

**Tragizm komiczny. O niektórych aspektach  
techniki dramatycznej w utworach Piotra  
Krasuskiego Daniel i Alzyra**

Piotr Pirecki

Piotr Pirecki

## Tragizm komiczny. O niektórych aspektach techniki dramatycznej w utworach Piotra Krasuskiego *Daniel i Alzyra*

Badacz dawnej literatury zawsze staje przed zadaniem rozwiązania zagadek, które powstały w związku z twórczością pisarza mało znanego bądź sprawiającego spore trudności interpretacyjne. Tak dzieje się w przypadku Piotra Krasuskiego, profesora podolinieckiego kolegium pijarskiego, autora siedmiu tragedii, spośród których do dzisiaj zachowały się zaledwie cztery<sup>1</sup>. Dwie z nich są przedmiotem naszej refleksji — *Daniel i Alzyra*. Stanowią udane przykłady synkretyzmu dramatycznego, pozwalające na utrzymanie zasad klasycystycznego *decorum* przy równoczesnym rozluźnieniu szyku obu dzieł poprzez wprowadzanie akcentów komicznych. Zgodnie z nauczaniem sztuki wymowy w szkołach pijarskich, niejako z góry podporządkowanych praktycznej stronie prezentacji dzieła tragicznego na scenie, przyjęto jako obowiązujące wzorce zasady wyłożone przez Erazma w *Ecclesiastes sive de concionandi ratione libri IV* z 1553 roku. Dzieło co prawda dotyczy kaznodziejstwa, ale w księdze IV Erazm dokładniej przedstawił pojęcie *actio* jako działanie znamionujące doskonałego mówcę, które odnosiło się również do wydarzeń przedstawianych na scenie<sup>2</sup>. Trudno jednoznacznie powiedzieć, na ile znajomość pism Rotterdamskiego ukształtowała pijarską wiedzę o poezji, pewne jest natomiast, że przemyślenia uczonego znalazły praktyczną realizację w życiu szkol-

<sup>1</sup> Na temat dramaturgicznej działalności Piotra Krasuskiego pisałem w licznych publikacjach, przedstawiając w nich również aktualny stan badań oraz postulat jak najszybszego wydania pozostawionych w rękopisie tekstów (por. P. Pirecki, *Antynomia młodość — starość na podstawie dramatów Piotra Krasuskiego „Daniel” i „Alzyra”*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 9”, Łódź 2007, s. 77–89).

<sup>2</sup> Zob. Erasmus Roterodamus, *Opera omnia*, V-4: *Ecclesiastes Libri I-II*; V-5: *Libri III-IV*, ed. J. Chomarat, Amsterdam 1991, s. 349 (*Libri IV*).

nej sceny, w dążności do pogodzenia oprawy elokucyjnej wystawianych dzieł właśnie z działaniem teatralnym. Zatem poezja, a w szerszym znaczeniu i sztuka sceniczna (pod którą rozumiano wówczas deklamacje, umiejętność sprawnego wygłaszania oracji oraz grę aktorską) stała się narzędziem praktycznego nauczania, zgodnie zresztą z programem przyjętym wcześniej przez jezuitów<sup>3</sup>. W działalności szkół pijarskich wyróżnić można dwa etapy: pierwszy od powołania do życia pijarskiej sceny, zakończony próbami racjonalistycznych reform w duchu oświeceniowej doktryny klasycyzmu; oraz drugi, podążający tym właśnie torem, który został rozpoczęty przez Stanisława Konarskiego (1744) i trwał bez mała blisko czterdzieści lat. To właśnie czas efektywnej pracy literackiej Piotra Krasuskiego, głównie w latach pięćdziesiątych osiemnastego stulecia, który zaowocował wystawieniem w Podolińcu wszystkich znanych nam dzisiaj dzieł uczonego profesora<sup>4</sup>. Ze względu na ograniczenia przestrzeni scenicznej, Krasuski musiał pragmatycznie gospodarować środkami komunikacji teatralnej. Stąd pewnego rodzaju, łatwo dająca się wytłumaczyć skłonność do skrótu, wynikająca głównie z poszanowania dla tradycji szkoły w Podolińcu, której program szkolny zakładał, że każdy z uczniów musiał publicznie zaprezentować swoje kwalifikacje oratorskie oraz aktorskie<sup>5</sup>.

