

MAREK DYBIZBAŃSKI

(Uniwersytet Opolski)

„POPIEL I PIAST” MIECZYŚŁAWA ROMANOWSKIEGO W DOKUMENTACJI GENEZY

W tragedii Mieczysława Romanowskiego kilka konfliktów walczy o pierwszeństwo. System wewnętrznych powiązań sprowadza je wszakże do dwóch podstawowych, generujących odrębne tragiczne doświadczenia bohaterów. Walka o władzę między trzema stronami – królem, stryjami i ludem – w sferze idei politycznych przekłada się na konflikt absolutyzmu, oligarchii i parlamentaryzmu, zakończony zwycięstwem pradawnego modelu monarchii parlamentarnej zrealizowanego w akcie objęcia tronu Popielowego przez Piasta przy poparciu plemiennego wiecu i wyraźnej autorskiej aprobachie¹. Zjednoczenie narodu (kmienci, rycerzy, wojewodów) dokonuje się jednak wskutek bratobójczej wojny króla ze stryjami, która wypełniając przepowiednię o zagładzie rodu Lecha, czyni Popiela ofiarą przeznaczenia². W kierunku moralnego problemu winy i kary przesuwają tragizm dwojga bohaterów, Popiela i jego żony Aldony³, konflikt szerszy, w dawniejszych interpretacjach uprzywilejowywany, słabiej wprawdzie odciskający piętno na rozwoju akcji, ale dla wojny domowej stanowiący jednak nie tylko tło, lecz także istotny czynnik strategiczny. Chodzi o konflikt polsko-niemiecki⁴, kreślony właści-

¹ Ten konflikt eksponują w swoich komentarzach: H. Wolny, *Twórczość dramatyczna Mieczysława Romanowskiego*, Kielce 1977; S. Lam, *Mieczysław Romanowski. Zarys biograficzno-krytyczny na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, cz. 2, Lwów 1918, s. 854, 864; T. Mendrys, *Mieczysław Romanowski żywot i twórczość. W 50. rocznicę zgonu*, Kraków 1913; J. Dicksteinówna, *Mieczysław Romanowski – przedzgonne chwile romantyzmu polskiego*, „Idee i twórcy”, t. 1, Warszawa 1918, s. 42–86.

² Zob. H. Maurer, *O tragedii M. Romanowskiego pod tytułem „Popiel i Piast”. Ustęp ze studium krytycznego „Mieczysław Romanowski”*, Kraków 1906.

³ Zob. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923, s. 336; H. Gubrynowicz, *Fragmety nieznanych tragedii M. Romanowskiego*, „Pamiętni Literacki” 1925/26, s. 625–631.

⁴ Zob. T. Pini, [przedmowa w:] *Wybór pism Mieczysława Romanowskiego*, Lwów 1904, s. 12–13.

wie jako starcie dwóch religii, a raczej dwóch cywilizacji – pogańskiej i chrześcijańskiej⁵.

Jak przekonująco wykazała Helena Wolny, oba tematy wyrastały z rzeczywistości współczesnej autorowi: narodowo-religijny z codzienności życia pod zaborami (z aspektem wzrostu religijności w okresach wzmożonego ucisku z jednej strony i wykorzystywania religii w polityce państw zaborczych z drugiej), społeczno-ustrojowy – z okoliczności towarzyszących wyborom do Sejmu Galicji i zabiegom o pozyskanie sejmowej reprezentacji ludu dla sprawy niepodległości Polski⁶. Historyczny plan dramatu został uformowany głównie w oparciu o prace Augusta Bielowskiego i Karola Szajnochy (których Romanowski poznał osobiście) oraz Joachima Lelewela⁷.

W samym opracowaniu tematu dopatrywano się pojedynczych aluzji do Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*⁸ i dramatów Schillera⁹, jako rzecz naturalną przyjmowano związki z teatrem Shakespeare’a, natomiast odnajdywane analogie z tragediami z „dziejów bajecznych” Słowackiego – *Balladyną*, *Lillą Wenedą*, ale też *Mindowem*¹⁰ – ubierano od początku w porównania wartościujące. Krytycy drugiej połowy XIX wieku – przyjmujący wydany w 1862, a wystawiony w 1864 roku dramat bardzo emocjonalnie, jako „pomnik grobowy” poległego w powstaniu styczniowym młodego poety („ostatnie, najwyższe słowo wieszczki kończącego arcydziełem”¹¹), długo chwalili Romanowskiego za to, że przełamał dotychczasowy monopol romantyzmu w obrazowaniu pradziejów narodu polskiego, a więc że ich sceniczną pro-

⁵ Zob. H. Wolny, dz. cyt., s. 61.

⁶ Tamże, s. 30–39, 66–68.

⁷ Tamże, s. 19–30.

⁸ K. Kaszewski, *Mieczysława Romanowskiego dramat „Popiel i Piast”*, „Tygodnik Powszechny” 1885, nr 4, s. 54.

⁹ H. Galle, *M. Romanowski*, „Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek w. XIX”, t. 2, s. 19.

¹⁰ Dostrzegano podobieństwo tematów i motywów (zbrojne wtargnięcie chrześcijaństwa w świat pogański – u Romanowskiego skontrastowane z misyjną działalnością św. Metodego; niemiecki pogrom Zaodrzan zbliżony do obrazu klęski Wenedów), charakterów (rysy Gwinony w postaci Adeli, a w osobie matki Popiela, Bożenny – cechy Rozy Wenedy i Rognedy), a nawet znaczących rekwizytów, jak zbroja Lecha i harfa Sępa, które w *Popielu i Piaście* nie mają magicznej mocy swych odpowiedników z dramatów Słowackiego (korony Lecha w *Balladynie* i harfy Derwida w *Lilli Wenedzie*) i tylko mocą swojego „przymierza między dawnymi i młodszymi laty” oddziałują na serca i umysły bohaterów.

¹¹ (f) [F. Faleński], *Romanowski Mieczysław, „Popiel i Piast. Tragedia w pięciu aktach, z podań i legend historycznych, wierszem”*, Lwów 1862, „Biblioteka Warszawska” 1863, t. 3, s. 308.

jekcję nareszcie – jeśli wolno tak to nazwać – zderomantyzował. Felicjan Faleński z porównania predyspozycji dwóch talentów poetyckich wywodził taki wniosek: „Słowacki był raczej lirycznym z wrodzonego popędu, dramat zdaje się być tylko estetycznym jego przekonaniem”, podczas gdy „Romanowski urodził się poetą dramatycznym”¹². Piotr Chmielowski stwierdził kategorycznie, iż autor *Popiela i Piasta* programowo nie chciał „wraz ze Słowackim gubić się we mgłach fantazji, lecz ujął i przedstawił postaci podaniowe jako osoby rzeczywiste, działające zupełnie serio w pewnym dobrze określonym celu”¹³. W przypadku utworu dramatycznego wyobrażenia epoki o kryteriach sceniczności (w tym także o możliwościach „przekładu” literackiej kreacji postaci fantastycznej na cielesność aktora), którym na równi z innymi krytykami ulegał Chmielowski, wspierały dodatkowo absolutyzację poetyki realizmu. W rzeczywistości intencja poety bynajmniej nie rysuje się tak jasno, a zachowana w autografie dokumentacja kolejnych etapów genezy jeszcze bardziej ją komplikuje.

Rękopis

Przedwydawniczą genezę¹⁴ tragedii Romanowskiego zamyka jej lwowskie książkowe wydanie z tytułem *Popiel i Piast* z roku 1862, ostatnie za życia autora, „które było przedrukiem z numerów 25–39 »Dziennika Literackiego« (1862)”¹⁵. Wymienionym dwóm postaciom druku towarzyszy jeszcze autograf *Popiela drugiego* w Bibliotece Ossolineum, który „tylko tytułem różni się od drukowanego *Popiela i Piasta*”¹⁶. Z wcześniejszego etapu pochodzi – w szczególności odmienny od swojego odpowiednika z wydań z roku 1862 – fragment *Z tragedii „Popiel drugi”* (akt II, sc. 7), wydrukowany w „Dzienniku Literackim” z roku 1861 (nr 77). Status nie całkiem jasny – a może należałoby powiedzieć: niejednolity – ma w procesie genezy rękopis Biblioteki Narodowej o sygnaturze 7177 II, funkcjonujący pod tytułem *Popiel i Piast: [notatki, warianty, fragmenty tragedii]* i dzięki digitalizacji dostępny w CBN Polona¹⁷.

