

Rozdział trzeci

BITWA NAD MOZGAWĄ

*Spotkałem Księcia w bramie ogrodowej,
Był zamyślony i ponury.*

[*Bitwa nad Mozgawą, I, 4*]

*Sam Król bez słuchu,
Wojsko bez ducha,
Chociaż bez trwogi,
Ćwierć Król bez nogi,
Pół — Król bez głowy,
Posły bez mowy,
Senat bez rady,
Rząd bez zasady,
Polska bez woli,
Gdańska i soli,
I bez Poznania,
Nisko się kłania
Nowosilcowi,
I pysznie mówi —
Niech się kto śmieje
Polska istnieje**

W 1858 roku na łamach lwowskich „Rozmaitości” Karol Estreicher opublikował artykuł zatytułowany *Korzeniowski Józef, pisarz sceniczny i jego krytycy*, którego zasadniczym celem było omówienie i historyczno-literackie uporządkowanie twórczości dramatycznej autora *Karpackich górali*. Artykuł Estreichera zawierał jednak sporo nieścisłości, związanych zarówno z chronologią powstawania poszczególnych utworów, jak i z brzmie-

* *Wiersze za czasów śp. Aleksandra Cesarza Napisane*, anonimowy rękopis w zbiorach Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie, Zbiór Branickich z Sucheja, sygn. 429/545.

niem tytułów oraz recepcją dramatów dotychczas nie publikowanych. W kilka tygodni po ukazaniu się omawianego tekstu Korzeniowski napisał do Estreichera obszerny list, w którym zawarł wiele sprostowań i wyjaśnień odnoszących się do sposobu przedstawienia jego twórczości na łamach lwowskiego czasopisma. Spore fragmenty listu poświęcił dziejom swojej czwartej z kolei sztuki, pt. *Bitwa nad Mozgawą*, ukończonej w 1827 roku, którą Estreicher odnotował pod błędnym tytułem *Mieczysław Stary*. Autor *Karpackich gór* wyjaśnił jednocześnie przyczyny, które uniemożliwiły mu publikację utworu. Korzeniowski pisał:

Bitwa nad Mozgawą i *Mieczysław Stary* są jedną i tą samą sztuką. Dramat ten napisany był w roku 1827. [...] Utwór ten, czwarty z porządku moich prac, nie poszedł wówczas do druku, że cenzor ówczesny Szydłowski [...] osądził go jako przeciwny rządowi, religii i moralności. [...] Gdyby mnie był Pełczar nie wyratował i jako Rektor nie zabrał wyroku do siebie i nie odesłał do mnie dramatu i zdania Cenzora, prosząc, abym jedno i drugie schował, byłbym może nie strzelał soboli, ale wreszcie zostałbym bez chleba [...] Dla tych to okoliczności dramat ten leży dotąd i leżeć będzie póki go w wielu miejscach nie przerobię, dla zatarcia nie tych grzechów kapitalnych, które tam widział Szydłowski, a których tam nie ma, ale niektórych grzeszków historycznych, które usunąć wypadnie¹.

Do tekstu *Bitwy nad Mozgawą* Korzeniowski z niewiadomych przyczyn nigdy już nie powrócił.

Dramat ten do dzisiejszego dnia nie doczekał się pełnej, poprzedzonej krytycznym komentarzem edycji, choć stanowi on niezwykle interesujący efekt poszukiwań i dążeń pierwszego pokolenia polskich romantyków do stworzenia narodowej formy dramatu opartej na twórczości Schillera i Szekspira². Nieprzypadkowo Adam Mickiewicz w liście do Antoniego Edwarda Odyńca z 28 kwietnia 1828 r., komentując zarówno własne, jak i swojego adresata próby dramatyczne, pisał:

¹ List datowany 10 lipca 1858 roku — cyt. za M. G a w a l e w i c z, *Korzeniowski o sobie — z nieznanych materiałów*. „Biblioteka Warszawska” 1897, z. 3, s. 507.

² Niewielkie fragmenty dramatu ogłosił S. K a w y n: *Fragmenty autografu „Bitwy nad Mozgawą” J. Korzeniowskiego*. „Prace Polonistyczne” XV (Łódź 1960). Sporządzony obcą ręką odpis całego tekstu z poprawkami autora w zbiorach Biblioteki Narodowej (sygn. 6066). Pierwopis w zbiorach Ossolineum (sygn. 2872/II).

Jedyną publikacją poświęconą tragedii Korzeniowskiego jest artykuł D. R a t a j c z a k o w e j, *Polski Hamlet czyli „Bitwa nad Mozgawą”*. W zbiorze: *Od Shakespeare’a do Szekspira*. Pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego. Gdańsk 1993, s. 119-133. Poruszający problemy hamletyzmu postaci księcia Bolesława tekst Dobrochny Ratajczakowej stanowi niezwykle cenną inspirację i punkt odniesienia dla niniejszych rozważań.

Powtarzam jeszcze raz, że w naszej epoce jedyne drama odpowiadające potrzebom wieku — jest historyczne. Zresztą dotąd jeszcze nikt go w całym znaczeniu nie rozwinął. Szyller z całym geniuszem był naśladowcą Szekspira co do rodzaju i formy dramatów [...]. My naśladowujemy Szekspira, Szyllera [...] przynajmniej ich formy stosując do narodowych³.

Mroczny świat Szekspirowskich tragedii Mickiewicz postrzegał jednak z perspektywy Schillerowskiej moralistyki. W słynnej przedmowie do pierwszego tomu swoich *Poezji* (1822), nie kryjąc fascynacji twórczością elżbietańskiego dramaturga, który „zostawił w dziejach swoich dobitną cechę geniuszu indywidualnego”, Mickiewicz zwrócił szczególną uwagę na determinującą poczynania bohaterów Szekspirowskich tragedii „walkę namiętności z powinnością”, dzięki której możliwe jest ukazanie prawdy o człowieku i jego naturze „w śmiałych i prawdziwych rysach”⁴. Szekspir był dla autora *Ballad i romansów* przede wszystkim „znawcą głębokim serca ludzkiego”, którego twórczość przenikała największe tajemnice ludzkiego bytu. Młody Mickiewicz zwracał uwagę na uniwersalny i ponadnarodowy charakter twórczości elżbietańskiego dramaturga. Podkreślał, iż „Szekspir, znając człowieka, nie znał Greka, Rzymianina ani Anglika”⁵.

Józef Korzeniowski, podobnie jak wielu innych przedstawicieli jego pokolenia, był zafascynowany wielkością i głębią wizji człowieka i świata wpisanej w dramaty Szekspira, odczytywane jednak za pośrednictwem dokonań autora *Fiesca*. W opublikowanym w 1829 roku *Kursie poezji*, charakteryzując Schillerowską dramaturgię, Korzeniowski stwierdził, iż jej twórca

trzymał się w planie dzieł swoich sposobu Szekspira, i nacechował je piętnem sobie właściwym [...]. Silne namiętności i szlachetne uczucia, maluje pięknie i patetycznie⁶.

³ A. Mickiewicz, *List do A. E. Odyńca*, Petersburg 28 kwietnia (10 maja) 1828 r. W: *Dziela*. Pod red. J. Krzyżanowskiego. T. 14. Warszawa 1953, s. 350.

⁴ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, *ibidem*, t. 5, Warszawa 1955, s. 197-198.

⁵ *Ibidem*, s. 198.

⁶ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*. W: *Dziela*. Wydanie zupełne. T. 12. Warszawa 1873, s. 113. Książka ta, pomyślana jako podręcznik dla uczniów i nauczycieli gimnazjalnych, powstawała najprawdopodobniej w latach 1823 - 1825. Po raz pierwszy opublikowano ją w 1829 roku. Rozprawa ta „była przede wszystkim wytworem warsztatu wykształconego literata, który zawarł w niej sumę dotychczasowej swej — rozległej — lektury teoretyków obcych i polskich, własnych przemyśleń i pewnych doświadczeń związanych z praktyką dramatopisarską”. Zob. S. K a w y n, *Życie i działalność pisarska Józefa Korzeniowskiego*. W: *Józef Korzeniowski. Studia i szkice*. Łódź 1978, s. 22-23.