Lapidarność dykcji dramatycznej podyktowana była jeszcze innym ograniczeniem, wynikającym z obowiązującej estetyki oraz nazbyt wątlej wyobraźni teatralnej Krasuskiego. Wiadomo, że wszystkie dramaty wystawiane przez wykładowcę pijarskiego kolegium były adaptacjami, że Krasuski wiernie podążał śladem wytyczonym przez pisarzy, których tłumaczył — Woltera (*Alzjra*) oraz ks. Gabriela Le Jaya (*Daniel*)<sup>6</sup>. Uważniejsza lektura obu tragedii skłania do przypuszczenia, że polski adaptator wytycza jednak nowe szlaki. Antyk jest dla niego doskonałością samą w sobie, niedościgłym wzorem. Jako jeden z pierwszych polskich pisarzy zrozumiał specyfikę osiemnastowiecznych adaptacji, *notabene* inspirowaną podobnymi działaniami w dobie renesansu i nieco później we Francji<sup>7</sup>. Polski poeta zastosował się więc do zaleceń Mikołaja Boileau, który w poemacie dydaktycznym *Sztuka poetycka* (1674) sformułował kilka zasad obowiązujących metodologię literackich tłumaczeń,

<sup>3</sup> Por. M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. Sceny szkolne*, Kraków 2007, s. 82–90.

<sup>4</sup> To bardzo charakterystyczne, że na marginesach rękopisów są notatki inscenizacyjne dotyczące gry aktorskiej (por. np. tragedię *Alzjra*, mikrofilm BUŁ sygn. MF 564).

<sup>5</sup> Zob. M. Gostkiewicz, *Trzy wieki kolegium podolińskiego (1642–1942)*, „Nasza Przeszość” 1962, t. 15, s. 90 i nast.).

<sup>6</sup> Więcej na ten temat w rozprawie Stanisława Pigionia (*Le Jay w Polsce. Z dziejów dramatu szkolnego w XVIII w.*), „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAN w Krakowie”, R. 50: 1949, s. 36–39).

<sup>7</sup> Teresa Kostkiewiczowa pisała: „w Polsce pojawienie się tendencji klasycystycznych wyprzedziło program oświeceniowy. W formowaniu klasycyzmu polskiego istotne znaczenie miało programowe nawiązywanie do nurtów narodowej tradycji o charakterze preklasycystycznym, a więc przede wszystkim do renesansu i do teatru jezuitów z XVII w.” (por. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1978, s. 37).

zgodnie z klasycystyczną doktryną piękna. Odejście od praktyki naśladowczej antyku, zwłaszcza rzymskiego, nie było odwróceniem się od estetyki dawnej literatury, lecz powielaniem jej w nowym kształcie, poprzez swoistą reinterpretację, widoczną już w dobie renesansu, a zdecydowanie bardziej rozwiniętą w okresie późnego baroku oraz w początkach XVIII wieku. Godnymi naśladowania stali się pisarze i twórcy „aktualni”, współcześni, a nie przeszli. Tacy, których niemal można było dotknąć, a ich twórczość dobrze poznać oraz przeżyć. Estetyka francuskiego klasycyzmu była na tyle inspirująca, że wydała dojrzałe owoce w postaci literackich naśladowców, i to w całej kulturalnej Europie. Piotr Krasuski również uległ fascynacji doktryną klasycystyczną i zastosował ją na polu najczęściej przez literatów eksploatowanym — w dziedzinie tragedii. Z dwóch przynajmniej względów stał się jej admiratorem: jako wykładowca retoryki i poetyki sięgnął po wzorzec mu najbliższy, jakim była tragedia o proveniencji klasycystycznej, wprowadzająca do polskiej literatury twórców dotychczas nieznanych bądź prawie nieznanych — księdza jezuitę Le Jaya, przedstawiciela tzw. jezuickiego klasycyzmu, autora tragedii *Daniel* oraz Woltera, twórcę nurtu zwanego moralistycznym (*Alzjra*).

Jednak pomimo ścisłego przestrzegania klasycystycznych reguł, Krasuski gdzieś tam pozwolił sobie na rozluźnienie więzi z konwencjami dramatu regularnego, co zaowocowało włączeniem w estetykę tragedii pierwiastków pozornie jej obcych, za jakie wypadaloby uznać dość liczne akcenty komediowe. Dramaturg postępował więc w zgodzie z zasadami przyjętymi w pijarskiej dydaktyce, która podobnie jak jezuicka, poszukiwała własnych sposobów teatralnej komunikacji z publicznością, licząc na fascynację młodzieży literaturą i sceną. Niemal od samego początku XVIII wieku w koleżach pijarskich wzrosło zainteresowanie prezentacją scenek mimiczno-ruchowych o zabarwieniu komicznym, będących naturalnym uzupełnieniem widowisk tragicznych. Nie oznacza to wcale, że poszukiwano jakiejś nowej formuły teatru — przecież pijarzy zaledwie udoskonalali program wychowawczy jezuitów, któremu nadawali nowy kształt. Już od połowy XVII wieku przejmują jezuicki schemat sztuk zapustnych, dodatkowo wyposażając je w konwencje panegiryczne, wygłaszane w celu powitania gości zapraszanych na uczniowskie występy<sup>8</sup>. Okazuje się, że sztuki zapustne jezuitów były znakomitą inspiracją — dzięki nim właśnie pijarzy potrafili stworzyć własny język dykcji artystycznej, umieli odejść od normatywnych zaleceń dla poezji tylko po to, aby zadziwić kunsztem literackiego opisu, w którym znalazło się i miejsce dla sytuacji komicznych. Paradoksalnie, umiejętności teatralne pijarów wcale nie były na rękę prowincjałom zakonnym, głoszącym potrzebę uczczenia chwały Bożej poprzez organizowanie starannie dopracowanych akademii, przy jednoczesnej rezygnacji z widowisk

