

Agnieszka Czajkowska

***Barbara Radziwiłłówna* Antoniego Edwarda Odyńca. Dialog z literaturą i historią**

Dramat Antoniego Edwarda Odyńca poświęcony królowej Barbarze Radziwiłłównie, niemieszczący się nawet w najszerszym kanonie arcydzieł polskiego romantyzmu, dosadnie określany przez Mariana Szyjkowskiego jako „beznadziejnie rozwlekła ramota”¹, dosłużył się w historii literatury jednak swoistej, wcale nie najniższej rangi. Nie tylko jako znaczące niedokonanie, tragediowy „minus znak” i przykład nieudolnego naśladownictwa Szekspira (Szykowski), ale także, a może przede wszystkim – jako rezultat osobistych powiązań autora z Mickiewiczem, którego wieszcz uczynił adresatem swoich uwag na temat romantycznego dramatu. Odyniec mógł się zresztą z racji epistolarnego powiernictwa czuć wykonawcą poetyckiego testamentu Mickiewicza, który, jak wiadomo², w latach 1827 i 1828 zamierzał sam napisać dramat o Barbarze i ślad tych projektów pozostawił w listach do Joachima Lelewela. Że była to fascynacja poważna i ugruntowana, świadczy fakt, że – jak pisze Danuta Zawadzka powołująca się na pamiętnik brata poety, Franciszka – Mickiewicz sam grał rolę Barbary w szkolnym wystawieniu Felińskiego w roku 1812³.

Twórcze zamierzenia autora *Konrada Wallenroda* co do Radziwiłłówny nie należały w tym czasie do wyjątków. Postać żony ostatniego Jagiellona w ogóle

¹ Zob. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923, s. 279.

² Zob. D. Zawadzka, „*Barbara Radziwiłłówna*” Antoniego Edwarda Odyńca, [w:] *Radziwiłłowie. Obrazy literackie. Biografie. Świadectwa historyczne*, red. K. Stepnik, Lublin 2003, s. 433; D. Zawadzka, *Tragizm Wallenroda – tragizm Radziwiłłówny. O nie zrealizowanym pomysle Mickiewicza na dramat (?)*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 387–403.

³ Zob. D. Zawadzka, *Tragizm Wallenroda...*, s. 391.

odegrała znaczącą rolę w historycznych zainteresowaniach romantyków – przypominający ten fakt w *Pamiętniku literatury polskiej XIX wieku* Wincenty Pol określał moment wystawienia dzieła Felińskiego (rok 1817) wręcz jako narodziny studiów archeologicznych i zwrot w literaturze „przywracający powagę przeszłości”⁴.

Pisał autor *Mohorta* w 1877 roku:

Dziś tedy staje się naturalnie łatwą rzeczą, jeżeli owa kontuszowa Polska w delijach, przyłbicach i szyszakach występuje; ale wówczas trzeba było do tego osobnych studiów. Stroje do Barbary z umysłu rysowano i układano pod okiem dam warszawskich i Niemcewicz; kiedy też po raz pierwszy Barbara przedstawioną była, trudno sobie wyobrazić tego ogromnego wrażenia, jakie na wszystkich sprawiła⁵.

W komentarzu Pola wystawienie tragedii Felińskiego urasta do rangi wydarzenia kulturalnego, w którym bierze udział na równi świat teatru, świat nauki i towarzystwo stolicy. Podobnym w duchu, choć zapewne niewspółmiernym, przedsięwzięciem była wcześniejsza o rok publikacja Niemcewiczowskich *Śpiewów historycznych*, ilustrowanych przez damy warszawskie.

Prócz przytoczonych uwag porównawczych, wiążących utwór z gatunkowymi wymogami i niezrealizowanym zamysłem Mickiewicza, dramat Odyńca o Barbarze Radziwiłłównie doczekał się ocen podkreślających jego wartość autonomiczną, co należy rozumieć w kategoriach wkładu oryginalnej myśli autora w dobrze już zakorzeniony w 1857 roku literacki mit męczennicy na tronie. Jest to więc znacząca paralela biografii żony Zygmunta Augusta z losem królowej Jadwigi. Wydaje się ona interesująca z wielu względów: kreacji skorumpowanego bohatera ludowego⁶, uwolnienie Bony od ciężaru trucieli, a przede wszystkim – by znów odwołać się do interpretacji Danuty Zawadzkiej – tezy o swoistym mecenacie królowej Barbary wobec Doroty Podlódzkiej i Jana Kochanowskiego. W utworze Odyńca staje się ona hołdem składanym przez autora „cieniom i świętej pamięci” Mickiewicza i Klaudyny Potockiej.

Przywoływane odczytania akcentują problem dialogowości dramatu Odyńca, wynikającej, jak się zdaje, z rozległych literackich koneksji autora i jego doskonałej orientacji we współczesnym mu życiu literackim, w czym Maria Dernało-

⁴ W. Pol, *Dzieła wierszem i prozą*, t. 8, seria druga, *Dzieła prozą*, t. 4, Lwów 1877, s. 250–251. Na ten temat pisze również Zbigniew Przychodniak: „Widzów Teatru Narodowego w roku 1817 godziła z historią, otwierała na przyszłość. Każdy spektakl tego paradoksalnego dzieła był mszą polskości”, Z. Przychodniak, *Alojzy Feliński „Barbara Radziwiłłówna”. Między tragedią a melodramatem*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, część 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 2001, s. 143.