Tekst *Bitwy nad Mozgawą* jest jednak nie tylko doskonałym przykładem podejmowanych przez Korzeniowskiego prób dotarcia do Szekspirowskiej formy dramatu za pośrednictwem twórczości Schillera. Utwór ten, chyba jako jeden z pierwszych w XIX-wiecznej polskiej dramaturgii, realizuje z niezwykłą wprost konsekwencją literacko-polityczny mit „polskiego Hamleta”.

Zasadniczą osnowę akcji *Bitwy nad Mozgawą* stanowią autentyczne wydarzenia historyczne z okresu dzielnicowego rozbitcia Polski, związane z walką Mieszka Starego o odzyskanie tronu krakowskiego.

Śmierć Bolesława Kędzierzawego utorowała drogę do tronu pryncypackiego jego młodszemu bratu, władającemu dotychczas na mocy ustawy sukcesyjnej Wielkopolską — Mieszkowi Staremu, który rozpoczął rządy w Krakowie w 1173 roku. Jednak już w 1177 roku, na skutek niezwykle srogich rządów, Mieszko został wygnany z Małopolski, a Kraków zajęł młodszy z braci — Kazimierz Sprawiedliwy. W dwa lata później, po buncie syna Mieszka — Odon, bezskutecznie dotąd domagającego się u ojca własnej dzielnicy, senior musiał uciekać i z Wielkopolski, którą zajął Kazimierz Sprawiedliwy, wydzielając Odonowi jako osobną dzielnicę Poznań wraz z przyległościami. W 1182 roku Mieszko odzyskał Gniezno, aby w następnych latach podporządkować sobie całą Wielkopolskę, w obrębie której musiał jednak wydzielić dzielnicę swoim licznym synom. Wielokrotnie ponawiane próby odzyskania Małopolski podejmowane przez Mieszka nie przyniosły trwałych efektów. Przełomowym momentem w dążeniach Mieszka do objęcia krakowskiego tronu okazał się rok 1195, kiedy to po nagłej śmierci Kazimierza Sprawiedliwego panowie krakowscy oddali władzę jego małoletniemu synowi Leszkowi zwanemu Białym, powierzając tymczasowo władzę jego matce Helenie, biskupowi krakowskiemu Pełce oraz wojewodzie krakowskiemu Mikołajowi Gryfcie. Na wieść o tych wydarzeniach Mieszko Stary zgromadził rycerstwo wielkopolskie, pomorskie oraz śląskie i ruszył w kierunku Krakowa. Rycerstwo krakowskie pod wodzą Mikołaja stawiało czoła Mieszkowi w bitwie nad rzeką Mozgawą koło Jędrzejowa. Obie strony konfliktu poniosły w bitwie poważne straty, jednak szala zwycięstwa przechyliła się na korzyść rycerstwa krakowskiego. W walce poległ syn Mieszka — Bolesław, a sam Mieszko, ciężko ranny, wycofał się do Wielkopolski⁷.

⁷ Zob. A. Gąsiorowski, B. Miśkiewicz, J. Żak, *Dzieje Polski do roku 1501*. Warszawa 1993, s. 160-162.

Własną wizję tych wydarzeń Józef Korzeniowski ukształtował bez wątpienia pod wpływem, niezwykle wtedy popularnej i powszechnie czytanej, *Historii narodu polskiego* autorstwa Adama Naruszewicza, który życiu „Mieczysława III nazwanego Starym” poświęcił wiele uwagi. O wpływie dzieła Naruszewicza na ostateczny kształt *Bitwy nad Mozgawą* świadczy wizerunek i sposób przedstawienia postaci dzielnicowego władcy. Zarówno w *Historii narodu polskiego*, jak i w dramacie Korzeniowskiego Mieszko Stary ukazany został jako okrutny, bezwzględny dla poddanych, zaślepiony żądzą władzy dzielnicowy tyran. Opisując rządy Mieszka Starego po objęciu przez niego w 1173 roku krakowskiego tronu Naruszewicz stwierdza, iż

rozpoczął on panowanie od gwałtów, okrucieństwa i niesprawiedliwości. Pochopny sam do złego, przybrał sobie radę z ludzi drapieżnych i bezbożnych [...]. Prócz włożonych na szlachtę i gmin nowych, a dawniej niezwykłych podatków, pod pozorem darowizny, umyślił korzystać z samych sądów [...]. Napelniły się prowincje zdzierstwem, potwarzami i pozwami [...]. Wdzierało się wszędy naradzone szpiegostwo⁸.

Dowodem wpływu tekstu Naruszewicza na ostateczny kształt *Bitwy nad Mozgawą* są odręczne poprawki Korzeniowskiego naniesione na rękopiśmiennej kopii utworu, zachowanej do dzisiejszego dnia w zbiorach Biblioteki Narodowej. Zmiany te dotyczą imienia jednego z bohaterów — Wszebora, byłego podskarbiego krakowskiego, faworyta i bezpośredniego doradcy Mieczysława Starego. W obrębie większości scen I i II aktu Korzeniowski dokonał zmiany imienia księżęcego zauszniaka. W miejsce Wszebora pojawił się Kietlicz, który — według relacji Naruszewicza — w 1173 roku, po objęciu przez Mieczysława krakowskiego tronu, stanął na czele księżęcej rady jako „sędzia prowincji i gubernator”⁹. Autor *Historii narodu polskiego* ukazał Kietlicza jako człowieka niezwykle chciwego, bezwzględnego dla poddanych, stojącego ponad prawem, wpływającego na decyzje księcia przy pomocy rozlicznych pochlebstw, intryg i oszustw. Zarówno konstrukcja psychiczna, jak i sposób działania oraz funkcja dramatyczna postaci Wszebora-Kietlicza w świecie przedstawionym *Bitwy nad Mozgawą* są całkowicie zbieżne z opisem tej postaci zawartym w dziele Naruszewicza.

⁸ A. Naruszewicz, *Historia narodu polskiego*. T. 2. Kraków 1859, s. 325.

⁹ Zob. *ibidem*, s. 326, 329.

Niewiele miejsca poświęca natomiast Naruszewicz głównemu bohaterowi *Bitwy nad Mozgawą*, jednemu z pięciu synów Mieszka Starego — księciu Bolesławowi. Na kartach *Historii narodu polskiego* jest on mało znaczącą, niemal anonimową postacią. Naruszewicz stwierdza jedynie, iż Bolesław „pochodzi z Ruski Eudoxy, nie z Adelajdy Niemkini, jako chce Długosz na karcie 499, urodzony w roku 1160, zabity w potyczce pod Mozgawą w roku 1195”¹⁰. W tym przypadku Korzeniowski, nie dbając o zachowanie choćby pozorów prawdy historycznej, pisząc *Bitwę nad Mozgawą* stworzył niejako „od podstaw” biografię oraz portret psychologiczny młodego księcia, dopełniając mocą poetyckiej imaginacji, opartą wyłącznie na naukowej faktografii, wizję dziejów zawartą w tekście Naruszewicza.

Taki sposób twórczej interpretacji wybranych wątków narodowej historii nie był zarówno dla twórczości dramatycznej polskich, jak i europejskich romantyków czymś wyjątkowym. Alina Kowalczykowa podkreśla, iż dbali oni przede wszystkim o „prawdę faktów najbardziej podstawowych, poza nimi korzystając z szerokiego marginesu swobody”¹¹. Na potwierdzenie tej tezy warto odwołać się m.in. do niezwykle interesującej rozprawy Kazimierza Brodzińskiego *O tragedji*, w której autor przypominał o konieczności wartościowania i selekcji zdarzeń, z których zbudowana zostanie akcja dramatu historycznego. Brodziński zdecydowanie przeciwstawiał się traktowaniu utworu dramatycznego jako formy podrzędnej i służebnej w stosunku do historycznej narracji. Pisał:

Jeżeli poeta dramatyczny bierze z historyji myśl do swojego utworu, powinien się ile możności na krótki czas ograniczyć. W tym przeciągu czasu umieścić tylko najważniejsze wydarzenia, tylko takie, które sobie nawzajem dopomagają, jedne zostawić w cieniu, drugie najmocniejszym światłem oświecić [...]. Dalej poeta nie tylko ogranicza swój czas, ale nadto innym idzie porządkiem niżeli historyk [...]. Poeta w środek zdarzenia wstępuje, nawet często zaczyna je od końca, jako od najważniejszych wypadków poprzedzonych przez długie inne działania¹².