¹² Tamże, s. 308–309.

¹³ P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1, Petersburg 1898, s. 369.

¹⁴ Pierre-Marc de Biasi obok genetyki rękopisów wymienia genetykę druków, badającą „odmiany, którymi różnią się wydania” (s. 51), lecz w tym wypadku istotniejsze jest to, że wydanie książkowe zapoczątkowało genezę teatralną, w niniejszym szkicu pomijaną, acz wartą osobnego opracowania – zob. P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.

¹⁵ H. Wolny, dz. cyt., s. 13.

¹⁶ Tamże, s. 13.

¹⁷ M. Romanowski, *Popiel i Piast: [notatki, warianty, fragmenty tragedii]*, rkps Bi-

Rękopis ten – na długo przed wynalezieniem cyfryzacji i przed spopularyzowaniem się metod krytyki genetycznej – został skrupulatnie odczytany przez Helenę Wolny, w znacznej części przedrukowany (w transliteracji nieuwzględniającej odmian tekstu) i zanalizowany w *Aneksie* dołączonym do opracowanej przez nią monografii dramatycznej twórczości Romanowskiego. Wyjaśnienie, dlaczego niektóre decyzje badaczki budzą dziś zastrzeżenia, wymaga przedstawienia najpierw zawartości dokumentu. Przy zachowaniu kolejności wyznaczonej przez przypadkową najwyraźniej paginację jego kart – i przy uwzględnieniu tylko stron zapisanych – tak się ona przedstawia:

- 1r plan dramatu – zamknięcie aktu II, akty, III i IV
- 2v otwarcie dialogu Adeli i Piasta
- 3r–3v notatki, wypisy historyczne
- 5r–5v konspekt aktu IV
- 6r–6v notatki, wypisy historyczne
- 8r konspekt monologu Adeli
- 9r–9v wstępna charakterystyka postaci Piasta i Popiela
- 10r–12v wstępna charakterystyka „żony Popiela”, dialog Popiela i Królowej
- 13v–14r tyrada Popiela planowana w IV akcie
- 15r–16v sceny z pola bitwy (dialogi)
- 17r–22r konspekt aktu II i III (sceny 1 i 2)
- 23r plan aktu III
- 23v fragment monologu zapewne Królowej/Adeli
- 24r–25v dialog Adeli i Piasta
- 26r monolog Królowej po wyjściu Kaliny
- 27r konspekt sceny obrażenia spóźnionych stryjów podczas bitwy
- 27v odsyłacz do notatek – opór i śmierć Mirosza
- 28r rozmowa Zbigniewa z Gońcem i Gniewoszem
- 29r krótka notatka historyzoficzna
- 30r dialog Popiela z Giesem, posłem cesarskim
- 30v dialog Popiela i Bożenny
- 31r dialog Popiela i Żórawia po wygranej bitwie
- 32r–32v dialog Jaksy i Gniewosza, lament Bożenny nad zwłokami Popiela
- 33r notatka historyczna
- 34r nieczytelne początki wersów jakiejś kwestii Piasta na uszkodzonej karcie
- 35r fragment kwestii zawierającej modlitwę do Światowida

bioteki Narodowej sygn. 7177 II, dokument cyfrowy: <https://polona.pl/item/popiel-i-piast-notatki-warianty-i-fragmenty-tragedii,NTU4ODAwODU/0/#info:meta:etadate> (dostęp: 12.12.2020). Cytaty z tego dokumentu będą dalej oznaczane przez podanie w nawiasie kwadratowym numeru karty z dodatkiem określenia strony: r – *recto*, v – *verso*.

Helena Wolny zaproponowała układ oparty na porządku fabularnym:

niekompletny zbiór szkiców i wariantów dramatu [...] powinien być ułożony w całość odpowiadającą scenom pierwodruku według następującej kolejności kart: 35, 8, 10-12, 30, 28, 17, 15-17, 27, 18, 31, 18-19, 19-22, 26, 23, 5, 24, 25, 13-14, 32.¹⁸

Niekonsekwencja przyjętej postawy badawczej polega na tym, że najpierw przyznaje się, iż rękopis jest zbiorem różnych „szkiców i wariantów”, po czym próbuje się z nich skleić jednolitą całość, zgodną w ogólnych zarysach z wersją znaną z druku. W rezultacie poza rozdaniem znalazły się najpierw karty z zapiskami zbyt od tej wersji odległymi: 1-3, 6, 9, 33-34. Jednak w *Aneksie* zaproponowany ciąg cyfr powrócił w wersji jeszcze bardziej okrojonej:

Karty w tece nr 7177 w Bibliotece Narodowej w Warszawie powinny być poukładane według następującej kolejności stron: 35, 8, 10-12, 28, 17, 15-16, 17, 27, 18, 18, 19, 19-22, 26, 5, 13-14, 32.¹⁹

Poza niezrozumiałą decyzją pominięcia karty 23 (z planem aktu III i fragmentem monologu przynależnym najpewniej Królowej) kryterium selekcji rysuje się jasno – tym razem wypadły z zestawu karty z zapisem tekstu wiernie powtórzonym w pierwodruku: 30, 31, 24 i 25.

Postawa ta znajduje odbicie w pojedynczych niekonsekwencjach interpretacyjnych. Oto na przykład w rozdziale analitycznym badaczka tłumaczy decyzję poety o wycofaniu (już na etapie sporządzania czystopisu) dwóch antyniemieckich tyrad Popiela względami cenzuralnymi²⁰, lecz powtarzając ową tezę w *Aneksie*, przypisuje Romanowskiemu dodatkową motywację – przynajmniej w stosunku do fragmentu z nagłówkiem: „Popiel w IV-ym akcie wstrzymywany od wojny z Niemcami odpowiada”. Według dodanego w *Aneksie* komentarza ów pominięty w czystopisie fragment „przenosi punkt ciężkości z wojny domowej na wojnę z Niemcami”, podczas gdy w swej wersji ostatecznej „akt czwarty w całości mówi o buntach rodów i kmieci przeciw władzy królewskiej”²¹. Czyli jednak wojna domowa. Stąd by wynikało, że w stopniu większym niż obawa przed cenzurą o usunięciu tej obszernej tyrady zadecydowała zmiana konfliktowej dominanty²².

Nieporozumienia wynikają – jak się wydaje – z instrumentalnego potraktowania i zrównania ze sobą wszystkich zapisków autora.

¹⁸ H. Wolny, dz. cyt., s. 14.

¹⁹ Tamże, s. 174.

²⁰ Zob. tamże, s. 14.

²¹ Tamże, s. 206.

²² Inny, mniej tutaj istotny wzgląd podkopuje moc tezy o działaniu prewencyj-

W rzeczywistości owa biblioteczna teka zawiera nie zbiór szkiców i wariantów, lecz prawdziwy, chociaż niepełny, genetyczny przed-tekst, czyli dokumentację kilku etapów genezy dzieła. Oprócz rodzaju zapisków o ewolucyjnym charakterze zbioru świadczy wymiennosc imion niektórych postaci: matka Popiela częściej niż pod znanym z wersji drukowanej imieniem Bożenny występuje jako Matka, zaś jego żona, zanim otrzymała imię Adeli, była Królową lub – rzadziej – po prostu Żoną. Wszystko też wskazuje na to, że w trakcie powstawania dzieła zmieniała się jego koncepcja.

Według Heleny Wolny, „Romanowski pierwszy zamysł dramatu zapisywał w formie planu akcji poszczególnych aktów, następnie opracowywał wyrywkowo niektóre sceny prozą, potem zmieniał treść ich na formę wier-

nej cenzury odautorskiej w stosunku do drugiego fragmentu, który w zaprezentowanej w *Aneksie* transliteracji wygląda tak:

Ty Światowidzie osłoń w czarną chmurę
Słońce, złociste dnia twojego koło –
Niech będzie jako moja pierś ponure –
Niechaj nikomu nie błyska wesoło –
Pokąd potęgi mojej nie oświeci
Od twojej Rugii aż po Ruś Czerwoną!
(zbliża się do okna)
Krwawe płomienie na wschodzie już płoną
Swobodne ptaszę od dąbrowy leci
Już dzień – do pracy moje twarde dłonie
Niech czynem żyje myśl karmiona w łonie.
(cyt. za: H. Wolny, dz. cyt., s. 174)

Komentarz głosi, że fragment ten należał do tyrady Popiela zaczynającej się od słów „Wstanę ja ptaku mój, ja wam mścicielem” – skierowanej w akcie I do Żórawia, który przybył prosić o zbrojną pomoc dla Zaodrza, pustoszonego przez Niemców. W podsumowaniu czytamy: „Poeta skrócił tę wypowiedź, zapewne ze względu na cenzurę. Nie można było myśleć o Polsce „od Rugii po Ruś Czerwoną”, a słowa „Krwawe płomienie na wschodzie już płoną” zapowiadały powstanie” (tamże, s. 174).