<sup>8</sup> Por. J. Okoń, *Barokowy dramat i teatr szkolny. Wśród zadań publicznych i religijnych*, w: idem, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 95.

teatralnych<sup>9</sup>. Na szczęście prefekci szkół oraz rektorzy kolegów niewiele robili sobie z zaleceń władz, wychodząc ze słusznego założenia, że sami mają najwięcej do powiedzenia w sprawie nauki i wychowania młodzieży. Być może pewien opór wobec władz zakonnych przyspieszył decyzję dotyczącą zaleceń normatywnych dla teatru, w tym wypadku kojarzenia sprzeczności formalnych (tragizmu i komizmu), co było tylko dalekim echem barokowej estetyki, bardziej zaś wiązało się z oczekiwaniami pijarskiej publiczności.

Tym oczekiwaniom Krasuski wyszedł naprzeciw. Osnową wszelkich zmian w dziedzinie rozwiązań formalnych stało się podjęcie dyskursu z obowiązującą zarówno u jezuitów, jak i u pijarów kategorią cudowności, jako zagadnieniem fundamentalnym dla dramatu religijnego, opartego na moralistycznych wzorcach. Maciej Kazimierz Sarbiewski traktował cudowność jako jedną z trzech głównych zalet tragedii. Uważał, że zadaniem, przed którym stają pisarze, jest przewycięzanie sprzeczności pomiędzy cudownością a prawdopodobieństwem. Wiadomo bowiem, jak bardzo trudno uwierzyć odbiorcy w ogólną sprawność postaci dramatycznej wyrażoną niewytłumaczalnym dla przeciętnego widza bohaterstwem. Sarbiewski tę sprzeczność, jak się okazuje tylko pozorną, rozstrzyga jednoznacznie:

sama trudność w podjęciu czynności bohaterskiej jest podstawą efektywnych możliwości. Jeśli bowiem jakaś czynność dochodzi do skutku, mimo że sama przez się jest trudna i z zewnątrz napotyka na przeszkody, to muszą zachodzić nadzwyczajne przyczyny, wspierające tę czynność ze względu na jej wewnętrzną trudność, usuwające zaś to, co jej stoi na przeszkodzie<sup>10</sup>.

Stanowisko Sarbiewskiego było fundamentem akcji dramatycznej w obu sztukach. Stwarzało ono dodatkową możliwość wprowadzania w przestrzeń fabularną utworów rozwiązań eklektycznych, pozwalających na włączanie w tragiczną perspektywę akcji załączków komediowych.

Dramat religijny uczynił więc z cudowności jeden z podstawowych wyznaczników akcji. Krasuski w *Danielu* wskazał drogę dorastania do świętości głównego bohatera. Trzeba przy tym zaznaczyć, że nie obyła się bez zakrętów i zawirowań, zbaczania z głównego szlaku, jakim były wyznaczone Starym Testamentem dzieje przedstawiciela judejskiej rodziny królewskiej. Daniel nie zachował biblijnej godności króla, w tragedii był pokazany jako zwykły dworzanin, który dzięki mądrości i sprytowi doszedł do licz-

<sup>9</sup> Zob. J. Buba, *Polskie misterium pasyjne na Spiszu w połowie XVII wieku*, „Pamiętnik Teatralny”, R. 25: 1976, z. 1–2, s. 67–68.

<sup>10</sup> M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer*, tł. M. Plezia, opr. S. Skimina, Wrocław 1954 (BPP B 5), s. 93.

nych zaszczytów. Rozluźnienie więzi z dawnym poglądem, głoszącym potrzebę opiewania w tragedii osób wysokiego rodu bądź stanu, było symptomem zmian zachodzących w osiemnastowiecznym dramacie. Polscy teoretycy poezji w XVIII wieku, zgodnie z literaturą francuskiego klasycyzmu, głosili postulat upodmiotowienia „zwykłego człowieka”, który jednak musiał odznaczać się niezwykłymi przymiotami ducha i ciała:

Charakter bohaterom naznacz przyzwoity  
Między pierwsze wyniosłość duszy kładź zaszczyty<sup>11</sup>.