Alessandro Manzoni (1785 - 1873), jeden z prawodawców włoskiego romantyzmu, wybitny poeta i dramaturg, stwierdził w 1823 roku, iż żadnemu twórcy

¹⁰ *Ibidem*, t. 3, s. V.

¹¹ A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*. Warszawa 1997, s. 77.

¹² K. Brodziński, *O tragedji*. W: *Pisma*. Wydanie zupełne. Poprawne, dopełnione z nieogłoszonych rękopisów staraniem J. I. Kraszewskiego. T. 5: *Proza. Literatura polska (1822 - 1823)*. Poznań 1873, s. 404.

nie wolno fałszować historii, natomiast można, a nawet niekiedy trzeba, dodawać pewne brakujące okoliczności, by nadać akcji więcej dramatyzmu.

Dlatego też,

aby móc powiedzieć, że się tworzy, trzeba: wykryć w serii faktów to, co stanowi właściwą akcję, uchwycić cechy istotne postaci, nadać akcji i charakterom harmonijny rozwój, uzupełnić historię, rekompensując w pewnym sensie, zaginione fragmenty, a nawet dopowiedzieć samemu wydarzeniu, co do których historia dostarcza tylko wskazówek, wymyślić w razie potrzeby dodatkowe postacie, by przedstawić obyczajowość danej epoki. Czyli wykorzystać wszystkie dane i uzupełnić luki, ale tak, by wyobraźnia współgrała z rzeczywistością¹³.

Bitwę nad Mozgawą Korzeniowskiego należy bez wątpienia potraktować jako konsekwentną i twórczą realizację tych postulatów.

Istotnym źródłem wiedzy historycznej przybliżającym Korzeniowskiemu okres życia i działalności Mieszka Starego mogła być wielokrotnie w XIX wieku wydawana, a w 1822 roku przełożona na język polski *Kronika Wielkopolska*¹⁴. Nie wpłynęła ona jednak na ostateczną wersję dramatu, choćby dlatego, iż ukazuje Mieszka Starego jako stroskanego o los poddanych, unikającego wyniszczających kraj konfliktów władzę. Zawiera zupełnie inną, w porównaniu z Naruszewiczem zdecydowanie uboższą w charakterystyce postaci i zdarzeń wizję dziejów, którą Korzeniowski pisząc swój dramat odrzucił.

Akcja I aktu *Bitwy nad Mozgawą* rozgrywa się na dworze dzielnicowego tyrana Mieczysława Starego w Wieluniu, „na granicach Księstwa Krakowskiego”, gdzie książę osobiście nadzoruje przygotowania do wojny o tron krakowski. Nienawiść szlachty do bezwzględnego dla kraju i poddanych Mieczysława sprawia, iż nie może on zgromadzić pod swoimi sztandarami odpowiedniej ilości wojska, pozwalającej przekroczyć granice wrogiej dzielnicy. Nadzieje na odrodzenie kraju, zniszczonego przez wieloletnie wojny i oparte na przemocy bezwzględne rządy Mieczysława oraz jego chciwych zauszników, wielkopolskie rycerstwo wiąże z objęciem władzy

¹³ A. Manzoni, *List do Pana C... o jedności czasu i miejsca w tragedii*. Przeł. J. Arnold. W zbiorze: *Manifesty romantyzmu 1790 - 1830*. Wybór i oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1995, s. 278, 280.

¹⁴ Zob. *Kronika Wielkopolska*. Przeł. K. Abgarowicz. Wstęp i komentarze B. Kürbisówna. Warszawa 1965.

przez pełnego rycerskich cnót, prawego i niezwykle popularnego wśród ludu Bolesława — najstarszego syna znienawidzonego tyrana. Świadom tej sytuacji Mieczysław Stary zaczyna traktować własnego syna jak niebezpiecznego konkurenta w walce o władzę, boi się spisku, rozsyła po kraju szpiegów, którzy śledzą niemal każdy krok Bolesława. Wszystko to powoduje, iż w relacjach pomiędzy ojcem i synem narasta poczucie nieufności i obcości. Młody książę, otoczony przez szpiegów i donosicieli, odepchnięty przez ojca, spragniony rodzicielskiej miłości, coraz mniej uwagi poświęca sprawom zneganego przez władzę tyrana kraju. Nie interesuje go także ewentualne objęcie tronu po swoim ojcu. Podczas samotnej przejażdżki konnej przekracza nieświadomie granicę dzielnicy krakowskiej i trafia przypadkowo do zamku wroga swego ojca — Żeliszawa, w którego córce zakochuje się niemal od pierwszego wejrzenia. Od tej pory potajemne spotkania z piękną Hanną oraz marzenia o spokojnym życiu z ukochaną, z dala od tronu oraz bitewnego zgiełku wypełniają bez reszty dni Bolesława, który jednak nie zdradza ukochanej swojego prawdziwego imienia oraz pochodzenia. Na dworze w Wieluniu pojawia się Mestwin, „rządca Pomeranii”, wieloletni wychowawca i powiernik młodego księcia. Przybywa na czele doskonale uzbrojonej i karnej, kilkutysięcznej armii, której siła może przesądzić losy prowadzonej przez Mieczysława Starego batalii o krakowski tron. Mestwin, zatroskany o losy kraju, przeciwny despotycznym rządóm Mieczysława, pragnie przy pomocy swojego wojska wywalczyć koronę dla Bolesława.

Wszebor, obawiając się utraty dotychczasowej pozycji na dworze Mieczysława, wspólnie z innym zausznikiem księcia — Borzywojem, układa spisek przeciwko Bolesławowi (akt II). Pragnie, aby wszelkie więzy łączące w naturalny sposób ojca z synem zostały zerwane:

Skrycie

Jak tylko można, podkopajmy doły
Na drodze jego. Odciąć ojcu wszelką
Wiarę w przychylność i sumienność syna;
Wmówić, że gotów ważyć się na wszystko,
Wlewać w pierś starca, raz już zdradzonego,
Ciągłą obawę zdrady, to są rzeczy
Ważniejsze dla nas, niżli prawda, z której
I kropla zysku nigdy nam nie przysła.
Jużeśmy wprowadzili wiele dokazali,

Ale nie wszystko, jeśli w sercu ojca
Tli się choć jedna iskra przywiązania.

[II, 1, s. 40]¹⁵

W obecności Mieczysława oskarża młodego księcia, przypisując mu spisek zmierzający do objęcia władzy jeszcze za życia ojca. Wszebor podsyca nienawiść Mieczysława do syna opowiadając o niezwyklej popularności, jaką cieszy się Bolesław wśród ludu. Chęć wyniesienia Bolesława na tron przez rycerstwo jest — według Wszebora — przyczyną powolnej mobilizacji wojsk oraz niechęci szlachty do ponoszenia jakichkolwiek ofiar na rzecz prowadzonej przez Mieczysława kampanii. Wszebor informuje także Mieczysława o wyprawach Bolesława do dzielnicy krakowskiej. W pełni osiąga zamierzony cel. Mieczysław nienawidzi własnego syna. W obecności Mestwina oskarża Bolesława o zdradę. Mestwin rzuca rękawicę w obronie godności młodego księcia. Mieczysław rozkazuje giermkowi podnieść ją w swoim imieniu. Rozpoczyna w ten sposób symboliczny pojedynek z własnym synem. Otacza Bolesława swoimi szpiegami. Dowódcy straży wydaje rozkaz odseparowania młodego księcia od Mestwina.