Wydaje się to nieco dziwne, że obawa przed ingerencją cenzury miałyby wywołać eliminację wyrażeń metaforycznych (potęga Popiela na oznaczenie Polski i „krwawe płomienie” jako zapowiedź powstania) przy jednoczesnym zachowaniu zwrotów dosłownych, do druku ostatecznie dopuszczonych:

POPIEL
Wstanę ja ptaku mój! ja wam mścicielem!
Przez wszystkie bogi klnę się, że niedługo
Ślady za sobą trupami uścielem
Aż poza Łabę! tam za rzekę drugą!
Do Niemiecczyzny zaniesiem pożogi
I mord, a takie zatyczmy drogi
Kościotrupami Niemcom, że po wieki
Lękać się będą brzegów waszej rzeki.

(M. Romanowski, *Popiel i Piast. Tragedia w pięciu aktach z podań i legend historycznych*, Lwów 1862, s. 6–7)

szowaną i w końcu komponował całość”²³. Tak zrekonstruowany system pracy generuje określone rodzaje dokumentów odpowiadających kolejnym fazom pisania – co najmniej: 1) plany akcji i wstępne charakterystyki postaci, 2) konspekty lub bardziej rozwinięte szkice scen z elementami roboczo zapisanego dialogu prozą oraz 3) gotowe wierszowane dialogi.

Relacje genetyczne pomiędzy takimi rodzajami dokumentów będą w teorii oczywiste, ale w praktyce zachodzi w przypadku tego zasobu, jaki podsuwa zbiór rękopisów Biblioteki Narodowej związany z *Popielem i Piastem*, komplikacja wywołana przez nie tak przejrzyste relacje chronologiczne pomiędzy poszczególnymi dokumentami.

Plany

Widać to już na przykładzie planów. Zachowały się dwa – jeden, spisany ołówkiem na karcie 23, obejmuje tylko akt III [ryc. 1]. Projektowany tu szereg scen ma formę pośrednią między układem przewidzianym w zachowanym rozszerzonym konspekcie aktu (s. 19r–22r) a jego wersją znaną z druku.

Plan drugi znajduje się na karcie, której przydzielono numer 1 [ryc. 2]. W transliteracji linearnej zapis tekstu z tej karty przedstawia się tak:

Akt drugi kończy się na słowach: „Tnijcie ten motłoch”.

Akt trzeci poczyna się sceną w „Chacie Piastowej” – Piast powiada Ziemowitowi o Gniewoszu i planie Zbigniewa. Scena z Gniewoszem i Piastem idzie precz. – Przy W scenie namowy podżega Adela żywiej dumę Popiela – <**przypomina mu, że Zaodrzanom dochował przysięgi, a jej nie chce dochować**> wykazując mu ogrom zbrodni – porywa go ku niej. – W W chwili zgonu stryjów – Popiel rzuca miecze im ale za późno. – Sęp, ~~Świergoń~~ i Metody nie występują.

Akt czwarty. Po odejściu Sępa, Bożenny i Kaliny wchodzi Piast. Popiel usuwa się – Adela ~~o~~ mówi z Piastem. – Na głos trąbki xx wybiega Popiel, wchodzi rycerz. Koniec.

Dopisany obcą ręką ołówkowy nagłówek kwalifikuje ów tekst jako „Część planu tragedii »Popiel i Piast«”. Gdyby nawet z dużą dozą dobrej woli założyć, że pozostała „część planu” – która w tym układzie powinna dotyczyć aktu I – zajmowała całą stronę poprzedzającej a zaginionej karty, to przecież nadal dziwnie wygląda ten plan aktu II, sprowadzony do zdania zamykającego. Należałoby raczej przyjąć, że mamy do czynienia nie z „częścią planu”, tylko z „planem części”, sporządzanym w chwili, gdy gotowy już był drugi, a więc zapewne i pierwszy akt. Prawda jednak wygląda jeszcze inaczej – to w rzeczywistości nie plan, lecz notatka korekcyjna. Skoro bowiem

²³ H. Wolny, dz. cyt., s. 14.

23

akt 3.

~~Scena pierwsza~~ ~~Scena druga~~

Scena Pięta
 Podryżka Pięta i upomnienie syna
 Tętno i inne. —

Scena druga nataty

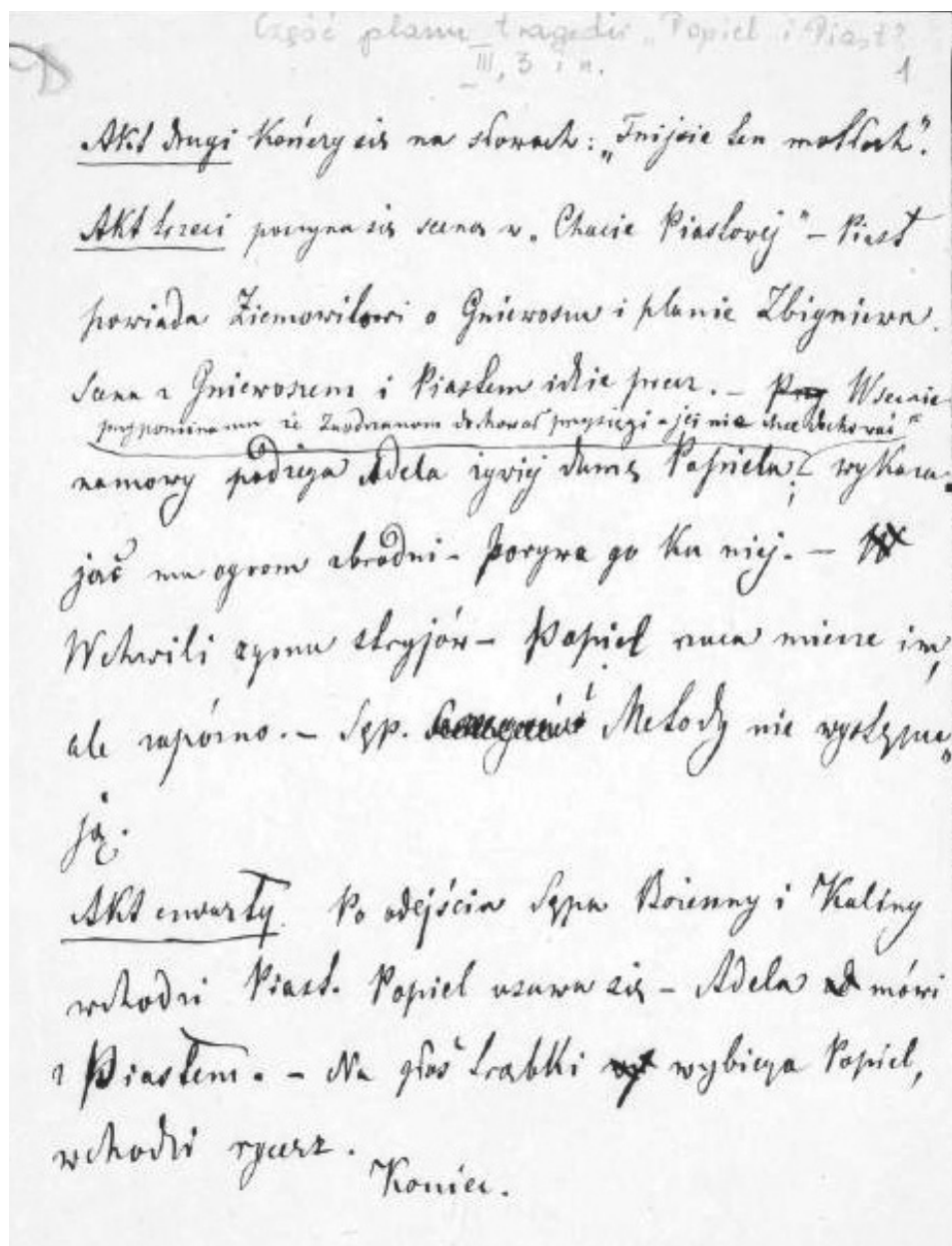
Scena trzecia monolog Krolowej poimiej Katarzyna
 z Krolowa - wyjednawanie in Kraliny.