⁵ W. Pol, *Dzieła...*, s. 251.

⁶ Zob. D. Zawadzka, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 436.

wicz⁷ upatrywała podstawowe znaczenie osoby autora *Listów z podróży* dla historii polskiego romantyzmu. Tak więc *Barbara Radziwiłłówna*, jak to wynika z hermeneutyki kontekstu historycznego, w dużym stopniu zawdzięcza swoje znaczenie czynnikom pozaliterackim. Ale poza tym – jako samodzielne dzieło – dramat posiada spory zestaw sygnałów, stanowiących czytelne wykładniki intertekstualne. Autorskie usytuowanie utworu wobec rozmaitych prac literackich i historiograficznych – takich jak dzieła Franciszka Wężyka i Alojzego Felińskiego, a także pisma Michała Balińskiego, Mikołaja Malinowskiego i Karola Szajnoch – miało z pewnością spełnić zadanie promocyjne: doniosłe koneksje posłużyły i tym razem Odyńcowi do zbudowania fundamentów literackiej sławy. Możliwe, że w sytuacji nasycenia literackiego rynku dramatami o Barbarze – czy to utwierdzającymi jej mit, czy też ryzykownymi z punktu widzenia narodowej świętości (jak utwór Dominika Magnuszewskiego *Barbara, jeszcze Gasztoldowa żona*) – dialogowy charakter dzieła z 1857 roku mógł sprzyjać dodatkowej, obok aletonimicznej, manifestacji autorstwa Odyńca. Autorstwa – trzeba przyznać – pojmowanego oryginalnie. Przyznając w rozpoczynającej ciąg paratekstów dedykacji dla Klaudyny Potockiej i Adama Mickiewicza: „Pieśń ma – wasze dzieło”⁸, autor dramatu, dłużnik i spadkobierca bohaterów wielkiej literatury, nie tylko wpisuje się w przyjęty kodeks zachowań salonowych i spłaca daninę obyczajowości epoki. Odyniec, kurtuazyjnie zrzekający się praw autorskich do swego dzieła, lokuje je w określonym nazwiskami horyzoncie literackim, a tym samym, od tytułu, dokonuje aksjologicznej kwalifikacji *Barbary Radziwiłłówny*. Wysoki patronat wieszcza ma opromienić przedkładany czytelnikowi tekst. Przy okazji dokonuje się tu pierwsza interpretacja dzieła, projektowany jest kierunek jego lektury. Bo nie tylko o odległą historię w nim idzie – także o sprawy doraźne, jak na przykład wystawienie pomnika „aniołowi emigracji”, któremu przebywający po powstaniu listopadowym w Dreźnie Odyniec wiele zawdzięczał⁹. Dedykacyjny czterowiersz ustanawia także ontologię zapowiadanego ciągu dalszego – historyczny początek panowania Zygmunta Augusta okazuje się w równym stopniu przedmiotem literackim, przynależnym określone w podtytule gatunkowi jako „poema dramatyczne”, co i biograficzną właściwością współczesnych osób. Przeszłość ożywa poprzez istnienie teraźniejszych, realnych bohaterów, a oni są nosicielami cech zaobserwowanych w historii: „Z Ciebie [Mickiewicza] treść ducha dziejów – z Ciebie [Klaudyny] wzór Barbary”¹⁰. Literatura i życie wiążą się tu nierozzerwalnie, by wypracować opartą na Geniuszu

⁷ Zob. A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, oprac. M. Toporowski, Warszawa 1961, t. 1, s. 5.

⁸ A.E. Odyniec, *Barbara Radziwiłłówna czyli początek panowania Zygmunta-Augusta. Poema dramatyczne w sześciu aktach, z prologiem*, Wilno 1858, s. 5.

⁹ Zob. D. Zawadzka, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 440.

¹⁰ A.E. Odyniec, *Barbara Radziwiłłówna...*

i Świętości wizję historii, która od dawna już ani nie mieściła się w zamkniętej formule klasycznej tragedii, ani nie wypowiadała się w przeszłym, całkowicie dokonanym czasie narodowego mitu. Wręcz przeciwnie – w myśl metodologicznych ustaleń poetów, krytyków i historyków przeszłość umożliwia, jak pisał Lelewel, rozwinięcie się politycznych celów, a także artystycznych potrzeb teraźniejszości.

Następująca tuż po tytule dedykacyjna nota ma wreszcie i znaczenie osobiste, wyrażające się w inicjalnym wersie: „Na grób wasz składam ze czcią od Was wzięte dary”¹¹, co stanowi dodatkowe wzbogacenie hołdu w czynnik twórczej emancypacji – oddając, co wzięłem – i staje się dokumentem autonomizacji podmiotu autorskiego, niczym dodatkowej osoby dramatu. W ten sposób ujęta jako całość dedykacja Odyńca jednocześnie realizuje przeciwstawne cele – neguje i ocala autorytet jego twórcy, lokując go na pograniczu tekstu i rzeczywistości poprzez przydzielenie mu narzędzi kontroli czytelniczego odbioru i wykreowanie pożądanego horyzontu oczekiwań. Dedykacja jako czynnik sterowania recepcją z jednej więc strony chroni dzieło przed niewłaściwym odcodowaniem tekstu, zdradzając przy tym autorski brak zaufania w możliwości perswazyjne *Barbary Radziwiłłówny*. Z drugiej strony podporządkowuje utwór wykładni, która zawiera się w kreacji tekstowego obrazu twórcy, blisko spokrewnionego z rzeczywistym Odyńcem¹².