Akt III tragedii otwiera scena spotkania Bolesława i Hanny na dziedzińcu zamku Żeliszawa. Rozmowie kochanków przysłuchuje się wysłany przez Wszebora szpieg Daszko, który zostaje rozpoznany przez Bolesława. Młody książę wyznaje Hannie prawdę o swoim pochodzeniu. Przeczując zbliżającą się wojnę, żegna się z ukochaną. Oboje wiedzą, że ich marzenia o wspólnym życiu są nierealne. Może ich połączyć jedynie grób — nigdy ołtarz. Relacja Daszka sprawia, iż Mieczysław, za namową Wszebora, postanawia porwać Hannę i zamknąć ją w klasztorze. Bolesław otrzymuje zakaz opuszczania zamku. Wejście do jego komnaty jest pilnie strzeżone przez straż książęcą.

W akcie IV Wszebor wraz z żołnierzami rabuje i pali zamek Żeliszawa. Porywa Hannę i zamyka ją w klasztorze sióstr benedyktynek. Na dowód, iż jego zbrodnicza misja została wypełniona, po powrocie do Wielunia, oddaje Mieczysławowi pęk uciętych włosów Hanny. Wtem strażę przyprowadzają przed oblicze młodego księcia dawnego sługę i opiekuna Hanny —

¹⁵ Fragmenty tekstu *Bitwy nad Mozgawą* cytuję wg znajdującego się w zbiorach Biblioteki Narodowej odpisu utworu, zawierającego odręczne poprawki autora (sygn. 6066) — zob. przypis 2.

Mściśława, który relacjonuje przerażonemu Bolesławowi przebieg zajść na zamku Żeliszława. W sali rycerskiej wieluńskiego zamku Mieczysław zwołuje wielką radę wojenną, w trakcie której, za namową Wszebora, oświadcza rycerstwu, iż Bolesław jest oficjalnym następcą tronu. Zadowoleni z tej deklaracji wodzowie z Mestwinem na czele przysięgają wierność Mieczysławowi. Na sali pojawia się niezwykle błady, poruszony nieszczęściem, Bolesław. Opowiada wszystkim zebranym bajkę o królu i jego synu, obnażając w ten sposób zbrodniczą naturę własnego ojca. Mieczysław nie zamierza już ukrywać nienawiści do syna i rzuca w niego pękiem włosów Hanny. Bolesław nie namawia jednak zebranych wokół rycerzy do buntu. Prosi Mestwina, aby ten stanął wraz ze swoimi wojskami u boku ojca i pod jego sztandarami podjął walkę o tron krakowski.

Akt V rozpoczyna scena, w której Mściśław zabija znienawidzonego Wszebora, mszcząc się w ten sposób za bestialskie porwanie Hanny. Prowadzone przez Mestwina i Mieczysława Starego wojska stają naprzeciwko sił wroga niedaleko rzeki Mozgawy. Rozpoczyna się bitwa. Bolesław opuszcza obóz i z niewielką garstką wiernych sobie żołnierzy udaje się do klasztoru. Przybywa jednak za późno. Hanna, wskutek zagłodzenia się, umiera tuż przed przyjęciem zakonnych ślubów. Pragnie w ten sposób dochować wierności ukochanemu Bolesławowi. W trakcie bitwy obie strony ponoszą olbrzymie straty. Płoną okoliczne wsie. Przerażeni wieśniacy szukają schronienia w lasach. Mestwin zostaje ciężko ranny. Wojska broniące krakowskiej dzielnicy zdobywają przewagę. Zdziesiątkowane oddziały Mestwina i Mieczysława ustępują pola. Umierają Daszko i Borzywoj. Na pole walki wkracza powracający z klasztoru Bolesław. Wraz z niewielkim oddziałem żołnierzy sieje spustoszenie w szeregach krakowian. Wkrótce jednak ulega przeważającej sile wroga. Zostaje śmiertelnie ranny. Mieczysław, porażony widokiem heroicznej, lecz beznadziejnej walki, jaką stoczył Bolesław, wbiega sam, bez konia i broni na pole bitwy, aby wśród wojennego zgiełku odnaleźć syna. Umierającego Bolesława rycerze przynoszą na chorągwiach do opuszczonej przez wieśniaków chaty. Konduktowi towarzyszy Mieczysław „z odkrytą i spuszczoną głową”. Śmierć młodego księcia odbiera zebranemu wokół rycerstwu nadzieję na lepszą przyszłość znękanego rządami tyrana kraju. Wojsko składa broń przy zwłokach Bolesława, wypowiadając w ten sposób posłuszeństwo Mieczysławowi.

Pomimo dość swobodnego potraktowania wielu wątków narodowych dziejów *Bitwa nad Mozgawą* spełnia wszelkie wymogi, jakie stawiał tragedii historycznej Korzeniowski w *Kursie poezji*. Warto podkreślić, iż temu właśnie rodzajowi tragedii poświęcił w swojej rozprawie najwięcej uwagi, powołując się wielokrotnie na dramaty Schillera i Szekspira jako najdoskonalsze przykłady realizacji zasad omawianego gatunku.

Korzeniowski traktował tragedię jako „najszlachetniejszy pomysł poezji”, który jest „obrazem charakterów, namiętności i czynów ludzkich, ważnych i wpływających stanowczo na los i życie”¹⁶. Dokonując podziału tragedii, „przez wzgląd na przedmiot”, wyróżnił trzy jej zasadnicze odmiany: heroiczną, romantyczną i historyczną. „Pierwsza jest, gdy rzecz wzięta z czasów heroicznych starożytności; druga, gdy z czasów rycerstwa chrześcijańskiego”¹⁷. Tragedia historyczna była — zdaniem Korzeniowskiego — najpełniejszą, najbardziej twórczą, a przez to wymagającą od dramaturga szczególnego kunsztu, realizacją wszystkich podstawowych zasad gatunku, ponieważ

wystawia ludzi zostawionych własnym swoim siłom. Jest ona poetycznym naśladowaniem rzeczywistości; a najważniejszym jej przymiotem jest pozór prawdy historycznej. Można ją podzielić na właściwie historyczną i prywatną, nie przez wzgląd na osoby, które w niej działają, ale przez wzgląd na jej przedmiot i skutek. Jeżeli z obrazem działań, charakterów i namiętności połączony jest jakiś czyn publiczny, którego skutek rozciąga się na naród lub część jego, jak np. w *Ryszardzie III* i innych sztukach Szekspira, w *Wallensteinie*, w *Wilhelmie Tellu* Szyllera; w *Atalii* Rasyna i w innych, wtenczas tragedia jest właściwie historyczną. Jeżeli zaś wystawia sprawę prywatną, wpływającą jedynie na los osób działających, jak w *Brytaniku* Rasyna, w *Otelli* Szekspira i w innych, jest prywatną.

Korzeniowski podkreślał jednak, iż

¹⁶ Korzeniowski, *Kurs poezji*, op. cit., s. 94.

¹⁷ *Ibidem*. Korzeniowski, charakteryzując typ heroiczny i romantyczny, stwierdza: „Pomiedzy temi dwoma rodzajami ważna zachodzi różnica, opierająca się na duchu czasów, na obyczajach i dążeniu umysłowym i estetycznym. W obu panuje idealność; lecz w pierwszym idealność znajduje się raczej w pomysłach poety, i w formach, pod którymi osoby swoje wystawia; w drugim jest bardziej w ludziach, którzy działają i w dążeniu ich myśli do przebywania w świecie rojeń.

Oba te rodzaje wystawiające przedmioty brane już z czasów bajecznych, już z czasów, w których przesady i zabobon brały górę nad rozumem, w których tak szczerze wierzono we wpływ istot nadnaturalnych, mogą mieścić w sobie cudowność. Tragedjami heroicznymi są np. dzieła poetów greckich; romantycznymi niektóre z dzieł Szekspira, wiele sztuk teatru hiszpańskiego, *Dziwica Orleańska* Szyllera i inne.”

wartość estetyczna w obu tych rodzajach zależy od geniuszu poety i w obu może być równa¹⁸.