Scena 4. W domu - Krolowi wrota
 Papiel - przygotowanie Papiela.

Scena piąta Elżbietę i Kralina =
 wielki strój

Scena szósta Kralina -
 wieści o powrocie

Ryc. 1: rękopis BN sygn. 7177 II, s. 23r



Ryc. 2: rękopis BN sygn. 7177 II, s. 1r

„scena z Gniewoszem i Piastem idzie precz”, to znaczy, że gdzieś musiała być wcześniej zapisana lub przynajmniej zaprojektowana, a nie ma jej ani w zachowanym, niedokończonym lub niepełnym konspekcie aktu III (s. 19r–22r), ani w jego wersji drukowanej, gdzie rzeczywiście nie występują na tym odcinku wymienione postaci – Sęp i Metody (zaś wykreślony z zespołu usuniętych Świergoń – i owszem). Wpis dotyczący aktu IV, również korekcyjny, podaje zarys jednej sceny – ostatniej, jedenastej, tej akurat, której brakuje w zachowanym konspekcie aktu (s. 5r–5v). I jakkolwiek wszystko inne na tej karcie dotyczy poprawek, a nie planu, nie wydaje się prawdopodobne, by postawiony w dole strony wyraz „koniec” miał zamykać proces korekty – należy więc przyjąć, że w tej fazie genezy dramat obmyślany był jeszcze jako czteroaktowy.

Oba dokumenty – plan aktu III i notatka korekcyjna do aktów III i IV – musiały powstać w momencie, w którym zamknięte wydawały się poecie dwa pierwsze akty. Są więc zapewne późniejsze od zachowanych konspektów, które – jako obejmujące również szkic aktu II – powstały prawdopodobnie wcześniej o jeden wykończony akt, czyli na etapie domknięcia aktu I. Za wcześniejszym czasem powstania konspektów przemawia jeszcze jeden argument – plan aktu III i notatka korekcyjna uwzględniają już poprawki i uzupełnienia znane z wersji drukowanej: zwrot „Tnijcie ten motłoch”, w zła-godzonej formie obecny w druku („Tnijcie ich!”²⁴), w konspekcie jeszcze nie występuje, a granica między aktami II i III jest w owych pojedynczych małych zapiskach w stosunku do konspektu przesunięta – dokładnie w to miejsce, w jakim przypada w redakcji ostatecznej.

Konspekty

Zachowane konspekty obejmują ciąg kart 17–22 z dodaniem karty 27 (akty II i III) oraz obustronnie zapisaną kartę 5 (akt IV). Konspektem lub szkicem nazywam tutaj dokument zawierający szczegółowy zapis rozwoju akcji z podziałem na planowane sceny, a nawet z projektowaną zawartością replik dialogowych. W konspektach Romanowskiego wypowiedzi postaci często wyglądają jak gotowe kwestie dialogowe, tyle że zapisane prozą („Popiel Wy padalce!” [17v], „Przemysław Słyszycie bracia!” [17v], „Fuchs (przerywając) O!” [19r]), ale niejednokrotnie bywają też zapisane w mowie zależnej („Zbigniew powiada, że...” [17r], „Wisław powiada, że...” [17v], „Wieszczek pyta czy...” [18v]), a czasem tylko opisywane („Zbigniew opowiada Gniewoszowi o...” [17r], „Jaksa wita króla” [17v]) lub wręcz zasygnalizowane

²⁴ M. Romanowski, dz. cyt., s. 58.

(„Opór Mirosza i śmierć jego” [17v]). Jak widać, nie ma w tym żadnej reguły – większość podanych przykładów pochodzi z jednej karty.

Zachodzą jednak między konspektami poszczególnych aktów widoczne różnice w zakresie ich genetycznego statusu. Konspekt aktu IV – najkrótszy, najbardziej szkicowy, a w ostatniej części wręcz hasłowy – wiernie oddaje porządek scen znany z wersji drukowanej (brakuje w nim tylko ostatniej, jedenastej sceny, dodanej w notatce korekcyjnej ze strony 1r). Akt III – w konspekcie bardziej niż w druku rozbudowany – ewoluuje między jedną a drugą fazą genezy (konspektem i drukiem) w sposób niekontrowersyjny – w zespole zaniechanych fragmentów wierszowanych odpowiada mu tylko jeden monolog, który ściśle przylega do swego konspektowego projektu i nigdzie indziej nie występuje²⁵. Najbardziej problematyczny okazuje się akt II. Zapisana w konspekcie jego wersja szkicowa różni się w szczegółach (czasem istotnych) od drukowanej, lecz silniej odbiega od zachowanych w rękopisie a zaniechanych w druku partii dialogowych. W skali jednego aktu utrzymuje się obowiązująca w całym rękopiśmiennym zbiorze zasada wzrostu rozbieżności w kierunku odwrotnym do rozwoju akcji, innymi słowy – im bliżej początku, tym więcej różnic w stosunku do opracowań analogicznych scen w innych fazach genezy.

Na przykład scena, w której po zwycięskiej bitwie z Niemcami Popiel oskarża o zdradę przybyłych z opóźnieniem stryjów (w redakcji drukowanej zarzut sformułowany w tym momencie ma dość silną podstawę w motywie próby skrytobójczego zamachu na życie króla, chociaż oskarżenie Popiela uderza akurat w kilku stryjów niewinnych – ale z konspektu to jeszcze jasno nie wynika), została opracowana dwa razy w formie dialogu prozatorskiego – na stronach 17v i 27r. Niezbyt jasnej intencji poety nie zdradza nawet porównanie tych dwóch wersji z wierszowanym opracowaniem rozmowy znanym z druku – redukcja liczby uczestniczących w tej scenie postaci pozwala co najwyżej obserwować, jak pod wpływem zmian w dystrybucji replik dialogowych ewoluuje charakter jednego ze stryjów – Jaksy – początkowo (na s. 17v) ustosunkowanego do Popiela przyjaźnie i partnersko, później (s. 27) strofującego króla słowami przypisanymi wcześniej innemu stryjowi, na końcu (druk s. 40) porywczego, skorego do szybkiego ataku na bratanka.

²⁵ Chodzi konkretnie o zarzuconą pieśń Adeli (a więc wstawkę liryczną), zamykającą zaniechaną całkowicie scenę wyłudzenia przez królową zwierzeń od Kaliny (siostry Popiela zakochanej w Ziemowicie). Szkic tej pieśni sporządzony w konspekcie na s. 22r–22v został wiernie przełożony na mowę wiążaną na s. 26r. Prowadząca do pieśni rozmowa Adeli z Kaliną zachowała się tylko w konspektowym szkicu.

Więcej poważnych różnic zachodzi w opracowaniach bezpośrednio poprzedzających tę rozmowę scen bitewnych. Ich szkic w konspekcie przewiduje, że wchodzący na scenę po zwycięskiej potyczce Popiel „postrzega Ziemowita, który dziś go ocalił ścinając Niemcom [!] godzącym na króla i powiada mu że wydarł mu tem część sławy, – bo byłby ich sam uporał” [17v]. W zarzuconej redakcji wierszowanego już dialogu centralny punkt akcji scenicznej stanowi osaczenie Popiela w bitwie, ocalenie go przez Ziemowita i odsiecz wojewodów (w didaskaliach: „Rycerze niemieccy obsaczają Popiela. Ziemowit przebija się <przez nich> toporem” [15v]). Kluczowa scena bitwy, która w epickiej narracji zyskałaby wymiar patetyczny, do prezentacji scenicznej wnosi – nieobcą oczywiście romantycznemu teatrowi – sensacyjność. Zgodnie zaś z romantycznymi lekturami dramaturgii Szekspira, zamierzona heroiczność scen bitewnych zyskuje tu komiczny (bo jednak nie groteskowy) kontrapunkt w przypadających na chwile oddalenia niebezpieczeństwa wyjściach ukrytego w krzakach tchórza Świergonia. W skali ogólnej koncepcji dzieła istotne jest z kolei to, że, jak zauważa Helena Wolny, przedstawiona na 15. i 16. karcie rękopisu walka z wrogiem zewnętrznym jest jeszcze solidarna. „Przedstawiciele rodów – wojewodowie – uderzają na Niemców razem z królem i kmieciami”²⁶. W druku Romanowski zachował na scenie tylko krótki pojedynek Popiela z von Hartenem, wtrącony między rozmowy toczone na obrzeżach pola bitwy, a osaczenie króla i odsiecz Ziemowita przeniósł do relacji obserwującego to zdarzenie stryja Zbigniewa, sprzymierzonego z Niemcami.