Kolejny element wprowadzenia w literacką rzeczywistość schyłku dynastii Jagiellonów – motto – utwierdza wypracowany w czterowierszu status autora. Jest to cytat, który pochodzi z ogłoszonego przez Odyńca w 1849 roku dramatu *Felicyta*, opartego na żywocie chrześcijańskiej męczennicy i formułującego konkurencyjną wobec III części *Dziadów* wizję historii¹³. Píše autor *Barbary*...

Kto kraj swój w Bogu ukochał, Bóg cudem
Żyć będzie przezeń między jego ludem.
I błogosławiąc dobrej jego chęci,
W pomoc mu zejdą Aniołowie święci,
Słowom i czynom jego, Boską władzą,

¹¹ Tamże.

¹² Jest to być może wyjątek od sformułowanej przez Dorotę Szajnert reguły o apersonologicznej czy wręcz depersonologicznej roli wypowiedzi prefacjalnych, redukujących autora tylko do jego roli w tekście. Wyraziste nacechowanie dedykacji Odyńca własną biografią jest tu tyleż przykładem na szczególne pojmowanie romantycznych relacji „zmyślenia i prawdy” (autorka rozpatrywała ten problem w odniesieniu do literatury współczesnej), co i efektem niedoskonałości samego tekstu; zob. D. Szajnert, *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 54.

¹³ Zob. M. Stanisławski, *W kręgu koncepcji chrześcijańskiej: „Felicyta” Antoniego Edwarda Odyńca wobec „Dziadów cz. III”*, [w:] *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, red. K. Maciąg, M. Stanisławski, Rzeszów 2007, s. 246–248.

Nad ludźmi siłę Boskiej woli dadzą,
Aż na wzór jego stanie naród cały
W wieńcu wesela i cnotliwej chwały¹⁴.

Przytoczone słowa pochodzą z wypowiedzi chrześcijańskiego bohatera dramatu, biskupa kartagińskiego Satura, który przygotowuje rzymską kapłankę, późniejszą świętą Felicytę, do chrztu. Obrazują one proces przeanielenia narodu jako końcowy efekt współpracy woli Bożej z wybraną jednostką. W rodzimym utworze jest nią chrześcijańska męczennica, która siłą swego poświęcenia i mocą wiary w Opatrzność powoduje nawrócenie zgromadzonych na igrzyskach Rzymian. W dramacie z dziejów Polski tę wybitną osobę identyfikować należy z tytułową bohaterką, Barbarą Radziwiłłówną.

To ona, dokonując wyboru pomiędzy dobrem własnym i zgodą narodową, ofiarowując w tej sprawie Bogu swe cierpienie, ocala autorytet królewskiej korony i wewnętrzny pokój w państwie. Spełnia przy tym posłannictwo literackie – wytycza kierunek twórczej drogi Kochanowskiego, projektując znaczące dla jego poezji wątki patriotyczne i religijne.

Dokonywane przy użyciu motta „wyjście” poza utwór oznacza nie tylko krok wstecz, ku literackiej przeszłości autora *Barbary Radziwiłłówny*. Intertekstualny wykładnik przybiera charakter przemyślanej strategii historiozoficznej, bowiem ten sam fragment *Felicyty* otwiera dramat późniejszy o trzy lata, wydany w 1861 roku. Swymi realiami historycznymi utwór sytuuje się w czasie rokoszu Lubomirskiego. Postać tytułowego magnata kreuje w nim Odyniec na „typ obywatela-chrześcijanina, który skrzywdzony najboleśniej i najniesprawiedliwiej, krzywdę swą i zemstę osobistą na ołtarzu ojczyzny poświęca [...] i nie czekając nawet na zwrot wydartych mu niesłusznie dostojeństw, sam dobrowolnie udaje się na wygnanie, «aby żadnych już więcej do rozruchów domowych w ojczyźnie nie dać okazji, i tam już tylko cicho i spokojnie umrzeć»”¹⁵.

Tak więc autor wykorzystuje to samo motto, by zespolić dwa różne utwory. Ale również wybór postaci historycznych jako bohaterów nie jest przypadkowy. Lubomirski, tytułowa postać utworu Odyńca, jest tak samo z punktu decyzji autora ryzykowny, jak to było w przypadku Barbary Radziwiłłówny. Historyczna królowa bowiem okazała się przyczyną brzemiennego w skutkach politycznego konfliktu w Rzeczypospolitej. Jerzy Lubomirski natomiast stał się inspiratorem i przywódcą wewnętrznej wojny rozpoczętej w 1665 roku przez szlachtę z królem Janem Kazimierzem, której efektem stało się nie tylko osłabienie kraju w obliczu utraty wpływów na Ukrainie, ale też ostateczny upadek autorytetu władcy.

¹⁴ A.E. Odyniec, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 7.

¹⁵ A.E. Odyniec, *Jerzy Lubomirski czyli wojna domowa w Polsce. Dramat historyczny we dwóch częściach, z prologiem*, Wilno 1861, s. XVI.

