczyków i króla Eryka Pomorskiego, bunt szwedzkich możnowładców i mas ludowych pod dowództwem prostego górnika, obalenie króla, zdradę jednego z feudałów, zamach stanu, skrytobójstwo. Akcja została skomponowana według mechanizmów dziejowych znanych z szekspirowskich kronik z przydaniem w losie monarchy calderonowskiego pierwiastka rządów Bożej opatrności nad światem ziemskiej historii.

Słowa kluczowe

Felicjan Faleński, dramat, autograf, XIX wiek, rewolucja

Abstract

The Debut Play by Felicjan Faleński

Felicjan Faleński's unpublished, first completed drama, *Smutne dzieje powstania w Dalekarlii* [The Sad Story of the Uprising in Dalecarlia] from 1867, corresponds to Victor Hugo's program, whereby a work of dramatic art should be “the past revived for the present.” Written with a fresh memory of the January Uprising of 1863, Faleński's text tells about the rebellion of the Swedes against Danish domination in the union of Scandinavian states established by the Kalmar Union at the end of the fourteenth century. The play depicts the abuses of the Danes and King Eric of Pomerania, the rebellion of Swedish nobility and the popular masses led by a simple miner, the overthrow of the king, the betrayal of one of the feudal lords, the coup d'état, and the assassination. The action is arranged according to the historical mechanisms known from Shakespeare's chronicles; in presenting the monarch's fate, Faleński adds the Calderonian element of the rule of divine providence over the world of earthly history.

Keywords

Felicjan Faleński, drama, autograph, 19th century, revolution

MAREK DYBIZBAŃSKI

dr hab., profesor w Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego. Zajmuje się literaturą romantyzmu oraz dramatem i teatrem tej epoki, genetyką tekstów dramatycznych, krytyką teatralną XIX wieku, kulturą popularną XIX wieku.