Zamyśły Zbigniewa, podsycane przez jego dworzanina Gniewosza, kielkują nieco wcześniej, w scenie, która w konspekcie i w druku przypada na początek II aktu, a zachowała się również w trojakię postaci – szkicu oraz dwóch redakcji wierszowanego dialogu [tabela 1].

Według Heleny Wolny:

Porównanie tych trzech wariantów pozwala stwierdzić, że poeta zachował główną myśl tego epizodu współdziałania stryjów przeciw Popielowi i dążenie Zbigniewa do skupienia w swym ręku całej władzy. W każdej jednak wersji poeta posługuje się innymi motywami; projekt tej sceny zawiera sen proroczy Gniewosza o dości Zbigniewa do władzy królewskiej. W drugiej redakcji sen ten przekształca się w marzenie na jawie, w trzeciej (drukowanej) w podszept sługi, który jest ujawnieniem myśli Zbigniewa.²⁷

Co jednak najbardziej uderza przy zestawieniu tych redakcji, to przecież daleko idące odstępstwo owej wersji „środkowej” w usytuowaniu cytowa-

²⁶ H. Wolny, dz. cyt., s. 184.

²⁷ H. Wolny, dz. cyt., s. 181.

<p>rękopis BN sygn. 7177 II, s. 17r <u>Akt drugi</u> Scena (pierwsza) (Książę Zbigniew i starzec Gniwosz.) <u>Zbigniew</u> opowiada Gniwoszowi o darowiznie str. Wład. – powiada że równo Popiel jako inni książęta mieli prawo do tego dziedzictwa – że Popiel przez to wzrosnie i wszystkich stryjów wydziedziczy kiedyś i sam całej Polski stanie się panem. – Gniwosz opowiada mu swój sen, który miał wiewse «w jego» niebytności że on kiedyś będzie królem a wszyscy mu będą holdować, – że pytał o <ten> sen starego wieszczka a on mu powiedział że to się stanie. <u>Zbigniew</u> chwytła go nagle za ramię i pyta kto mu pozwolił zapuszczać wzrok w najgłębszy tajemnik pańskiego serca? <u>Gniwosz</u> powiada, że <juz> tyle lat żyje jego chlebem i jakże bym wiemy sługa nie miał znać najskrytszego tajemnika pańskiego serca, kiedy zwyyczajem stało mu się odgadywać myśli <u>papam</u> <lżyczenia> pańskie i jeśli można uprzedzić ich wyzreczenie. – <u>Zbigniew</u> powiada że ta myśl dojrzała w nim do tyła <że> by juz <może> spać! z łobnem jabłkiem w dom jego. Gniwosz radzi ostrożność w działaniu. – <u>Zbigniew</u> powiada mu, że przez różnych ludzi pozyska sobie braci do tego <że Przemysława i Wyżymira niezgodnych dziś jeszcze już prawie ma po sobie>; – od niego żąda by mu pozyskał lud i wieść polską. – Gniwosz powiada że zna głowy których lud słucha – że się tam uda natychmiast – a najpietw na Kaszuby, by tam Popiela nie uznano panem jeno Zbigniewa. <u>Zbigniew</u> zegna Gniwosza najserdeczniej życzy mu udania się i wychodzi. Gniwosz powiada że pomoże chętnie panu do wyniesienia, – raz że go kocha, po wtóre że to i jego wyniesie.</p>	<p>rękopis BN sygn. 7177 II, s. 28r <u>Goniec</u> Jeśli wam książę wieść o wojnie młoda? To wojnę, – którą król z Niemcy poczyna <u>Zbigniew</u> Tak! – starca słyszysz co to za nowina? Ugość mi posła, co tę wieść przynosi – <u>Goniec</u> Was król ze sobą na tę wojnę prosi – <u>Zbigniew</u> Zal mi że dzielnie mogą wyprawę <Z której niemalowo wyniesiecie> Wiesz – bo wiele wyzreczenie tam sławy – Lecz dam część moich rycerzy królowi – Zeszła sam musisz spieszyć ku brzegowi <grozi nam napadem> Mórz – kędy Dniuczuk z-ekskstama zamieszna. Królowi nieśieś <życzenie> niech za jego śladem Chodzi ży zwycięstwo i sława. – <u>Goniec</u> (kłania się) Chcesz z nami! (odchodzi)</p>	<p>wydanie Lwów 1862, s. 31-32 (<u>Zbigniew</u> i <u>Gniwosz</u> <u>dworzamin</u> <u>Zbigniewa</u> <u>wychodzą</u> <u>zza</u> <u>krzaków</u>.) <u>Zbigniew</u>. Słyszales?... Szczyćciel! że nas nie dostrzegli. Nikt o nas nie wie. Patrz, prosto pobiegli Na wzgórek. Zemsta dodaje mi męstwa. <u>Gniwosz</u>. Lecz nie odnieśże bez nas król zwycięstwa. <u>Zbigniew</u>. Myślisz? <u>Gniwosz</u>. Zliczyłem nieprzyjaciół wagę. Popiel się gubi przez własną odwagę; W domu nań za wiec kmięć od gniewu zgryzta; Paść musi, a lud was królem powita. <u>Zbigniew</u> (<u>chwytając</u> <u>Gniwosza</u> <u>za</u> <u>ramię</u>.) Starcel! kto ci tak ośmielił żrenice^ Że wchodzisz niemi w najgłębsze ciemnice Pańskiego serca? Kto? <u>Gniwosz</u>. I was to dziwi? Zliczyeć wy ile lat ranie chleb wasz żywi? P sem sługa, który pana nie rozumie. <u>Zbigniew</u>. Milcz! milcz! ja w sobie sam te myśli tłumię. By mi srod braci z oczu nie byskwały. Głupy! im chodzi o lechowę dziwą, O kąski ziemi, w których gniotą kmięci, I miód spijają... Niech się pożar nieci i! Przezornie, bacząc na szczęśliwą porę, Rzucajmy iskry w serca do burz skore... Jak on jam z króla... I będziesz nim, panie! <u>Gniwosz</u>. [...] <u>Zbigniew</u>. Otwał się braciom. (<u>Gniwosz</u> <u>zbliza</u> <u>się</u> <u>pod</u> <u>las</u> <u>i</u> <u>uderza</u> <u>w</u> <u>rog</u>.) <u>Zbigniew</u> (<u>do</u> <u>siebie</u>.) Kmięć między swymi rychło znajdzie wiarę. Trzeba go posłać... Cyt! bracia nadchodzą</p>
---	--	---

nej rozmowy. Zaniechana redakcja wierszowana wyraźnie przecież przewidyje dla niej inny czas i miejsce niż zgodne w tym zakresie ze sobą wersje pozostałe – szkicowa i drukowana. Zarzucony dialog z karty 28. toczy się w zamku Zbigniewa jeszcze przed rozpoczęciem działań wojennych i wydaje się niemal pewne, że przypada na akt poprzedzający obrazy bitewne, czyli pierwszy. Stąd by wynikało, że – mimo wykończonej formy wierszowanej – dialog ten musiał powstać wcześniej niż konspekt aktów II i III zapisany na kartach 17–22. A w takim razie zamiast trzech redakcji mamy dwa różne scenariusze, w tym jeden zachowany w dwóch redakcjach – szkicowej i wykończonej.