Jednak, jak powszechnie wiadomo, twórca *Listów z podróży* nie był ryzykantem – postać buntowniczego magnata w chwili publikacji dramatu Odyńca miała już za sobą wygrany proces historyczny, w dużej mierze dzięki pochodzącemu z 1850 roku utworowi Karola Szajnochy. Autor „dramatu historycznego w czterech częściach” jedenaście lat wcześniej od przyjaciela Mickiewicza dokonał rehabilitacji Lubomirskiego, ukazując go jako rzecznika interesów polskiej szlachty, działającego w imię dobra kraju i cnót chrześcijańskich. O literackiej popularności magnata może świadczyć także fakt, że w rok po wydaniu utworu Odyńca pojawił się podobny dramat pióra Józefa Szujskiego. Autor *Barbary Radziwiłłówny* znów więc wpisał się w zakorzeniony już w literaturze krajowej nurt refleksji historycznej, choć uczynił to ze znamienym zastrzeżeniem. Mimo iż nie był pionierem w wynajdywaniu przedmiotu tragicznego w polskich dziejach i podążał wytyczonym przez poprzedników szlakiem, w motcie dodatkowo werbalizował indywidualny cel swojej literackiej interpretacji historii i poprzez to wartościował czyny ukazywanych przez siebie postaci. Poświęcenie przywoływanej Felicyty stało się pod jego piórem figurą biografii zarówno Barbary, jak i Lubomirskiego, a losy kraju dzięki starożytnemu, sięgającemu III wieku naszej ery, patronatowi szczęśliwie udało się wprowadzić na drogę realizacji chrześcijańskich ideałów. Wątpliwości etyczne, związane z wyborem rodzimych postaci, mimo iż w zasadzie przewyżczone przez wcześniejszą literacką kreację Szajnochy, zostały złagodzone dodatkowo przez wypowiedź biskupa kartagińskiego. Pochodziła ona z *Felicyty* i była cytowana – z pewnymi zniekształceniami – jako motto do obu dramatów. W oryginale kwestia posiadała czynnik wolicjonalny – człowiek jako przedmiot boskiego oddziaływania miał możliwość wyboru między dobrem a złem, ale jego los podlegał surowej ocenie. Bohater mógł być nagradzany albo karany. Fragment *Felicyty*, wykorzystany jako motto i przekształcony przez Odyńca, pozbawiony został wartościującego rewersu i zyskał jednoznaczność wymowy manifestu samodoskonalenia się narodu, dokonywanego wzorem wybranej jednostki¹⁶. Parafraza własnego tekstu miała oczyścić konotacje z *Felicytą* z możliwej błędnej interpretacji historii. Chrześcijańska droga do do-

¹⁶ Cytowany fragment w *Felicycie* jest następujący: „Tak chrześcijanin w ojczyźnie widomej, / nie służyć tylko jej chwale znikomej, / Lub grzesznej pysze: lecz całą swą siłą / Czynić ma, / Bogu by się stała miłą. / A w jakich cnot ją chce widzieć ozdobie, / Takie ma naprzód rozwijać sam w sobie. / Wówczas, jeżeli pan przyjmie te chęci, / W pomoc mu zejdą aniołowie święci, / Słowom i czynom jego, Boską władzę, / Nad ludźmi siłę Boskiej woli dadzą, / Aż na wzór jego, stanie naród cały / W wieńcu tryumfu i cnotliwej chwały. / Lub gdy lud jego zasłużył na karę, / Pan za błagalną przyjmie go ofiarę, / I da mu porę, że jako Syn Boży, / Sam. Bo kto kraj w Bogu ukochał, Bóg cudem / Żyć będzie przezeń między jego ludem; / Bóg, co na szalach kary i nagrody, / Sam tylko wznosi i zniża nagrody”, A.E. Odyniec, *Felicyta czyli Męczennicy Kartagińscy. Dramat w 5 aktach*, Poznań 1858, s. 37.

skonałości staje się dla Odyńca głównym wyznacznikiem postaw bohaterów i czynnikiem jednoznacznie determinującym dzieje. Postacie polskiej królowej i magnata zostały w taki sposób dookreślone przez wyjątek z *Felicyty*, że mogły się pomieścić w skrojonym w drugiej połowie XIX wieku przez przyjaciela Mickiewicza kostiumie.

Wieloaspektowe paratekstualne wyposażenie dramatu dotyczy także przedmowy, którą do czytelnika kieruje autor. Ma ona wzmocnić głos płynący z motywu. Kolejna, inicjalna wypowiedź dramatopisarza to wyrazista manifestacja celów i zamiarów, które autor posiada w relacji do przedstawionego fragmentu dziejów i jego bohaterów. Doskonale wyraża je tytuł interpretacji Zawadzkiej, rezygnujący z oznaczenia literackości postaci Barbary na rzecz jej atrybucji wobec Odyńca.