Krasuski nieco wyprzedzał normatywne założenia klasycystycznej poezji w części odnoszącej się do tragedii. Nie dość, że postępował dowolnie z historycznymi faktami, które oczywiście uległy koniecznej w takich wypadkach mitologizacji, to jeszcze w ramy dzieła tragicznego posiadającego *stricte* klasycystyczną kompozycję wprowadził elementy jej obce. Na pierwszym planie figurowały wszelkie „drobiazgi” komiczne, układające się w szereg finezyjnie splecionych ze sobą ornamentów słownych, które całej akcji nadawały spójności i w konsekwencji doprowadziły ją do szczęśliwego zakończenia, a więc zupełnie inaczej niż w dramacie regularnym typu arystotelesowskiego. Pierwiastki komiczne były konsekwentnie rozsiane po całym dziele, poukrywane zręcznie wśród poważnych treści. W pierwszym akcie, niemal na samym początku, Jozedek zarzuca Danielowi brak poczucia humoru i nazbyt poważne podejście do życia. Sam zaś prezentuje postawę odwrotną — w ekspozycji jego słowa brzmią jak wyrzut skierowany do przyjaciela:

JOZEDEK

Cóż to jest, Danielu, że kiedy wesoło  
Masz swe wypogodzone prezentować czoło [...]  
Teraz, teraz, i owszem, weselić się trzeba,  
Gdy sprzyjają we wszystkim szczerobliwie nieba [akt I, w. 1–2, 7–8]<sup>12</sup>.

Jozedek chce rozweselić smutnego Daniela, przed którym piętrzą się same kłopoty, stymulowane providencjonalizmem usytuowanym w teraźniejszości i przyszłości, paralelnymi względem siebie<sup>13</sup>. Otwarte głoszenie czci i uwielbienia dla Boga wywołało

<sup>11</sup> F. S. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, oprac. S. Pietraszko, Wrocław 1956 (BN I 158) — *Pieśń III*, w. 256–257.

<sup>12</sup> Tragedia *Daniel* Piotra Krasuskiego zachowała się w trzech odpisach. Cytaty pochodzą z mikrofilmów sporządzonych przez Profesora Jerzego Starnawskiego oraz z rękopisów zachowanych w zbiorach Maticy Slovenskiej w Martinie, odbitych specjalnie dla zbiorów Uniwersytetu Łódzkiego (pod sygnaturą mfm 569).

<sup>13</sup> Ten sam problem tragizmu bohatera jednej z tragedii Franciszka Wężyka zasygnalizował Janusz K. Goliński (*Franciszka Wężyka dwugłos o tragedii. „Gliński” w kręgu neoklasycystycznej poezji dramatycznej*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 283–284).

reperkusje ze strony babilońskiego władcy Dariusza: uwięzienie Daniela i skazanie go na okrutną śmierć spowodowaną pożarciem przez lwy, a następnie cudowne ocalenie wywołane cofnięciem niesprawiedliwego edyktu. Pierwsza obserwacja skłania do zgola pesymistycznych wniosków — gdzie tu komizm, skoro przytoczone fakty oraz streszczenie dramatu jednoznacznie wskazują na tragiczne uwarunkowania losów głównego bohatera? W tym właśnie miejscu ujawnia się subtelność techniki dramatopisarskiej Krasuskiego — akcenty komiczne nie wpływają bezpośrednio na akcję, lecz współtworzą zawiązki kontaktów między nadawcą a odbiorcą. To w nich ujawnia się swoista zmysłowość rozwiązań słownych Krasuskiego, w miejscach skądinąd niespodziewanych dla odbiorcy. Usytuowanie w tekście owych komicznych drobiazków ma na celu wywołanie wesołości, ale zgola ograniczonej — zwraca się przede wszystkim w stronę predyspozycji psychicznych odbiorcy, który w ciągłym napięciu nie był w stanie śledzić tragicznych losów Daniela. W żadnym razie nie emanuje żywiołowym śmiechem, nawet go nie sugeruje — w zamian Krasuski pokazuje, jak bardzo efektywne może być przekraczanie spodziewanych konwencji, jak łatwo, pisząc tragedię, wyjść poza normy gatunkowe, choćby tylko w szczątkowej postaci. Odbiorca zaś otrzymywał osobliwe *katharsis* w formie wewnętrznego odprężenia. Mieszanie konwencji, a w zasadzie przekraczanie granic klasycystycznego *decorum* było pomysłem zaiste makiawelicznym — zaskoczyć widza w miejscu najmniej do tego odpowiednim, a jeszcze zaskoczyć kombinacją tragiczności i komiczności — to już zupełnie przekraczało granice zwykłej wyobraźni.