Druga, nie mniej istotna sprawa, to owa motywacja i „sen proroczy” Gniewosza w wersji szkicowej, zamieniony w druku na „podszept sługi”. W tym samym akcie konspekt przewiduje na kolejnej stronie scenę przywołującą świat cudowny:

Scena piąta <szósta> (wieca) Piaś otoczony ludem – Kapłani wchodzą. Piaś pyta wieszczka jak wypadły ofiary – Wieszczek opowiada że biały koń zrywał się iść wejść między dzidy i zadrasn[ą] się na ostrzu. – Krew z białego konia oznacza zmiany w narodzie. –

Piaś opowiada że wysoko nad zagrodą widział orła – Kilka innych rzuciło się potem ku niemu i poczęli się z nim szarpać w powietrzu – i kiedy się przypatrywał temu ciekaw kto go kogo przemoże, poczęli orłowie spadać z powietrza – za tymy[!] spadł trup tego co leciał najpierw a za nim ci poczęli spadać na ziemię pokrwawieni – i kiedy tak stał i dziwił się temu zjawisku zjawił się nagle inny orzeł z pobliskiego boru. Krążył przez chwilę nad nieżywymi, a potem zaczął się wzbijać coraz wyżej, i gdzieś pod słońcem aż zniknął mi z oczu.

Starszy wieszczek. Czyście to widzieli Piaście? –

Piaś dziwi się zapytaniem starca i potwierdza. – Wieszczek pyta czy pamięta Piaś tych dwu oby obcych młodzieńców wygnanych z zamku a przyjętych od niego przy postrzyżnach syna Ziemowita – i czy pamięta co mu oni rzekli? Piaś powiada że pamięta ich słowa <i> pamięta że dziękowali mu szczerze i serdecznie – i życzyli mu wszystko dobre i najlepsze za to że pokrzepił ich członki znużone podróżą. –

Wieszczek Nie Piaście! to byli dwa duchy narodu wygnane z grodu zuchwałych Popielów – a tyś ich przyjął gościnnie w twe progi i na twem sercu koiłeś ich żalność i ukoiłeś ich i wyszli złoci – i nie widziałeś jako wracali w nieby[!] – dziś cię orłami powitali temi – – tak wkrótce naród przyjdzie do cię Piaście i ukojenia zapradnie[!] od ciebie – a ty mu je dasz... O bogi! (wszystkie epiteta pogańskie) dzięki wam żeście dały oglądać mym oczom nową gwiazdę! –

Chór ludu Piaście! my kiedyś przyjdziemy do ciebie a ty ukoisz nam boleść i rany!
[18r–18v]

Wieszczek tłumaczy znaki wróżebne nie po to, by swoją mocą nadać im sankcję boską lub siłę magiczną, tylko po prostu dlatego, że dla niewtajemniczonych są niezrozumiałe. Zatem w projektowanej tutaj rzeczywistości

świat cudowny – jakiej by nie był proveniencji – przemawia językiem symboli. Tymczasem sen w planowanej relacji Gniewosza jest realistyczny, precyzyjny i jako taki prawdopodobnie zmyślony. Będzie miał zatem tę samą wartość, co znany z druku „podszept sługi”, tylko że wykonany innymi środkami w trochę inaczej zdefiniowanej rzeczywistości. W druku z tej palety zdarzeń cudownych uchowała się tylko opowieść o obdarzonych niezwykłą mocą gościach, którzy nawiedzili chatę Piastową w dniu postrzyżyn Ziemo-wita (w dodatku przypomina ją osoba postronna – Stary kmieć, zastrzegając, że „sam stary milczy o tym cudzie”²⁸). W rękopiśmiennym konspencie świat żywego mitu zostaje bardziej jednoznacznie zobiektywizowany na scenie, ale właśnie w tych warunkach niewiarygodna – i przecież niespełniona – wróżba Gniewosza może tylko utwierdzać widza w przekonaniu, iż w świecie tu projektowanym cudownych objawień mógł doznawać tylko Piast.

Trudno przesądzić, czy ten dar przypisany Piastowi miał stworzyć przeciwwagę dla widziadeł nękających Popiela w trakcie zbrojnego starcia ze zdrajcą Zbigniewem – o wizjach króla wspomina się wprawdzie w konspencie aktu IV, ale tylko w scenie pierwszej, gdzie motyw ten (również w druku) występuje w relacji osób trzecich, zaś plan sceny dziewiątej, w której wersji drukowanej sam Popiel wywołuje ów temat, jest w konspencie szczątkowy.

Wstępne zarysy postaci i pierwsze wierszowane dialogi

Rezygnacja z przyznania Piastowi daru widzenia (nie: czytania) znaków – w procesie genezy być może czasowo bliska wykrystalizowaniu się roli Św. Metodego – była właściwie zgodna z pierwotną koncepcją, zapisaną na karcie 9r w krótkim zbiorze cnót:

Piast dla swej zacności, bezinteresowności, powagi wieku i mądrości człowiek mający u ludu wagę słowa; – tak że nawet kapłanie[!] poważnione strony zdawały zdawali częstokroć na sąd Piasta. – Piast nie przyjmował nigdy łask książęcych, zbywając dar, że mu to niepotrzebne, i raczej zawadzałoby mu w domu i na obejściu, dla tego aby nie był przymuszonym składać księciu pokornych ukłonów; – a jako człowiek nieżyjący z niczyjej łaski x i nieoglądający się na nią mógł tem śmieiej przemawiać do księcia – a nawet i napomnienia mu dawać. Do tych cnót łączyl jeszcze gościnność, słodycz w obejściu i pogodę myśli. – [9r]

Zamieszczona poniżej, na tej samej karcie, rozbudowana charakterystyka Popiela odsłania sympatie autora i jego predyspozycje do portretowania raczej rycerzy niż kmieci, traktowanych właściwie protekcyjnie²⁹. Do-

²⁸ M. Romanowski, dz. cyt., s. 51.

²⁹ Takie wnioski na podstawie analizy twórczości lirycznej Romanowskiego wy-ciąga Magdalena Chołojczyk: „Romanowski prezentował w swych utworach bo-

kładnie: cytowana wyżej charakterystyka Piasta obejmuje w oryginalnym autorskim zapisie 11 wersów – Popielowi poświęcił Romanowski na tej samej stronie 14 wersów, a na jej odwrocie kolejnych 17. Podobnie rozkładały się proporcje partii tekstu poświęconych tym postaciom w recenzjach (nawet Chmielowski nazwał Piasta „mniej zajmującym”). I nic dziwnego, gdyż to właśnie zapiski z karty 9. były najprawdopodobniej właściwym „ziarnem”, zawierającym już genetyczny zapis całej tragedii.

Mówiąc dobitniej: wydaje się, że tu jest właściwy początek, pierwsza faza dosłownego pisania, przypadająca po etapie zbierania materiałów i sporządzania wypisów z historycznych opracowań. Nieznany plan czy konspekt aktu I najpewniej nie zaginął – on prawdopodobnie nigdy nie został ułożony, a przynajmniej zapisany. Dopiero w trakcie pisania aktu II zrodziła się potrzeba ujęcia zamysłu dzieła w karby jakiegoś porządku i zbudowania konstrukcyjnego szkieletu, który był następnie modyfikowany zarówno w fazie planowania (o czym świadczą zachowany plan aktu III i notatka korekcyjna), jak i na etapie przekształcania prozatorskich szkiców w formę wierszowaną. Stosownie do zmienianej w ten sposób koncepcji dzieła przebudowano także z czasem akt I.

Dowodu dostarcza karta 10., na której bezpośrednio z opisu wstępnego „Żony Popiela” (pominiętego – podobnie jak opisy z karty 9. – w transliteracji zamieszczonej w *Aneksie* monografii Heleny Wolny) wyrasta gotowy wierszowany dialog:

Żona Popiela

Od zamążpójścia za Popiela było jej jedyną myślą skłonić Popiela do poddania swej dzielnicy w niemieckie lennictwo. – Nie bacząc na wzdrygający się charakter polski przed niewolą i nową wiarą używała wszelkich <intryg i> środków ku temu. – Duma nawet mężowska, która nie pozwoliłaby mu zgąć przed kimkolwiek kolano, miała jej służyć za środek x do jej celów; – i tak widząc gród Popiela ubogim postarała ją się o bogatsze szp sprzęty z Niemiec by niemi łechtać próżność męża – a wyrzutami ubóstwa jego kaleczyć dumę. –

.....
Służba rozściela przed królową kobierce – inni xxxx stawiają srebrne nalewki[?] i puharyy[!], ci zaścielają krzesła i stoły... Popiel wchodzi

Popiel

Co to jest żono? – (patrzy na kobierce)

Iście żywe kwiaty!

haterów z niższych warstw społecznych jako postaci pozytywne, choć [...] o wiele chętniej opisywał losy dzielnych rycerzy z dawnych czasów. [...] Romanowski w swojej twórczości, a zwłaszcza w tekstach prozatorskich, głosił, że to szlachta powinna być opiekunem ludu” (M. Chołojczyk, *Mieczysław Romanowski a program „Dziennika Literackiego”, „Ruch Literacki” 2019, z. 1, s. 10–11).*

Jakby kto skosił i rozsiał po łące. –
(stawiając nogę na kobiercu)
A jakie miękie! [!] – Żono! skąd te go kwiaty –
Czy dziewy pół mych rwały je w porankach,
Aby uczynić niwę w moim grodzie? –
Czy duchy niebios utkały je z zorzy, –
I ze złoconej przędzy Światowida, –
Czy jest gdzie ziemia – co jeź je tak zrodziła. –
Jeśli tak – powiedz! sprowadzę nasienia
I w koło grodu pozasiewam grody niwy
Niech rosną kwitną – niech nam pasą oczy
I budzą podziw w sercu naszych ludzi. –

Królowa

Szczęściem że słów tych nie rozumie służba!