Autorska „instrukcja obsługi” poprzedzająca tekst, podobnie jak poprzednie elementy paratekstualne, mieści się z pewnością w szerszym kontekście romantycznej problematyki genologicznej, która zmagać się musiała z nieostrością kryteriów klasyfikacyjnych i brakiem ukonstytuowanej, powszechnie usankcjonowanej metaliterackiej refleksji. Już bowiem w 1837 roku pisał Michał Grabowski, aluzyjnie odwołując się do wydanego w Paryżu przez Mickiewicza *Pana Tadeusza*:

[...] w wieku romantyzmu (emancypacji literackiej) każde twierdzenie trzeba poprzedzać długim eduktem. Nie wychodzi teraz we Francji tak lichy poemacik, dramat, romansik, który by nie był poprzedzony długą przemową, wykładającą szczególne teorie i mniemania literackie autora. Z tysiąca jednak tych sztuk rymotwórczych dla własnego użytku nie wynika żadna korzyść, bo każda będąc pisaną dla wyłącznego przypadku, wyłącznego upodobania, wyłącznego widzimisię, wszystkie uchodzą bez kontroli, bez wrażenia, bez śladu¹⁷.

Gatunkowa jednorazowość, uznawana przez krytyka za przypadłość współczesnej mu literatury, wymuszała wręcz konieczność autorskiej refleksji na temat możliwego przyporządkowania do określonego miejsca w systemie literackim każdego nowego dzieła. Przedmowa poprzedzająca *Barbarę Radziwiłłównę* ma również odniesienie biograficzne – prezentuje autorską drogę dojrzewania pomysłu na dramat. Odyńec, przywoławszy słowa własnej publikacji w „Przyjacielu Ludu”, opatruje je komentarzem: „Nie spodziewałem się bynajmniej, kreśląc niegdyś te słowa, że sam tej ponęcie ulegnę”¹⁸. Twórca *Barbary Radziwiłłówny* konstruuje w ten sposób paralelizm własnych zamysłów wobec mierzącego się w tym samym czasie z mitem królowej Mickiewiczem. Dodatkowe – choć pisane *ex post* i wyraźnie zmierzające w stronę kreacji – potwierdzenie na

¹⁷ M. Grabowski, *Czy można mieć w dzisiejszych czasach epopeję narodową?*, [w:] *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko, Kraków 2005, s. 97.

¹⁸ A.E. Odyńec, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. XXI.

równolegle wobec Adama zainteresowanie Barbarą znaleźć można w liście – jak każe nam Odyniec wierzyć – pisanym z Sankt Petersburga do Juliana Korsaka. Pod datą 5 maja 1829 roku notuje nadawca wrażenia związane z osobą córki Dominika Radziwiłła:

księżna Stefania, schodząca właśnie ze schodów, w całym blasku balowego stroju i wdzięków, mająca gdzieś jechać na wieczór. Jeżeli taką była Barbara Radziwiłłówna, to nie dziw, że się w niej królewic zakochał¹⁹.

Werbalizowane, czy tylko aluzyjne osadzenie dramatu Odyńca w oznaczonym nazwiskiem autora i tytułem dzieła kontekście literackim wydaje się przebiegać także na innych poziomach atrybucji – historiograficznym i historyczno-literackim. Utwór zaopatrzony zostaje w obszerne przypisy, które otwierają perspektywy przekraczające partykularne cele i zobowiązania autora, i pozwalają sytuować utwór jako element procesu literackiego. Z jednej strony więc dramat *Barbara Radziwiłłówna* staje w obliczu problemu historycznej referencji, którą wyrażają następujące po szczęśliwym (nie tyle dla Polski, na co Odyniec nie mógł mieć wpływu, ale dla polskiej literatury, co mogło być elementem jego interpretacji) zakończeniu dramatycznej akcji obszerne cytaty z listów pisanych przez królewskich małżonków, opublikowanych przez Michała Balińskiego. Utwierdzają one czytelników w zawartej w tekście charakterystyce głównych postaci – Barbary, króla, Bony i jej stronników, podtrzymują również przekonanie o katolickiej i narodowej motywacji działania Zygmunta Augusta. Z punktu widzenia akcji dramatycznej, jak i podnoszonej przez Kazimierza Brodzińskiego i, w latach dwudziestych, przez Maurycego Mochnackiego kwestii znaczenia charakterów dla tragiczności historii polskiej – nie wnoszą one nic nowego. Przypisy mają jednak znaczenie dla pracowicie kreowanego w tekście Odyńca obrazu autora. Ta zamieszczona po zakończeniu akcji dramatycznej, już za kulisami działań bohaterów próbka narracji historycznej pozwala autorowi mówić „na dwa głosy” – historiograficzny i literacki, „prawdziwościowy” i „fikcyjny”. Gest Odyńca można więc odczytać jako próbę odnalezienia się ze swoim dramatem w odmiennej sytuacji historycznoliterackiej niż ta, która patronowała jego przypominanym w przedmowie zamierzeniom pisarskim. Twórca własnych i współautor, a także korektor filomackich ballad Mickiewicza zdawał sobie bowiem sprawę z działalności takich dramatopisarzy i jednocześnie historyków, jak Karol Szajnocha i Józef Szujski. Do tego pierwszego wielokrotnie się odwoływał. Prezentowana w ten sposób przez Odyńca świadomość historyczna i warsztatowa, dookreślana przez wtórność w zakresie formalnym, pozwala Januszowi

¹⁹ A.E. Odyniec, *Listy z podróży...*, t. 1, s. 30.