Dowcip profesora z Podolińca był wyjątkowo delikatnie wycieniowany, prawie że nieuchwytny, a na pewno nie na pierwszy rzut oka. Miał formułę późnobarokowego konceptu, kończącego zawsze daną wypowiedź ironiczną pointą. Do jego wyeksponowania najlepiej nadawał się dialog: napięcia między postaciami kreowały sytuacje zgola niespodziewane i zaskakujące. I w tym właśnie zaskoczeniu tkwiła nieograniczona potęga poetyckiej wyobraźni, która żywiła się antynomiami. W nich zawarty był oksymoroniczny sens „poważnego dowcipu” podolinieckiego mistrza. Daniel rozpacza z powodu skazania na śmierć i nieopatrznie wydanego edyktu przez Diariusza, zamykając swoje cierpienie w tchnącej dostojeństwem frazie:

Więcej u mnie, wierzaj mi, bojaźń boska, cnota  
Waży, niż znikomego pragnienie żywota [w. 53–54].

Po tych słowach otrzymuje od przyjaciela ironiczną ripostę, próbującą obrócić wniwecz istotę wypowiedzianych przez Daniela myśli. Zdziwiająca gra konwencjami poszukiwała środków wyrazu zdolnych przekształcić powagę i patos w chwilowy tylko żart i ironię, jakże zgodną z ożywczą i z popularną w teatrze szkolnym formułą barokowego klasycyzmu, wyrosłego ze szlachtetnych założeń *ratio studiorum*. Odstępstw od reguł w tragedii Krasuskiego było stosunkowo niewiele, a ich semantyczna wartość opierała się na kontaminacji powagi i żartu:

JOZEDEK

Prawisz, jako uważam, rzeczy godne śmiechu.  
Któż bowiem żyjącego ciągnie cię do grzechu? [w. 55–56]

Żart umiejscowiony w tragedii klasycystycznej nigdy w istocie do końca nie wypełnia sobą aspektów komicznych. Jest tylko jednym z wielu wariantów i jedną z wielu kombinacji rozwiązań poukrywanych w słowach — przybiera zatem kształt *quasi*-komiczny, dzięki któremu ujawnia się złożoność techniki kontrapunktowej (powaga Daniela nie spotyka należytego wsparcia ze strony Jozedeka, a nawet zostaje zanegowana). Obserwacja arcyzmu tragedii skłania do wysnucia wniosku, że gatunek tragedii powstały w szacownych murach szkół pijarskich posiadał dysonansowe rozwiązania poszczególnych konfliktów, że kontrastowe zestawienia stanowiły interesujący chwyt, który umożliwiał bardziej przejrzysty i zrozumiały kontakt z widownią<sup>14</sup>.

Gdy żart jest niesformalizowany, a więc gdy nie wyraża efektu dramatycznej strategii przyjętej przez autora, niekiedy bywa zaskakującym rozwiązaniem powikłań słownych i bywa pochodną paremiograficznych zabaw, podejmowanych w imię jeszcze późno-barokowego zaskakiwania konceptem ukrytym w pomysłowo skonstruowanej frazie. Gazabar z wyrzutem mówi do Mitrydatesa o nierespektowaniu królewskiego prawa, o braku poszanowania dla władzy. Aby wzmocnić sens swojej wypowiedzi, odwołuje się do potocznego i pejoratywnego zwrotu dotyczącego „niewiernego Żydowina”, którym to mianem obdarzył Daniela:

GAZABAR

Że wyroków królewskich jak żrzenicy oka  
Pilnować powinniśmy, że nie ma być zwłoka  
Dla ich należytego spełnienia? Więc jedna  
Ma nasze ułożenia psować mucha biedna,  
Jeden obcy żydowin? Który, czy przez dary  
Króla sobie omomił, czy przez jakie czary? [w. 409–414].

Na pierwszy rzut oka dysonansowo względem przejrzystej zasady *decorum*, bezwzględnie przestrzeganej w tragediach, brzmią słowa obraźliwe względem proroka Daniela. Z perspektywy przeciętnego odbiorcy one właśnie wybijają się na plan pierwszy — ale tylko przez chwilę. Bardziej dogłębna analiza tekstu przekonuje jed-

---

<sup>14</sup> O „miejscach wspólnych” tragedii powstałych w szkołach pijarskich pisałem w artykule: P. Pirecki, *Kształt teatralny „Tragedii Epaminondy” Stanisława Konarskiego*. W: *Problemy tragedii i tragizmu...*, op. cit., s. 67–71. Z przykrością muszę skonstatować, że osiągnięcia dramaturgów pijarskich, jednocześnie nauczycieli, nie były nigdy przedmiotem monograficznej refleksji. A szkoda, z pewnością na taką rozprawę zasługują.



noznacznie, że na szczególną uwagę zasługuje metonimia „mucha biedna”, posiadająca wiele metaforycznych znaczeń. Odwołuje się do asocjacyjnych skojarzeń, jakże łatwo przyswajalnych przez pijarską publiczność — oksymoroniczny frazeologizm „mucha biedna” stanowi z gruntu nieprzyjazną względem proroka definicję jego położenia. Daniel bowiem znalazł się w sytuacji bez wyjścia i w pozycji człowieka pozbawianego szans na obronę — niczym mucha napotkana w miejscu, w którym nigdy nie powinna się znaleźć.