[...]

[10r-10v]

Wstępny opis, z jednej strony, precyzyjnie wskazuje pierwowzór postaci, z drugiej zaś – zdecydowanie od niego oddala. Metoda dążenia do celu poprzez godzenie w męzowską dumę istotnie przywodzi na myśl taktykę Lady Makbet, która – wedle określenia Jana Kotta – od Makbeta żąda „morderstwa jako potwierdzenia męskości, niemal jako miłosnego aktu”³⁰, ale motywacja tak pomyślanej Adeli („Królowej”) jest całkowicie odmienna i całej jej akcji nie tylko nadaje przeciwny kierunek, ale też odbiera wszelkie pozory logiczności. Wielka Szekspirowska dręczycielka wymusza wszak na swoim mężu, aby zdobył królewską władzę, zaś żona Popiela w zamiśle wstępnym Romanowskiego ma dążyć do tego, by jej mąż z części tej władzy, którą ma jako przywódca suwerennego państwa, po prostu zrezygnował. Nielogiczność tego zamysłu polega na założeniu, iż urażenie królewskiej dumy sprawi, że król sam się pozbawi godności. O takiej Adeli rzeczywiście można by – za Felicjanem Faleńskim – powiedzieć, że „to nie Lady Makbet, to nie żadna zbrodniarka zimna, wyrachowana, samolubna”, tylko „kobieta młoda, pełna powabów [...] kusicielka w dobrej wierze, wychowanica innych pojęć, zwyczajów, form towarzyskich, dotkliwie urażana na każdym kroku”³¹. Do tej postaci, jaką Romanowski ostatecznie wykreował w drukowanej wersji swojego dramatu, opis Faleńskiego jednak nie pasuje. Adela nie dlatego przecież w scenie ósmej III aktu podsuwa Popielowi myśl o wytruciu stryjów, a następnie w czternastej scenie, grając na jego emocjach i ambicji, nie pozwala mu z tej drogi zawrócić, że kiedyś tam wcześniej – w scenie piątej aktu I – poczuła się urażona surowym obyczajem, zidentyfikowanym przez

³⁰ J. Kott, „*Makbet*” albo *zarażeni śmiercią*, w: tegoż, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1962, s. 91.

³¹ (f) [F. Faleński], dz. cyt., s. 317.

nią z pogańskim nieokrzesaniem („Królowa dziady obsługuje stare”³²). Robi to, aby wzmocnić pozycję króla w państwie, a także by sobie samej i swojemu nowo narodzonemu dziecku zapewnić bezpieczeństwo na czas nieobecności męża, który wtedy postanawia kontynuować wojnę z Niemcami.

Konspekt przewidywał jeszcze wizytę Królowej u wiedźmy „w głębi boru” [22v], zachowaną także w poprawionym planie aktu III ze strony 23 („Scena 4. W boru – Królowa wróżka / Popiel – pozyskanie Popiela”). Nie zachował się – i możliwe, że nigdy nie powstał – żaden rozszerzony szkic tej prawdziwie średniowieczno-szekspirowsko-romantycznej sceny. Możliwe, że poeta zrezygnował z niej, zanim zaczął szukać w historii medycyny średniowiecznej przepisu na miksturę, którą wymieniona z imienia wiedźma Giryda miałyby przygotować na oczach widzów, zapewne na wzór magicznego wywaru czarownic w *Makbecie* – tyle że zwykła trucizna ani nie wymaga tak egzotycznych i symbolicznych składników³³, ani nie daje tak widowiskowych efektów, jakie w tragedii Shakespeare’a fundują bohaterowi służki Hekate. Z kolei funkcję czarownic jako mojr, bogiń przeznaczenia, wprowadzającą do *Makbeta* ślady tragedii losu³⁴, przejmuje w *Popielu i Piaście* Bożenna, królowa-matka, która zdarzenia składające się na akcję dramatu interpretuje w perspektywie przepowiedni o zagładzie rodu Lecha, przydając tym samym tragizmowi Popiela dodatkowego wymiaru walki z przeznaczeniem.

Tymczasem Adela w redakcji drukowanej, od początku sterowana tu przez niemieckiego szpiega w habicie, już w I akcie odrzuca jego pomysł doprowadzenia do klęski Popiela, którego widok na czele zbrojnych hufców – obserwowany przez okno – przejmuje ją mimowolnym zachwytem. Czerwony płaszcz wraz z towarzyszącą mu nadal propozycją złożenia hołdu lennego pojawia się natomiast w scenie przyjęcia przez króla cesarskich posłów, a więc nie należy już do wiana Królowej, o którym tutaj w ogóle się nie mówi.

Otwierany motywem posagowych kobierców rękopiśmienny dialog, wyrastający z wstępnego opisu „Żony Popiela”, a rozwinięty w ponad stuwersową scenę, w swoich cytowanych wcześniej początkowych partiach uderza podobieństwem do pierwszej sceny *Mindowego* Juliusza Słowackiego:

HERMAN (*do paziów*)

Rozścielcie tu kobierce, papież je przysyła

Dla króla poganina, co dzisiaj chrzest bierze.

³² M. Romanowski, dz. cyt., s. 15.

³³ O symbolicznych składnikach wywaru czarownic w *Makbecie* – zob. J. Komorowski, *Piekielny rosół, czyli kuchnia szkocka*, w: *Czytanie Szekspira*, red. J. Fabiszak, M. Gibińska, E. Nawrocka, Gdańsk 2004.

³⁴ Zob. H. Zbierski, *William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 455.

Święta korona skronie pogańskie okryła,
Niech więc czci wiare, niechaj jej świętości strzeże,
Niech poważa Krzyżaków święcone klasztory.

TROJNAT

Jakże cudnie utkane zamorskie bisiory!
Po takich łąkach nieraz śledzę sarny tropy.
Niemcy musieli pokraść z naszych dolin kwiaty,
Wstąpię na nie, woń może wydadzą spod stopy.

HERMAN (*wstrzymując go*)

Wybacz, księżę Trojncie, nie masz chrzestnej szaty,
Nie możesz po nich stąpać, z Rzymu je przywożę.³⁵

Nie miałyby zapewne większego sensu próba obrony Romanowskiego przed zarzutem oczywistego, wręcz ordynarnego naśladownictwa. Uważna lektura odsłania jednak znaczącą – nawet jeśli nie w pełni świadomie przez lwowskiego poetę wprowadzoną – różnicę: Trojnat ironizuje, Popiel mówi szczerze. Tak skonstruowany bohater tragedii Romanowskiego okazuje się po pierwsze postacią wyposażoną w ten atrybut wczesnoromantycznej powieści poetyckiej – „koloryt lokalny i historyczny” – który na przykład Litawora z Mickiewiczowskiej *Grażyny* ubrał w surowy prymitywizm średnio-wiecznego pogańskiego władcy. W obliczu zaś konfliktu religijno-kulturowego spontaniczna „lektura” jestestwa dywanu, w której natura swobodnie przenika się z transcendencją (kwiaty, dziewy pól, poranki, duchy niebios, tkanie z zorzy, przedza Światowida, ziemia, ziarna), czyni z Popiela istotę szczerze naiwną, w tym sensie, w jakim o naiwności poezji żywego mitu pisał Friedrich Schiller, przeciwstawiając ją poezji sentymentalnej – to po drugie. Jeśli dodać do tego fakt, że zarówno Popiel, jak i wszyscy jego poddani, poza imieniem Światowida i niejasnym pojęciem „bogów”, nie mają właściwie żadnego wyobrażenia swojej religii, czyli (inaczej niż na przykład w *Wandzie* Krasińskiego, gdzie imiona i kształty bogów służą nawet za materiał do porównań) nie mają skonkretyzowanej mitologii – można by kreowany w tragedii świat porównać z tym wizerunkiem pogańskiej słowiańszczyzny, jaki w *Prelekcjach paryskich* kreślił Mickiewicz, dowodząc, że brak mitologii świadczy o „przyrodzonym poczuciu bóstwa” i gotowości do przyjęcia nowego objawienia. Na wszelki wypadek zastrzegam, że nie chodzi tu oczywiście o proste przełożenie w stosunku jeden do jednego, ani tym bardziej o bezpośredni wpływ – wszak Romanowski nie wprowadził chociażby tak ważnej dla Mickiewiczowskiej argumentacji wiary w upiory. Ale wpro-

³⁵ J. Słowacki, *Mindowe, król litewski. Obraz historyczny w pięciu aktach*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 1, Wrocław 1952, s. 125.

wadził – w pierwszym zamyśle – bohatera o cechach bliskich bohaterom polskiej polistopadowej dramaturgii romantycznej.