Skuczyńskiemu²⁰ umieszczać go w kręgu twórców tzw. nowej tragedii romantycznej. Ale to, co historycy – Szujski i Szajnocha – realizowali w przestrzeni intersemiotycznej: dramacie i narracji historycznej, Odyniec włączył w całość w sensie delimitacyjnym i semantycznym, czyli po prostu opatrzył wspólną okładką i adresem bibliograficznym. Zaistniały w ten sposób informacyjny paralelizm jest świadectwem znajomości autora *Barbary* nowych tendencji artystycznych, będących efektem rozwijających się od lat 40. w Galicji intensywnych studiów historycznych. Ich znakiem – widocznym w dramatycznej twórczości Szujskiego i Szajnochy – była dominacja walorów poznawczych, dążenie do iluzji historycznej referencji, emancypujące się spod presji formy literackiej. Ale Odyniec, decydując się na ukłon w stronę współczesnych historyków, działa jednocześnie w przeciwnym kierunku – dzięki zamieszczonym przypisom bierze w nawias poznawcze walory dramatu, w zamian prowadząc do wewnątrztekstowej rekonstrukcji obrazu autorskich kompetencji historycznych i artystycznych. Bo choć poznawcza wartość komunikatów niesiona przez wypowiedzi bohaterów i pozatekstowe komentarze pozostaje niewspółmierna (z racji ich ukształtowania i statusu tekstowego), to w konsekwencji oba źródła informacji „pracują” na osobę autora i wypowiediane przez niego słowo. Gdyby dla tak scharakteryzowanej działalności szukać miejsca w historii literatury, można by odnieść wrażenie, że twórca *Barbary Radziwiłłówny* podążał drogą, którą dramatowi słowiańskiemu wytyczał w 1843 roku Mickiewicz. Zwłaszcza, że nie można wykluczyć faktu Odyńcowej znajomości tematyki prelekcji paryskich. Były one obecne w kraju w postaci rozmaitych odpisów.

W wypowiedziach Mickiewicza istotny dla tej problematyki wydaje się wykład XVI, w którym rozpatrywał poeta możliwości wystawienia dramatu romantycznego na scenie i, w zgodzie z teorią o jego wewnętrznej heterogeniczności rodzajowej, sygnalizowanej jeszcze przy okazji uwag o *Jagiellonidzie*²¹, mówił:

Nie spodziewajmy się widzieć w bliskiej przyszłości realizacji dramatu słowiańskiego, żaden bowiem teatr nie wystarczyłby nawet do wystawienia *Nieboskiej komedii*. Można by jednak wystawić ją częściowo, gdyby odstąpić od obecnych zwyczajów teatralnych; należałoby wprowadzić na scenę samego poetę. Opowiadanie, stanowiące nader istotną

²⁰ Zob. J. Skuczyński, *Konstruowanie obrazów przeszłości w nowej tragedii narodowej. „Jerzy Lubomirski” K. Szajnochy, A.E. Odyńca i J. Szujskiego*, „Acta Universitatis Nicolae Copernici”, Toruń 1995, s. 38.

²¹ „A przecież pewną jest rzeczą, że bez jedności akcji ani drama, ani epopeja (która w tym względzie jest tylko wielkim dramatem) żadnego interesu mieć nie będą”, A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą Dyzmą” Bończy Tomaszewskiego*, [w:] *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Warszawa 1996, s. 82.

część tego dramatu, musiałoby być wygłaszane przed publicznością przez poetę i ilustrowane obrazami **panoramicznymi**²².

Pomysł co do obecności poety na scenie, pojawiający się wraz z myślą o możliwościach wystawienia dzieła Krasińskiego, nie był oczywiście apoteozą możliwości technicznych ówczesnego teatru. Mickiewicz, o czym przekonuje Włodzimierz Szturc, swoją teorię dramatu fundował na wywołującej iluzję mocy słowa²³. Nie jest jednak możliwe, by pomysł ten przybrać mógł u Odyńca charakter tekstowej realizacji, mimo iż w utworze słychać poetę, a sceny dramatu wydają się aż nadto panoramiczne i gęsto zaludnione. Autor *Barbary Radziwiłówny* przychylił się do teorii dramatu wypracowanej przez Ludwika Tiecka, niezgodnej, jak pisze Włodzimierz Szturc²⁴, z sądami samego Mickiewicza, który być może nie doczytał jego *Dramaturgische Blätter*. Jeszcze podczas swego pobytu w Dreźnie Odyniec, pomny rad przyjaciela, odwiedził ówczesnego dyrektora teatru miejskiego i krytyka. Był wówczas świadkiem jego głośnej lektury *Kupca weneckiego*, świeżo przetłumaczonego na język niemiecki. Pisał o niej z zachwytem w liście do Juliana Korsaka z dnia 3 sierpnia 1829 roku:

Ale cóż to za mistrzowskie czytanie! Toteż Tieck czyta tylko same arcydzieła. Żadna reprezentacja na scenie nie mogłaby, jak sądzę, sprawić takiej rozkoszy dla prawdziwego lubownika i znawcy poezji; chyba gdyby każdy z aktorów, wyzuwszy się ze swej osobistości odrębnej, tak rolę i grę swoją zlać umiał z całością, jak je Tieck wszystkie zlewał w czytaniu²⁵.