Nieprzypadkowo w kontekście rozważań poświęconych tragedii historycznej Korzeniowski tak często odwoływał się w swoim *Kursie poezji* do przykładów zaczerpniętych z szekspirowskiej dramaturgii, która — jego zdaniem — „powinna być przedmiotem nauki każdego dramatycznego pisarza”¹⁹. W tragediach historycznych Szekspira, takich jak np. *Juliusz Cezar*, *Korolian*, najbardziej imponował Korzeniowskiemu „obszerny plan i śmiała kompozycja akcji”, która sprawiała, iż

interes [...] w tych dziełach nie jest przywiązany do losu jednej osoby, ale ogólniejszy; intryga zaś tylko taka, jaką historyczne następowanie po sobie ważniejszych wydarzeń, obrębem dzieła zamkniętych, naturalnie zawiązuje²⁰.

Korzeniowski, będąc pod wyraźnym wpływem pism estetycznych Augusta Wilhelma Schlegla²¹, zwracał uwagę czytelnika na niezwykły kunszt i swobodę, z jaką autor *Hamleta* tworzył indywidualne charaktery swoich postaci:

¹⁸ *Ibidem*, s. 94-95.

¹⁹ *Ibidem*, s. 111.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Na silne związki *Kursu poezji* z poglądami estetycznymi Augusta Wilhelma Schlegla zwracał uwagę m.in. Walenty Chłędowski, współczesny Korzeniowskiemu wybitny znawca literatury i kultury niemieckiej. W opublikowanej na łamach lwowskiego almanachu „Haliczanin” rozprawie *Arystoteles, sędzia romantyczności* podkreślał, iż Korzeniowski w *Kursie poezji* „trzyma się w układzie znanej powszechnie teorii sztuk pięknych Eschenburga, gdzieśniedzie stosuje zdania nowszych estetyków, a w oddziale historyczno-rozbiorowym o poezji dramatycznej wszystko z Szlegla wyjmuje”. („Haliczanin” 1830, t. 1). Należy dodać, iż niewielkie fragmenty dzieła Augusta Wilhelma Schlegla *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* ukazały się w polskim przekładzie na łamach „Tygodnika Polskiego” w 1819 roku (t. 1, s. 274-286), a więc w chwili przyjazdu Korzeniowskiego do Warszawy, pod tytułem *Porównanie poezji klasycznej z romantyczną*. W 1830 roku Erazm Komarnicki rozisał w warszawskich dziennikach subskrypcję na przekład pełnego tekstu *Kursu literatury dramatycznej*. Wybuch powstania listopadowego uniemożliwił jednak realizację tego projektu. Załedwie fragmenty *Wstępu* do dzieła Schlegla zostały wydrukowane w czterech numerach „Gazety Polskiej”, z maja i czerwca 1830 roku (numery 135, 139, 152, 153). W 1834 roku, na łamach wileńskich „Wizerunków i Roztrząsań Naukowych”, opublikowany został przekład pierwszego wykładu. O wpływie poglądów Schlegla na polską recepcję twórczości Szekspira w I połowie XIX wieku zob. M. Szyjowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*. Kraków 1923, s. 102-128; W. Weintraub, „Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 53-60; Kowalczykowska, *op. cit.*, s. 54-59; J. Körner, *Die Botenschaft der deutschen Romantik an Europa*. Augsburg 1929, s. 103.

Szekspir w sztukach historycznych, równie jak we wszystkich innych, jest nieporównanym w kreśleniu charakterów. Wszystkie osoby jego znane z historii są wiernie oddane; przy całej wszakże prawdziwości historycznej i naturalności, umiał je do rzędu istot poetycznych podnieść. [...] Szekspir stawia nam naturę przed oczy. Nie kreśli on ludzi, jakimi się ukazują w dobranej kompanii polewanego świata; ale takich, jakimi byli w owych wiekach, w których każdy mógł i śmiać okazać się samym sobą [...]. Ogólniejszymi i głębszymi rysami charakterów, oryginalnością pomysłów i ich wyrażenia, podnosi on stworzenia swoje nad trywialne kopie, i czyni je prawdziwie poetycznymi istotami; ale nie zaciera nigdy cech wieku, stanu, wychowania, temperamentu i t. d.²²

Należy podkreślić, iż bezpośrednim efektem fascynacji twórczością Szekspira były, dokonane pod koniec lat trzydziestych, przekłady *Króla Jana* oraz pierwszego aktu tragedii *Król Ryszard II*²³, w których — według Władysława Tarnawskiego — poprzez „wielkie przejęcie się Szekspirowskim sposobem tworzenia obrazów” Korzeniowski „zbliżył się do kolorytu

²² *Ibidem*, s. 110, 111.

²³ W. Shakespeare, *Król Jan*. Fragmenty ogłosił „Tygodnik Petersburski”: 1841, nr 12-14; pierwodruk całości tekstu w: *Arcydzieła dramatyczne. Przekłady Józefa Korzeniowskiego i Alfonsa Walickiego*. T. 2. Wilno 1845. Przedruk przekładu m.in. w: W. Shakespeare, *Dzieła*. Pod red. H. Biegeleisena. T. 3. Lwów 1895; Korzeniowski, *Dzieła. Wydanie zupełne*, t. 12.

W. Shakespeare, *Król Ryszard II*, akt I. Pierwodruk na łamach „Biblioteki Warszawskiej” 1860, t. 1. Przedruk w: Korzeniowski, *op. cit.*

Publikację przekładu I aktu tragedii *Król Ryszard II* poprzedza krótki wstęp, w którym Korzeniowski opisuje swoje nie urzeczywistnione plany przełożenia, wspólnie z księdzem Ignacym Hołowińskim, wszystkich tragedii Szekspira: „Jeszcze w roku 1837 ułożyliśmy z ś.p. ks. Hołowińskim w Kijowie, że się pracą tą zajmujemy, i co roku wydamy po jednym tomie obejmującym po cztery dramata, dwa ściśle historyczne, a dwa z tych, gdzie Szekspir legendę jaką, wydobył z kronik, lub nowellę włoską, genialną fantazją swoją podniósł i nieśmiertelnymi typami charakterów najrozmaitszych ożywił. Ja wzięłem na siebie pierwsze, ś.p. ks. Hołowiński drugie.” Do planowanej współpracy jednak nigdy nie doszło. Korzeniowski wycofał się w trakcie przygotowań do wydania pierwszego tomu przekładów. Bezpośrednim powodem zerwania współpracy było najprawdopodobniej niezadowolenie Korzeniowskiego z poziomu dokonanych przez ks. Hołowińskiego przekładów (np. w *Hamlecie* i w *Romeu i Julii* Hołowiński posłużył się niezwykle monotonna, „wzbogaconą” rymami częstochowskimi, miarą wersową — dziesięciozłogłowym, daktyliczno-trocheicznym lub trocheiczno-amfibrachicznym wierszem ze średniówką po piątej sylabie). Korzeniowski, będący zwolennikiem tłumaczenia dramatów Szekspira wierszem białym, pisał: „Znakomitych zdolności i nauki późniejszy dygnitarz Kościoła, wszedłszy na drogę fałszywej wierności, szukając bez potrzeby jakiejś formy wierszowej, nie takiej jaką ma Szekspir, a odpowiedniejszej do wydania jego energii i zwięzłości, niż nasz wiersz trzynastozłogłowy, który się tu nie zda wcale, jak mamy tego dowód na przekładzie *Makbeta*

oryginału²⁴. Poprzedziły je jednak, powstające niemal seryjnie w latach 1820 - 1824, będące dla młodego dramaturga swoistą „szkołą wyobraźni”, niezwykle udane tłumaczenia sztuk Schillera: *Wilhelma Tella*²⁵, *Intrygi i miłości*²⁶, *Don Karlosa*²⁷ oraz *Marii Stuart*²⁸. Marian Szyjkowski, oma-

pana Andrzeja Koźmiana, dał nam Szekspira nie takiego, jakim on jest istotnie. Poetę, który przy dziwnej sile swej celuje prostotą dykcji, elegancją formy i jasnością, znajdującą się wszędzie, oprócz tych miejsc, gdzie umyślnie rzuca garściami przesadne metafory, zrobił on jakimś krętym, chropowatym i ciemnym” (zob. *op. cit.*).