W charakterystyce wstępnej – kreślonej na tej samej karcie, co zarys postaci Piasta – Popiel jawi się najpierw jako człowiek wrażliwy, z młodzieńczą spontanicznością reagujący na wszelkie ideowe bodźce:

W Popiela duszy odbija się całym istnieniem odbić się ma <w działaniu> rozewanie duszy między dawną tradycją pogaństwa a nowatorskim chrześcijaństwem. – Bóstwa słowiańskie żyją w nim z dzieciństwa; – ideje chrześcijański[!] zaszczepiła w nim żona niemkini – a ponieważ z natury był wrażliwym i duchem czynnym szła mu więc każda myśl w krew i kości. – Pewność i zaprzeczenie tej i tamtej ideji[!] odbija się w rozlicznych czynnościach. – [9r]

W przeciwieństwie do monolitycznego i statycznego opisu Piasta, szkic portretu Popiela ukazuje osobowość króla w dynamice przemian wywołanych zmieniającymi się okolicznościami:

W takim stanie rozdarcia walą się na jego duszę zdarzenia i ich konsekwencje, którym on się oprzeć powinien ze względu na swoje stanowisko – i d oprzeć <im> – a nawet zgnieść je chce. –

Popiel nie jest duchem rozbierającym idę ideję dla ideji – nie ocenia ją jako taką; – on widzi ją w ludziach. – Reprezentanci Chrześcijaństwa wystąpili wrogo przeciw niemu; – depce więc Chrześcijaństwo dla nienawiści reprezentantów jego i całą duszą rzuca się tradycjom praocjów w ramiona; w nich bowiem a mianowicie w ich reprezentantach widzi narzędzie zniszczenia przedmiotu swej nienawiści. (Ofiara misjonarzy Czechów Bogom wojny i gromów,) i wyprawienie poselstwa do krewnych książąt pogan z wezwaniem aby z całą potęgą swoich ludzi wystąpili wspólnie z nim przeciw Reprezentantom chrześcijaństwa.

Najpewniejszego uwieńczenia swoich nadziei dobrym skutkiem uderza cios wręcz[!] przyciwny[!], – Bogowie ojców jego – a raczej reprezentanci tej idei zawodzą go; – w jednej chwili obaczył się Popiel wśród największego niebezpieczeństwa <bez> Bogów i ludzi. – [9r-9v]

Fala przeżyć niosąca utratę złudzeń ma go skłonić do refleksji:

W krótkiej chwili kontemplacji Popiel pożegnał Bogów ojczystych – przebiegł myślą przeszłość swoją (nieszczęśliwa miłość, – ożenienie się z Niemką ponownie) stanowisko, które zajmował, budzi w nim samym pytanie co postawiło go na niem, – i czemu niepostawiony tu inny człowiek? – [9v]

A następujące dalej objawienie rodzi poczucie misji:

Nagle spostrzega cel swego stanowiska, – siebie jako realizatora tego celu; twórcza jego fantazja podnosi jego duszę nagle do uznania trzeciej potęgi, – nie bożków jego ojców, – nie Boga Chrześcian, ale jakiejś siły, którą on tylko z jej skutków: niszczenia i budowania zna więc i on jako posłannik tej siły musi niszczyć aby budował. – [9v]

Ta wstępna koncepcja bohatera nie tylko wyraźnie odbiega od obserwowanej w poezji przedburzowców zasady uprzywilejowania zbiorowości kosztem jednostki³⁶, ale wykracza też poza odnotowane w tym obszarze odstępstwa w kierunku wołania o wieszczce przywództwo w duchu tyrtejskim³⁷. Popiel miał odkryć w sobie natchnienie pochodzące od jakiejś nadrzędnej, stojącej ponad religiami, transcendentnej siły. Nie wiadomo, czy właściwie rozpoznanej. W przypisanym genezie *Popiela i Piasta* zespole rękopisów zachowała się niejasnego przeznaczenia notatka historiozoficzna o Bożych namiestnikach realizujących na ziemi opatrnościowy plan historii:

Wielkość ~~m~~ monarchów – zwycięzców – jest to wielkość Boga, który im bardziej zbliża osoby do namiestniczej władzy swojej na ziemi, tem bardziej przernacza ich sprawowanie i powodzenie dla us[z]częśliwienia lub ~~uk~~ ukarania narodów; i przeto wszelka wielkość przymiotów, cnót, talentów, dzieł, nie jest niczem więcej, tylko ten sam Stwórca rządzący światem, i na tym świecie wyznaczający ~~ludzi~~ ludzi dla ludzi. [29r]

Wiadomo, że Popiel – zgodnie z podaniem – przegrać musi. Nie sposób w oparciu o zachowany materiał precyzyjnie określić wartości, która w tak pomyślanej tragedii miała ginąć wraz z nim. O wielkości Popiela mówi tak naprawdę tylko zaniechany lament Bożenny nad zwłokami syna³⁸. Wszakże projektowana „trzecia potęga”, która ma popchnąć króla do niszczenia, ale niszczenia służącego przyszłemu budowaniu, i która przegraną wielkiego ducha przekuje w jakieś przyszłe zwycięstwo, niebezpiecznie zbliża się do pewnych wybujałych koncepcji historiozoficznych późnego romantyzmu – obalanych, zdaniem krytyków drugiej połowy XIX wieku, przez realizm przedstawienia prehistorii w znanej z druku postaci *Popiela i Piasta*.



³⁶ Zob. M. Chołojczyk, dz. cyt., s. 6.

³⁷ Zob. tamże.

³⁸ „Bożenna Gdzie mój ~~xyx~~ syn? – Bogi! w prochu jego głowa / ~~Jaksa~~. Wyniosła <Królewska> głowa w prochu! – Co patrzycie? / W pierś pchnięty? – ach! w tej piersi było życie / Wielkie; – wielkiego króla była dusza. / O głązy! czy was krew jego nie wzrusza? / Nie macieź serca, że go nie uczciacie? <że go nie uczciacie> / Żalem? (klęka przy trupie) <a wiecieź wy – co na was czeka?> <grom jeszcze nie zgaś! na błękiacie!> / Popielu – ciche moje dziecię / Ciche – <synu mój> <klątwa> przekleństwem matki niesiony[?] / Nie budź się nigdy. –” [32v].

MAREK DYBIZBAŃSKI

Marek Dybizbański (University of Opole)

e-mail: marek.dybizbanski@uni.opole.pl, ORCID: 0000-0003-4629-6890

“POPIEL AND PIAST” BY MIECZYŚŁAW ROMANOWSKI IN THE
DOCUMENTATION OF THE GENESIS

ABSTRACT

The tragedy of Mieczysław Romanowski *Popiel i Piast*, published in 1862, was enthusiastically received by critics in the second half of the 19th century as a testimony to a realistic overthrow of the primacy of Romantic aesthetics in depicting the legendary prehistory of the Polish nation. The preserved handwritten documentation of the genesis of the work, previously viewed randomly and through the prism of its printed version, analyzed using genetic critique methods, reveals the author’s original ideas – closer to the “used” forms of romanticism – and breakthrough moments in shaping the presented world, characters and conflicts of the drama.

KEYWORDS

genetic criticism, manuscript, Mieczysław Romanowski, Romanticism, tragedy