I choć głośna lektura autora przekładu utwierdziła Odyńca w przekonaniu, że najważniejszy w dramacie jest pojedynczy, wypreparowany z wielości scen i postaci głos, to na pewno nie wyniknęło ono ze zrozumienia profetycznej wizji autora *Dziadów* wypracowanej w prelekcjach paryskich. Przykład Odyńca pokazuje, że nie „każda wola ku twórczości”, jak pisze Teresa Walas²⁶, trafia we właściwe sobie okoliczności literackie. Oznacza to, że z pewnością poszukiwania Mickiewicza pozostały poza zasięgiem świadomości twórcy *Barbary Radziwiłówny*. Fundowany na mocy słowa profetyzm przyjaciela przetransponował Odyniec na znane sobie kategorie – siłę przekonywania tekstu, realizowaną przez obecność w nim głosu autora. I dlatego właśnie odżegnywał się w *Przedmowie* od ambicji scenicznych.

²² A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 9: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, przeł. L. Płoszowski, Warszawa 1955, s. 122.

²³ W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, s. 219.

²⁴ Zob. tamże, s. 220.

²⁵ A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 1: *Z Warszawy do Rzymu*, Warszawa 1884, s. 95.

²⁶ Zob. T. Walas, *Ku innej perspektywie opisu*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Seria 4: *Prace z lat 1985–1994*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 439.

Przytaczaną powyżej relację Odyńca z wizyty u Tiecka należy więc usytuować raczej w kontekście poglądów wcześniej – w 1829 roku – wygłaszanych przez autora *Dziadów*. Wartość dramatu zależeć wówczas miała od „natury artystycznej, jakości języka artystycznego i sposobu obrazowania”²⁷. Zresztą Mickiewicz już podczas listownych dyskusji na temat *Izory*, obok uwag na temat konieczności zakorzenienia akcji dramatycznej w historii narodowej, wypominał Odyńcowi nieumiejętność budowania akcji dramatycznej i tendencję do utożsamiania opowiadania z dramatem. Wskazywał, że: „Wierszowana i dialogowana powieść jest zawsze powieścią, tylko fałszywie opowiedzianą”²⁸, odwołując się do metody „przerabiania” noweli na dramat (chodzi o utwór J.-A. de Segura, *Izaure*, wydany w Paryżu w 1825 roku). W roku 1830 zdradzał Franciszkowi Malewskiemu swoje zdanie na temat rodzaju łączących go z Odyńcem więzi. Na ten temat pisał w liście z 2 lutego: „Może w części tęsknota pochodzi z zupełnej samotności, bo mój towarzysz zbyt różni się i wiekiem, i myślami, i całym życiem”²⁹. Podobne zdanie wyrazi po latach Wincenty Pol, zaliczający autora *Barbary Radziwiłłówny*, obok Chodźki, Masalskiego i Korsaka, do grona tych naśladowców Mickiewicza, którzy „nie doszli potęgi geniuszu jego”³⁰.

Wszystkie te sądy, zwłaszcza zaś opinia Mickiewicza na temat rodzaju możliwości twórczych Odyńca, pozwalają umieścić *Barbarę Radziwiłłównę* w realiach o wiele wcześniejszych sporów o poezję. A retoryczno-epickie aspekty jego dramatu, sygnowane znaczącą tekstową obecnością autora i rozległością perspektywy przeszłości, każą podporządkować utwór okolicznościom literackim, które towarzyszyły pojawieniu się gatunku powieści poetyckiej. Można je określić jako sygnalizujący nową świadomość proces włączania historycznych realiów w gorset odziedziczonych po klasykach gatunków. Mające miejsce w *Barbarze Radziwiłłównie* Odyńca rozerwanie konstrukcji tragedii, nasycenie jej elementami szerokiej panoramy społecznej nie wydaje się więc efektem ówczesnego oddziaływania powieści historycznej, Bachtinowskiego „upowieściowienia” gatunków, „przerzutu najprostszej relacji epickiej”³¹. Nowa tragedia romantyczna, w kontekście której odczytywane jest dzieło Odyńca, wyklucza bowiem, przynajmniej w deklaracjach, ślady heterogeniczności rodzajowej. Obdarzona ona była przez swoich twórców wyraźnie określonym zestawem zadań

²⁷ Zob. W. Szturc, dz. cyt., s. 233.

²⁸ A. Mickiewicz, *List do Antoniego Edwarda Odyńca z 20 maja 1828 roku*, [w:] A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 14: *Listy*, część I, Warszawa 1955, s. 394.

²⁹ A. Mickiewicz, *List do Franciszka Malewskiego z 2 lutego 1830 roku*, [w:] tamże, s. 514.

³⁰ W. Pol, dz. cyt., s. 274.