Książd Hołowiński, pod pseudonimem Ignacy Kefaliński, samodzielnie opublikował w 1840 roku, u Glücksberga w Wilnie, pierwszy tom swoich przekładów: *Hamleta*, *Romea i Julii* oraz *Snu nocy letniej* (pt. *Sen na wigilię Ś. Jana*). Drugi tom ukazał się dokładnie rok później (Wilno 1841) i zawierał tłumaczenia *Makbeta*, *Króla Leara* i *Burzy*. Dalszą pracę nad przekładami tragedii Szekspira uniemożliwiły Hołowińskiemu najprawdopodobniej obowiązki związane z nominacją na rektora (czerwiec 1842) przenoszonej z Wilna do Petersburga Akademii Duchownej. Wpływ na zaniechanie kolejnych prac translatorskich mogły mieć także niezbyt przychylne recenzje opublikowanych wcześniej przekładów. Należy jednak podkreślić, iż dokonane przez Hołowińskiego tłumaczenia były pierwszymi w dziejach polskiej recepcji twórczości Szekspira przekładami opartymi na oryginalnych i pełnych tekstach tragedii, nie zaś na ich francuskich lub niemieckich przeróbkach. Zob. J. Komorowski, *Shakespeare księdza Kefalińskiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1991, z. 1; tegoż, *Shakespeare w Wilnie (1786 - 1864)*. „Pamiętnik Teatralny” 1986, z. 2-3, s. 193-194; J. Zahorski, *Szekspir w Polsce*. W: W. Szekspir, *Dzieła*. Pod red. H. Biegeleisena. Wydanie II. T. 9. Lwów 1897, s. 374-379. Szczegółową analizę filologiczną wybranych fragmentów dramatów Szekspira w tłumaczeniu Ignacego Hołowińskiego przeprowadził Władysław Tarnawski — zob. *O polskich przekładach dramatów Szekspira*. Kraków 1914, s. 42-56.

²⁴ Tarnawski, *op. cit.*, s. 71.

²⁵ Przekład został ukończony w 1820 roku. Zob. K. Kantecki, *Dwaj krzemienieczanie*. Lwów 1879, s. 195.

²⁶ Według M. Szyjkowskiego przetłumaczony przez Korzeniowskiego egzemplarz *Intrygi i miłości* został wykorzystany po raz pierwszy na warszawskiej scenie 10 stycznia 1823 roku, w związku z benefisem Kudlicza, który zagrał rolę Millera. Szyjkowski cytuje również fragment opublikowanej na łamach „Gazety Warszawskiej” (1823, nr 21) recenzji spektaklu, w której anonimowy autor (podpisany literą T) stwierdził, iż „publiczność nasza przysłuchiwała się sztuce z największą uwagą”. *Intrygę i miłość* Schillera w tłumaczeniu Korzeniowskiego wystawiano na warszawskiej scenie w latach 1823 - 1830 jeszcze pięciokrotnie. Zob. tegoż, *Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*. Kraków 1915, s. 246-247, 258.

²⁷ Zob. Szykowski, *Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, s. 259.

²⁸ Pomimo iż pełny tekst dokonanej przez Korzeniowskiego przekładu *Marii Stuart* ukazał się drukiem dopiero w 1858 roku (fragm. ogłosiła „Gazeta Warszawska”: 1856, nr 298), Szykowski na podstawie umieszczonego na końcu rękopisu listu Korzeniowskiego stwierdza, iż przekład mógł powstać w okresie pisania *Mnicha*, tzn. około 1824 roku.

wiając oryginalną twórczość oraz prace translatorskie autora *Bitwy nad Mozgawą*, wielokrotnie podkreślał, iż

w kulcie dla Szekspira, kombinującym się z nie mniejszym entuzjazmem dla teatru Schillera, wytrwał Korzeniowski niezmiennie do końca życia²⁹.

Po ukończeniu z wyróżnieniem w 1819 roku krzemienieckiego gimnazjum Józef Korzeniowski, dzięki protekcji Adama Czartoryskiego, otrzymał niezwykle atrakcyjną propozycję objęcia w Warszawie posady nauczyciela w domu gen. Wincentego Krasińskiego. Niepełna pięcioletni, przypadający na lata 1819 - 1823, pobyt w stolicy okazał się wydarzeniem, które ostatecznie ukształtowało i ugruntowało literacki światopogląd Korzeniowskiego, wywierając wyraźny wpływ na jego całą artystyczną biografię. Autor *Bitwy nad Mozgawą* bardzo szybko znalazł swoje miejsce w środowisku literackim ówczesnej Warszawy. Zaprzyjaźnił się m.in. z Teodorem Morawskim i Ludwikiem Osińskim. W 1821 roku został członkiem redakcji „Gazety Literackiej”, na łamach której publikował swoje recenzje najnowszych przekładów utworów Byrona³⁰ i W. Scotta³¹. Omawiając artykuł wydrukowany w londyńskim czasopiśmie „The Quarterly Review” przedstawiał polskim czytelnikom najważniejsze osiągnięcia dramaturgii hiszpańskiej³².

Niemal natychmiast po przyjeździe Korzeniowski wszedł w skład redakcji „Pamiętnika Naukowego”, pisma będącego kontynuacją powstałych w 1818 roku „Ćwiczeń Naukowych”, prowadzonego przez absolwentów Liceum Krzemienieckiego — poetę Tymona Zaborowskiego oraz bibliofila i poetę Karola Sienkiewicza. Pismo

miało ambicje nowatorskie — wyrażały się one przede wszystkim w zainteresowaniu kulturą ludową (tu drukowano m.in. słynny szkic ojca polskiej folklorystyki, Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*), współczesną literaturą obcą (w „Pamiętniku” m.in. Niemcewicz publikował swój przekład ballady Wordswortha *Jest ich siedmioro*), w ujmowaniu się za rangą uczuć i namiętności³³.

²⁹ Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, s. 128.

³⁰ „Gazeta Literacka” 1821, nr 39. Była to recenzja dokonanej przez W. Ostrowskiego przekładu poematu Byrona pt. *Naręczona z Abydos*.

³¹ „Gazeta Literacka” 1822, nr 27, 30. Recenzja przekładu poematu W. Scotta *Pani jeziora* dokonanej przez K. Sienkiewicza.

³² „Gazeta Literacka” 1821, nr 36-39.

³³ Zob. A. Kowalczyk, *Warszawa romantyczna*. Warszawa 1987, s. 37-38.

Nieprzypadkowo w pierwszym tomie „Pamiętnika Naukowego” z 1819 roku, będąc pod wyraźnym wpływem pism estetycznych Schillera, Korzeniowski opublikował rozprawę *O patetyczności*. W swoim szkicu pisał m.in.

o wzruszeniowych elementach dzieła literackiego, o tym, co wzniosłe, przepełnione entuzjazmem, rozrzucające, pobudzające wyobraźnię, apelujące do uczuć.