Takich niewątpliwych odstępstw od sztywnych reguł tragedii regularnej było stosunkowo niewiele, jednak miały one w sobie znaczący ładunek treści, wskazując drogę, jaką powinien obrać szkolny dramat. Nie sposób w tym pominąć milczeniem Stanisława Konarskiego i nie wspomnieć o roli, jaką odegrał przy reformie nauczania w szkołach pijarskich. Podobnie jak Krasuski, tylko nieco wcześniej, był profesorem retoryki między innymi w podolinieckim kolegium i jednocześnie wykładowcą zaangażowanym w pracę nad kształceniem młodych nauczycieli, naturalnych następców starych kadr. Jak wiele Krasuski zawdzięczał swemu wybitnemu poprzednikowi, najlepiej widać w praktyce — w szkołach następowała stopniowa laicyzacja nauczania oraz coraz wyraźniej postępowała realizacja założeń obywatelskiego wychowania, których zasady wyłożył Konarski między innymi w *Tragedii Epaminondy* (1756), w której z duchem społecznej edukacji przedstawił koncepcję „szczęśliwego tragizmu”, w oczywisty sposób zbieżną z omawianym dziełem Piotra Krasuskiego<sup>15</sup>.

Radosne zakończenie tragedii *Daniel* było więc konsekwencją podjętych wysiłków przez reformatorów skupionych wokół świątłych nauczycieli, których wysiłki nie powiodłyby się, gdyby nie sceniczna praca uczniów i wychowanków. W rezultacie należało oczekiwać, jeszcze przed finałowym rozwiązaniem całego splotu fabularnego, zapowiedzi szczęśliwego zakończenia „krwawej” intrygi. Wrogowie Daniela zostali skazani na okrutną śmierć przez wydanie lwom na pożarcie, zaś prorok ponownie odzyskał zaufanie króla Dariusza wraz z obietnicą współrządzenia Babilonem. Zakładana przez szkolną pragmatykę iluzja szczęśliwego zakończenia w tragedii nie była tylko teoretycznym drogowskazem, za którym należało podążać, ale stała się czynnikiem reformującym normy obowiązujące w dramacie regularnym. Wcale więc, jak błędnie mniemano, nie chodziło o propagowanie znanego już wcześniej gatunku tragicomedii, ale o wprowadzenie do literackiego obiegu zupełnie nowego rodzaju sztuki scenicznej, a taką bez wątpienia była „szczęśliwa tragedia”. Aby nie być gołosłownym, najlepiej odwołać się do końcowej sceny. Żarliwa wiara Dariusza wywołała prawdziwą rewolucję w państwie — lud, widząc wielką ofiarę ponoszoną przez proroka, uwierzył w jedyne Boga i zaczął niszczyć religijne pamiątki politeizmu. Wówczas Daniel wypowiedział niewinną, zdawałoby się, kwestię, ważącą jednak scenicznymi konsekwencjami:

<sup>15</sup> Por. M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1980, s. 23.

## DANIEL

Serce rozplywa się z radości na tak piękne dziwa [w. 318].