³¹ S. Skwarczyńska, *Wypiańskiego symboliczny dramat historyczny jako nowa odmiana rodzajowa polskiego dramatu historycznego*, [w:] *Między historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 98.

i, skierowana ku przyszłości, odcinała się od znamionujących przeszłość elementów lirycznych i epickich, a sprawdzianem swego literackiego oddziaływania czyniła obecność na scenicznych deskach. Píše w 1867 roku Józef Szujski o współczesnym sobie dramacie:

Wypada mu stanąć w gotowości przedstawienia scenicznego, którego próbę przejść winien każdy utwór dramatyczny. Winien on osiąść te wszystkie tajemnice, które sprawiają pożądane na widzu wrażenie, które go przenoszą od razu w świat złudzeń, każą mu zapomnieć, że deski nie są ziemią... W posiadaniu tych wszystkich warunków, wprowadzony na scenę, odnosi on dopiero tryumf i skutek zupełny, okazuje się najdoskonalszą poezji formą, stojącą na szczycie poetycznego tworzenia. Już nie w postaci oddalonego do słuchaczy wieszczą aureolą liryka, już nie w postaci śpiewającego na grobach bazarza – staje poeta dramatyczny przed społeczeństwem swoim [...]; potrzeba mu zapanować wszechwładnie nad umysłem widza i słuchacza nie potęgą indywidualizmu, ale potęgą zwalczonych i przetrawionych wrażeń, nie bogactwem obrazów, ale trafnością w ich wyborze³².

Prezentowana jednoznaczna deklaracja genologiczna ma swe potwierdzenie w konstrukcji dramatu, która prawie obywa się bez historycznych przypisów – *Halszka z Ostroga* na przykład wyposażona zostaje w trzy niewielkie odsyłacze, *Królowa Jadwiga* nie ma ich wcale. Prawda historyczna musi radzić sobie tylko przy pomocy, jak zapowiada w przedmowie Szujski³³, dykcji, rasynowskich wspomnień, deklamacji, kalderońskiej wymowy...

Tak więc heterogeniczność dramatu Odyńca staje się raczej nie dowodem przynależności do ówczesnej „awangardy”, ale świadectwem pamięci o wileńskich lekcjach wymowy Leona Borowskiego. Utożsamiały one poezję z retoryką i ciążyły, jak pisze Marian Maciejewski³⁴, na rozwijającej się w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku romantycznej powieści poetyckiej. Deklamacyjny charakter wypowiedzi bohaterów *Barbary Radziwiłłówny*, włączony w strumień towarzyszących wypowiedzi odautorskich, zdradza klasycystyczny brak egzystencjalnej motywacji języka postaci i jego zależność od zewnętrznych wobec świata przedstawionego okoliczności artystycznych i epistemologicznych. Cytowane przez Odyńca listy królewskiej pary ewokują kontekst historyczny, stają się *corpus delicti* fabulatorskiego procesu³⁵, czym zdradzają brak wewnątrztekstowego uzasadnienia działań postaci. Autorskie przypisy, by posłużyć się „cudzym słowem”, stają się tutaj świadectwem „awaryjnego wyjścia z literatury”, przykładem „sylwicznej” poetyki tekstów, nieumiejących uporać się z „ekspansją przedmiotów naturalnych i ziemskich”, które miały uosabiać historię i trady-

³² J. Szujski, *Dramata. Seria pierwsza*, Kraków 1867, s. X–XI.

³³ Zob. tamże, s. XII–XIII.

³⁴ Zob. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 85–86.

³⁵ Tamże, s. 299.

cję³⁶. Prowadzony przez Odyńca dialog z historią i literaturą, sygnalizowany przez tak chętnie przywoływane autorytety, okazuje się w istocie świadectwem braku takiej rozmowy i rzeczywistego porozumienia z teraźniejszym – w chwili pisania – czasem. Zarówno anachroniczne w drugiej połowie XIX wieku zmagania z ciężką rzeczywistością historii, szukającej swojego miejsca w artystycznej formie tragedii, jak intensywne uobecnianie w paratekstach głosu autora – rzecznika metody twórczej, a także balast melodramatycznej kreacji głównej bohaterki³⁷, spadek po klasycystycznej poprzedniczce – wszystkie te cechy utworu Odyńca pozwalają widzieć w nim prowadzoną ponad głowami żywych rozmowę z cieniami, dokonywaną z opóźnieniem realizację innowacyjnej w latach dwudziestych poetyki, świadectwo przywiązania do literackiej przeszłości i kontynuację zużytych przez romantyków form artykulacji narodowej przeszłości.

Summary

***Barbara Radziwiłłówna* by Antoni Edward Odyniec. The Dialogue with Literature and History**

The person of queen Barbara Radziwiłłówna was extremely popular in the literature of Polish Romanticism. Her person was introduced by the creator of neoclassical tragedy – Alojzy Feliński and it fascinated Adam Mickiewicz himself, who in the years 1827 and 1828 was planning to dedicate a drama to her. The follower of the poet's idea was his friend, Antoni Edward Odyniec, who in 1857 released the work entitled *Barbara Radziwiłłówna*. It is an apparent reference to Mickiewicz's plans and his biography. Throughout numerous intertextual elements the work depicts in the broad literary and historical context (the previous works of Odyniec, "New Romantic Tragedies" by J. Szujski and K. Szajnocha). However, this work, having an overt dialogue with literature and history, does not offer an original alternative in the terms of the reflection over the Polish history and literature. The work repeats the former conception of Odyniec, according to which history should be incorporated in the Christian perception, and it also refers to formal solutions that dominated in the Polish literature during the 1840s.

³⁶ Zob. K. Czajkowski, *Pomiędzy tekstem głównym a przypisami. O „Podolu” Maurycego Gosławskiego*, „Pamiętnik Kijowski”, t. 7, red. H. Stroński, *Polacy na Podolu*, Kijów 2004, s. 336–337.

³⁷ Zob. D. Zawadzka, *Barbara Radziwiłłówna...*, s. 440.