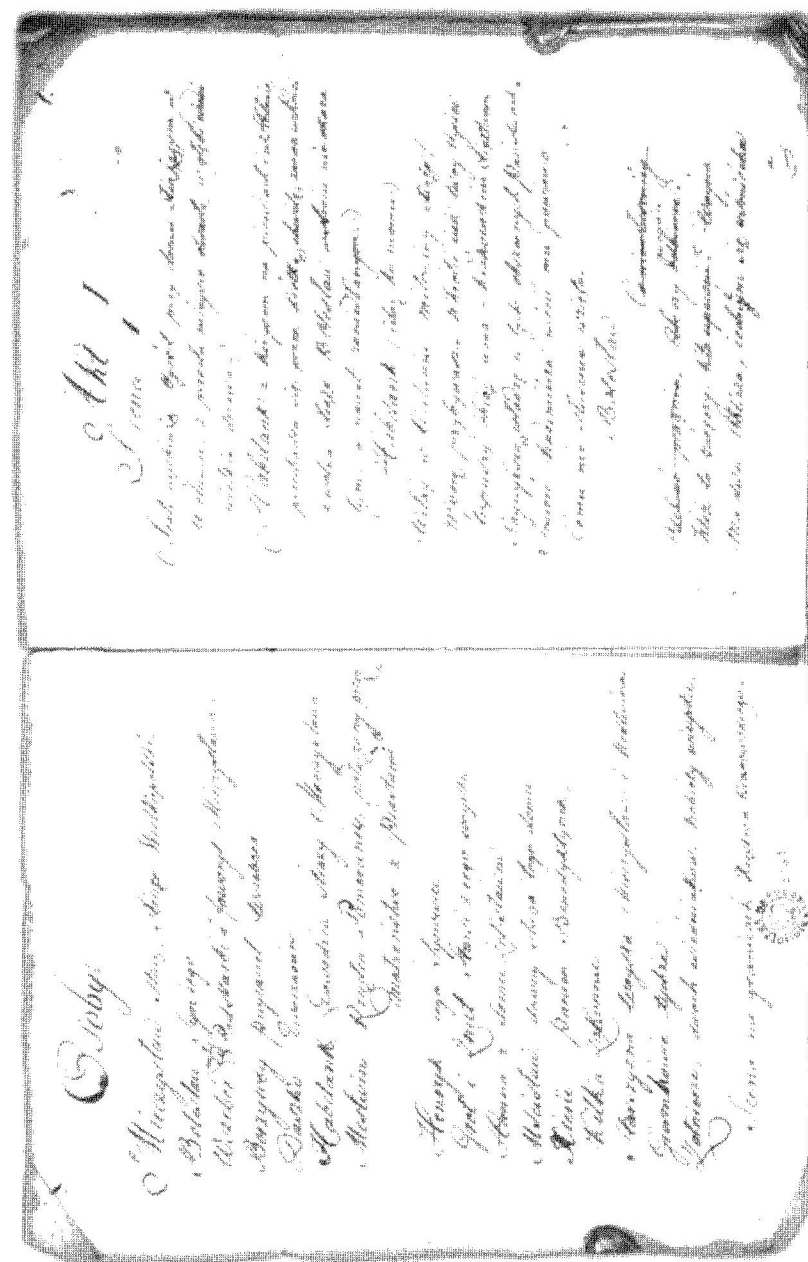
Co ciekawe, w swoich wywodach Korzeniowski powołał się na, niezwykle wtedy popularną w młodoliterackim środowisku Warszawy, książkę Pani de Staël *O literaturze*³⁴.

Najistotniejszym jednak wydarzeniem związanym z pięcioletnim pobytem Józefa Korzeniowskiego w Warszawie jest spotkanie i przyjaźń z Kazimierzem Brodzińskim — wybitnym znawcą romantycznej literatury i filozofii niemieckiej, tłumaczem i żarliwym popularyzatorem twórczości Schillera, wielbicielem Szekspira, którego w jednej ze swoich rozpraw nazywał „ojcem dramatycznej romantyczności”, „samotnym geniuszem, który wskroś całą naturę przemierzył”³⁵. Spotkanie to zaowocowało nie tylko dokonanymi przez Korzeniowskiego przekładami dramatów Schillera. Brodziński wprowadził młodego poetę w świat niemieckiej filozofii romantycznej. Zachęcił do studiowania pism estetycznych Schillera i Schlegla, a przede wszystkim przybliżył Korzeniowskiemu niezwykle świat Szekspirowskiej dramaturgii³⁶. Poglądy Brodzińskiego zaważyły także na ostatecznym kształcie *Kursu poezji*, pisanego w latach 1823 - 1825, a więc tuż po wyjeździe Korzeniowskiego z Warszawy. Wpływ Brodzińskiego,

³⁴ Zob. Z. S i n k o, *Polska recepcja twórczości Pani de Staël w pierwszych dekadach XIX wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 87. O polskiej recepcji pism Pani de Staël — zob. także S z y j k o w s k i, *Schiller w Polsce...*, s. 22-43.

³⁵ Zob. K. B r o d z i ń s k i, *O klasyczności i romantyczności, tudzież uwagi nad duchem poezji polskiej*. W: *Dzieła*. Wydanie zupełne i pomnożone pismami dotąd drukiem nie ogłoszonymi. T. 5. Wilno 1842, s. 43.

³⁶ Zob. S. K a w y n, *Życie i działalność pisarska Józefa Korzeniowskiego*, op.cit., s. 15-16. O wpływie K. Brodzińskiego na warszawskie środowisko literackie i teatralne zob. Z. P r z y c h o d n i a k, *Kazimierz Brodziński w kręgu spraw teatralnych*. W: *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815 - 1825*. Wrocław 1991, s. 97-111; R. S k r ę t, *Kazimierz Brodziński jako historyk literatury*. Warszawa 1962, passim; A. W i t k o w s k a, *Kazimierz Brodziński*. Warszawa 1968, passim; t e j ż e, *Wstęp do: K. B r o d z i ń s k i, Wybór pism*. Wrocław 1966, s. XI-LXXVII.



Józef Korzeniowski, *Bitwa nad Mozgawą*.
Spis osób dramatu wraz z fragmentem I aktu.

potwierdzony przez samego Korzeniowskiego już w otwierającym podręcznik *Wstępie*³⁷, widoczny jest m.in. we fragmentach *Kursu...* poświęconych tragedii historycznej oraz jej związkom z twórczością Szekspira.

Wpływ poglądów estetycznych autora *Wiesława* na dzieło Korzeniowskiego widoczny jest również w sposobie ukazania mitologii greckiej, legend średniowiecznych, a przede wszystkim narodowej historii jako źródeł, z których powinni korzystać twórcy nowożytnego dramatu historycznego. W kontekście rozważań poświęconych *Bitwie nad Mozgawą* należy zauważyć, iż Brodziński postrzegał Szekspira jako twórcę formy tragedii historycznej, która powinna stać się wzorem dla całej polskiej dramaturgii. W swojej rozprawie zatytułowanej *Kilka uwag o tragediach francuskich*, będącej parafrazą *XII Wykładu o sztuce dramatycznej* A. W. Schlegla, podkreślał, iż

dzieje polskie najkorzystniejsze pole otworzyć mogą do tragedji historycznych, które są nowym rodzajem poezji dramatycznej, a które Szekspir wprowadził. Te już nie mają za cel wystawiać jedną szczególną namiętność, walkę człowieka z nieprzepartą koniecznością, zatem nie jedną intrygę miłosną, ale wystawują w ogólności cenniejsze fakta historyczne, zebrane w jedne dramatyczną całość, których główną zaletą jest obraz narodu w wieku i reprezentantach swoich, to jest w osobach historycznych wystawiony³⁸.

Brodziński, nie bez przyczyny określany mianem „polskiego Schlegla”³⁹, dowodząc ponadczasowej wielkości Szekspirowskiego geniuszu, pisał, iż autor *Hamleta*

³⁷ Zob. Korzeniowski, *Kurs poezji*, op. cit., s. 2, 3.