Niemal identyczny rodzaj przekształceń klasycystycznego tragizmu widać w kolejnej spośród sztuk Piotra Krasuskiego, a mianowicie w *Alzyrze*. Autor podjął niezwykle wówczas chłonny temat miłości Alzyry do Amora, któremu to związkowi przeciwstawia się okrutny i mściwy Guzman. Akcja rozgrywała się w krainie Potozu w szesnastowiecznym Peru i została okraszona szeregiem awanturniczych perypetii z udziałem najeźdźców hiszpańskich, od czasu wyprawy Kolumba traktujących siebie jako pełnoprawnych władców tych ziem, którymi przyszło rządzić z woli Boga. Punktem kulminacyjnym dość wątej i nieskomplikowanej intrygi jest pojedynek między rozgoryczonym Zamorem, niemającym nadziei na odzyskanie ukochanej, a Guzmanem, który w trakcie walki przechodzi zadziwiającą metamorfozę — zdawszy sobie sprawę, że Alzyra kocha Zamora, a jednocześnie, nie chcąc być świadkiem ich miłości, dał się pokonać i poniósł śmierć w pojedynku. Tym samym zachował honor i godność człowieka. Zakończenie jest więc optymistyczne, co wynikało z przyjętej przez pijarów koncepcji „szczęśliwego tragizmu” oraz ze szczególnego miejsca, jaką miały dzieje miłości Zamora i Alzyry w dziejach literatury europejskiej, poczynając już od czasów florenckiego renesansu (tę miłosną historię opowiedział Giovanni Boccaccio w noweli *Przytrafienia Salady i Torella*). Na florenckim mistrzu wzorował się Stanisław Herakliusz Lubomirski: intrygę komedii dworskiej *Don Alwares albo Niesfortna w miłości kompanija* osnuł wokół miłości dwojga zakochanych<sup>16</sup>. Wiele natomiast hipotez łączy się z tragedią Woltera *Alzyra*, która stanowiła bezpośrednią inspirację dla Krasuskiego. Dogłębna analiza poszczególnych fragmentów obu dzieł — Woltera i Lubomirskiego — dowodzi, że bliski wydaje się pogląd, jakoby Wolter dobrze znał polską komedię i czerpał z niej niejedną inspirację (niemal ta sama akcja i niemal te same postacie, różnice tkwiły w szczegółach: u Lubomirskiego mąż ginie bez wieści i przynaglana przez opiekuna Antonina oddaje rękę innemu, z kolei u Woltera narzeczony nie wraca z wojny i za namową ojca Alzyra wychodzi za Hiszpana. Wszystkie komplikacje rozwiązują się w ostatniej scenie, gdy uznani za zaginionych mąż i narzeczony powracają w tym samym dniu ślubu oblubienic, szczęśliwie zamykając całą akcję). Zwraca uwagę łatwość, z jaką komicznie podjęty przez Boccaccia temat był transponowany na wiele gatunków literackich i jak zadziwiające przybierał kształty, pomimo podobieństwa — od komedii do tragedii. Na dobrą sprawę nie powinno to dziwić, skoro problematyka szczęśliwej miłości była jednym ze znamion europejskiego klasycyzmu.

<sup>16</sup> Wiele uwag komedii Lubomirskiego poświęcił Stanisław Windakiewicz (*Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1925, s. 47). Badacz wysnuł hipotezę, zresztą żywą do dzisiaj, że być może pierwowzorem polskiej sztuki było dzieło nieznanego nam autora.

Nowa i w pełni oryginalna koncepcja tragizmu miała swoje źródło w podjętych przez Krasuskiego interakcyjnych zabawach słowem i ze słowem, nie burzących pierwotnej dla klasycystycznej tragedii zasady *decorum*. Jedynie i aż wprowadzała ją w nową przestrzeń i nowy wymiar perspektywy teatralnej. Literalnie odczytywane akcenty komediowe w *Alzyrze* są na dobrą sprawę mało wyraziste i prawie niezauważalne. Dopiero złożenie wymowy całej sceny pozwala na wysnucie wniosku, że Krasuski świetnie rozumie specyfikę tragedii jako dzieła literackiego i teatru, rozumianego jako forma scenicznej prezentacji. Guzman — antagonistą pozytywnego Zamora w długiej przemowie do ojca daje wyraz swej niechęci do peruwiańskiej ludności tubylczej. Wówczas pozwala sobie na obraźliwe sformułowania względem ludu. W jego mniemaniu stwierdzenia świadczące o pogardzie dla drugiego człowieka są przejawem dobrego humoru i zdolności krasomówczych. Świadectwem braku sympatii do podbitej ludności jest wiele: autochton zaprezentowany w ramach *genus deliberativum* posiada nieludzkie wymiary, jest okreśłany mianem *monstrum*, bez wymiernego kształtu ani odpowiedniego prestiżu. Nie dziwi więc cały ciąg negatywnych sformułowań, które dla pijarskiej publiczności miały zabawną postać. Każdy „Amerykanin” jest „hardy”, a w swej niewoli „zgrzyta, miota się i syka” (w. 79). W najgorszym razie „smrodem zalatuje i pierdzi”, co w ostatecznym rozrachunku przyczynia się do zdeprecjonowania tubylców (w. 80–81). Nawet Alwares przyznał, że prawdziwi „grubijanie” to hiszpańscy okupanci, z którymi pod względem okrucieństwa nikt nie może się mierzyć. Prawdopodobnie rozluźnienie szyku składniowego, służącego budowaniu akcji w tragedii, miało wartość perswazyjną, bowiem należało wyrobić u odbiorcy poczucie obecności w nieznanym świecie dalekiego Peru, a rzecz całą uprawdopodobnić poprzez wyeksponowanie nędzy życia prostego ludu w dalekiej krainie mitycznego Potozu. Włączenie w ramy tragedii sformułowań nielicujących z godnością wysokiego stylu gatunków regularnych, zrodzonych z arystotelesowskiego ducha, nasycone było komiczną spektakularnością, dzięki której sens sztuki stawał się łatwiej przyswajalny, zaś młodzież miała okazję do śmiechu i zabawy. Nawet w formie tak niewybrednej jak grubiańskie słowa kierowane wprost do amerykańskiego ludu. Ów akcent komiczny, osobliwy w tragediach, miał plebejską proveniencję — wiadomo przecież, że widowiska wystawiane na scenie pijarskiej posiadały niekiedy zabawne rozwiązania sytuacji dramatycznych, czego najczęstszym przejawem były jasełka i komiczne intermedia, posługujące się niewyszukanym żartem<sup>17</sup>. Po sprawdzeniu zawartości wolteriańskiego pierwowzoru trzeba bezdyskusyjnie stwierdzić, że francuski pisarz nie pozwalał sobie na tak niesformalizowane „swawole”, przeciwstawiające się tragicznej konwencji, nawet w tak wąskim wymiarze jak zaledwie kilka zapisanych wersów. Niewątpliwie Krasuski uczynił ukłon w stronę odbiorcy — aby zachęcić uczniów do oglądania skądinąd niełatwej przecież sztuki, musiał sięgnąć

<sup>17</sup> Zob. M. Mieszek, *Intermedium polskie...*, op. cit., s. 84–85.

do arseniałów środków językowych, które cieszyłyby młodzież swoją prostotą i frazeologicznym nieskomplikowaniem.

To nie jedyny sposób formułowania dowcipu. Niekiedy ma on wymiar znacznie bardziej wysublimowany, wręcz artystycznie nowatorski, gdyby przyjąć, że zabawy słowne oparte na metaforycznych skojarzeniach, składające się z oksymoronów, w istocie wypełnione są żartem. Montez, władca Peru, odrzuca pogański zabobon pod wpływem hiszpańskich perswazji i poniekąd deklaruje przywiązanie do katolicyzmu. Swoje stanowisko przedstawia bez natrętnego moralizatorstwa i patosu, za to z rzadko spotykanym humorem i lekkością:

Tak jest, nie inaczej uznałem fałsz szczerzy  
Wiary tej, porzuciłem jej głupie chimery [w. 249–250].

Oksymoroniczny „fałsz szczerzy” opiera się na paradoksie wiary jako przyczyny powstawania „głupich chimer”. Paradoksie, bowiem fakt odrzucenia pogańskich bożków oznacza równocześnie wyznanie chrześcijańskiego systemu wartości. Podobny rodzaj stylistycznej dysharmonii, zawierającej pierwiastek żartu o zdecydowanie pejoratywnym wydźwięku, widać w kolejnym fragmencie dzieła. Guzman potraktował Alzyrę wielce niepochlebnie, wyrażając się o zakochanej w Zamorze kobiecie z wyraźną dezaprobatą:

Twymi go łzami wskrzeszasz, poprzestań go kochać,  
Cholery wzbudzasz we mnie, niechaj dłużej szlochać  
Nad nim [...] [w. 298–300].

Komiczna wymowa niektórych scen nie ma związku z kompozycją obu tragedii<sup>18</sup>. W zasadniczym stopniu nie wpływa na przebieg akcji, ani też na intrygę czy sytuacje konfliktowe. Jedynie ukrywa się w słowach: słowie pojedynczym bądź w całej frazie wersyfikacyjnej i zawsze posiada wartość naddaną, metaforyczną. To komiczność warta wyszczególnienia, dla niej przecież Krasuski odszedł od „czystej formy” tragedii, w końcu dla niezbyt wyszukanej, prostej komiczności podjął ryzyko konfrontacji ze szkolną publicznością, która przecież nie zawsze odpowiednio rozumiała intencje pijarskich autorów. Krasuski nie zrezygnował z obowiązujących konwencji, lecz wzbogacił je pierwiastkami dotąd nieznanymi polskiej literaturze, które przyczyniły się do powstania zupełnie nowego gatunku — tragedii o szczęśliwym zakończeniu<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Kraków 2001, s. 117–118. Co prawda, uczona nie wypowiada się w tym miejscu o tragedii jako gatunku, ale zwraca uwagę na uniwersalny sens słów poetyckich, wymagających rekonstrukcji zgodnie z intencją autora.

<sup>19</sup> Szczęśliwe zakończenie tragedii to znamię sztuk oświeceniowych o proweniencji szkolnej. Widowiska skonstruowane zgodnie z zasadą szczęśliwego zakończenia odchodziły wprawdzie od sztywnych schematów normatywnych poetyk (Pontanus, Sarbiewski, Boileau), ale wywoływały zachwyt publiczności.