³⁸ K. Brodziński, *Kilka uwag o tragediach francuskich*. W: *Pisma*. Wydanie zupełne. Poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopisów staraniem J. I. Kraszewskiego. T. 5: *Proza. Literatura polska (1822 - 1823)*. Poznań 1873, s. 420. Brodziński, komentując dramaty historyczne Szekspira, pisał tam m.in.: „Ze wszystkich własności Szekspira, którą najmniej dostrzegano, najwyraźniejszą jest jego dumna bezstronność. Dostrzegacz nieubłagany sądzi ludzi z tą zimną krwią, która do rozpacz przywodzi, z głębokością, która przeraża. Odśladania najłżejsze słabości w najwyższej enocie, najmniejszy odcień cnoty w duszach najwięcej zbrodniczych i nie zadaje sobie pracy, aby jakowe wnioski z postrzeżeń swoich wyprowadził. Rzekłbyś, że jakiś wyższy rozum wystawia rysy dramy historycznej, niedostępny namiętnościom, które maluje i rozbiera. Nazwałbyś go nielitościwym dla rodu ludzkiego i okropnym w swych dostrzeżeniach. Ten charakter okazują w najwyższym stopniu dramy historyczne Szekspira. — Czulość w szczegółach, gorejąca siła imaginacyji i poruszająca wymowa, te świetne dary, które zdają się wyprowadzać poetę za wszelkie granice, podległe są temu nadzwyczajnemu, zimnemu i żartobliwemu rozumowi, który nic nie zapomni i nic nie przebacza: dlatego te dramy sprawiają tak bolesne wrażenie jak dzieje, z których są czerpane.”

³⁹ Zob. S z y j k o w s k i, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, s. 125.

szuka fatum w samym sercu człowieka i gdy nam je pokazuje tak dziwnym, miotaniem, niepewnym, uczy nas rozważać bez podziwu, dziwaczność przeznaczenia⁴⁰.

Opublikowane w 1826 roku w Poczajowie *Próby dramatyczne*, będące dramaturgicznym debiutem Korzeniowskiego, nosiły wyraźne piętno fascynacji twórczością Szekspira, odczytywaną jednak i przyswajaną za pośrednictwem dokonań autora *Fiesca*. Przyjęty niezwykle życzliwie, zarówno przez krytykę, jak i czytelników, tom *Prób* zawierał zaledwie dwa utwory — *Klarę* i *Anielę*. Zwłaszcza drugi z wymienionych utworów został wysoko oceniony przez ówczesnych krytyków, którzy dostrzegli wyraźne związki *Anieli* z *Intrygą i miłością* Schillera oraz Szekspirowskim *Hamletem*. Stefan Witwicki, na łamach „Gazety Polskiej”, zwrócił przede wszystkim uwagę na niezwykle twórczy, daleki od bezkrytycznego naśladownictwa, podparty autentycznym talentem dramaturgicznym, stosunek autora *Anieli* do motywów zaczerpniętych z utworu Schillera. Pisał:

Pan Korzeniowski, pracując nad podobnym, jak Schiller przedmiotem, pracował swoim własnym talentem i jest niezmiernie daleki od tych pisarzy, którzy pożyczając myśli i uczucia innych, udają one za własne i tym sposobem puszczają się na niegodny talent autora⁴¹.

Swoje pozytywne wrażenia z lektury *Anieli* wyraził także Adam Mickiewicz w liście do Antoniego Edwarda Odyńca (Petersburg, 28 kwietnia 1828 r.), w którym młodzieńczy utwór Korzeniowskiego określił jako „próbę wcale dobrą i wiele obiecującą”⁴². *Próby dramatyczne* czytał również Juliusz Słowacki. Oceniał je chyba wysoko, skoro w lutym 1835 roku, a więc ponad 8 lat po dramaturgicznym debiucie Korzeniowskiego, pisał z Genewy w liście do swojej matki:

Co się dzieje z autorem *Prób dramatycznych*? *Anieli* jego często mi przychodzi na pamięć jak sen jakiś smutny i miły. Chciałbym bardzo wiedzieć, czy zawsze pracuje, czy może pracować i nad czym pracuje. Jest to jeden z tych

⁴⁰ Brodziński, *op. cit.*, s. 420-421.

⁴¹ Zob. „Gazeta Polska” 1829, nr 70-72. O *Anieli* i jej związkach z twórczością Schillera i Szekspira zob. także A. Przeczdzicki, *O dzisiejszym stanie sztuki dramatycznej w Polsce, ze względu na najnowsze w tym rodzaju utwory*. „Biblioteka Warszawska” 1844, t. 2, s. 112, 116-117; P. Chmielowski, *Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka. Zarys biograficzny*. Petersburg 1898, s. 31-37; H. Galle, *Józef Korzeniowski. Jego życie i pisma*. Warszawa 1903, s. 33.

⁴² A. Mickiewicz, *List do A. E. Odyńca, Petersburg 28 kwietnia (10 maja) 1828 r.*, *op. cit.*

ludzi, którym dotąd nie oddano słuszości. Potrzeba by mniej być skąpyimi w pochwałach i w zachęcaniu⁴³.

Zarówno sama akcja *Anieli*, jak i konstrukcja głównych postaci dramatu zdradza bezpośrednie związki z utworem Schillera. Dokonując porównania obydwu utworów Marian Szykowski stwierdził, iż dramat Korzeniowskiego „pokrewny jest poczytnym powieściom sentymentalnym, a wzorowany na tragedii mieszczańskiej Schillera z dodatkiem pewnych efektów Szekspirowskich”. Pisał:

Od razu jest rzeczą widoczną, że Aniela odpowiada Ludwice, zaś Gustaw Ferdynandowi, ojciec Gustawa, choć nie występuje na scenie i nie nosi na sobie piętna zbrodni, zastępuje w tragedii polskiej Prezydenta, podczas gdy lekarz Herman, ojciec Anieli, jest nieomal kopią muzykanta Millera. Rolę Wurma, oczyszczoną z pierwiastków podłości, rozdzielili w utworze Korzeniowskiego pomiędzy siebie Wilhelm, kochający Anielę bez wzajemności, oraz Ludwik Stęzyc, przyjaciel Gustawa, który podejmuje się przeprowadzenia rozwodu pomiędzy Gustawem a córką Hermana na rzecz kasztelanowej belzkiej, Heleny, modelowanej na postaci lady Milford⁴⁴.

Konstrukcja postaci młodego hrabiego Gustawa Stęzycy, rozdartego pomiędzy miłością do Heleny a obietnicą małżeństwa daną Anieli, nie potrafiącego podjąć jakiegokolwiek decyzji związanej z własnym życiem, bezskutecznie szukającego sensu istnienia i samopotwierdzenia własnej wartości, samotnego i skłóconego ze światem, nawiązuje bezpośrednio do Szekspirowskiego arcydzieła, sprawiając, iż Gustaw staje się „pierwszym polskim Hamletem w miniaturze”⁴⁵. Należy podkreślić, iż hamletyzm postaci Gustawa w *Anieli* oparł Korzeniowski na utrwalonych w potocznej świadomości cechach postaci duńskiego księcia, takich jak: znajdująca odzwierciedlenie w długich monologach skłonność do refleksji, decydujący o rozwoju akcji klasyczny problem „kłopotów z działaniem”, pogłębiona błyskotliwą inteligencją nadwrażliwość głównego bohatera. Wątki te nie zostały jednak przez Korzeniowskiego przedstawione w taki sposób, aby znajdowały swoje pełne odzwierciedlenie w psychologii postaci i ich funkcji dramatycznej. O „miniaturowym hamletyzmie” Gustawa zdecydował

⁴³ J. Słowacki, *List do matki, Genewa, 5 lutego 1835 r.* W: *Dzieła wybrane*. T. 6: *Listy do matki*. Oprac. Z. Krzyżanowska. Wrocław 1990, s. 190.

⁴⁴ Szykowski, *Schiller w Polsce...*, s. 205-206.

⁴⁵ Tegoż, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, s. 167.

więc przede wszystkim niezwykle powierzchowny i nie pogłębiony filozoficznie sposób wykorzystania przez Korzeniowskiego zaczerpniętych z *Hamleta* elementów. Innym, wartym odnotowania, występującym w omawianym dramacie nawiązaniem do *Hamleta* jest także, poprzedzająca samobójstwo Gustawa, rozgrywająca się na cmentarzu, scena rozmowy hrabiego z Grabarzem. Samobójczy gest Gustawa nad „leżącymi na marach” zwłokami Anieli przypomina zaś końcową scenę z *Romea i Julii*.

Wątki szekspirowskie pojawiły się także w poprzedzającej *Bitwę nad Mozgawą*, ukończonej przez Korzeniowskiego prawdopodobnie już w 1824 roku (pierwotruk: Warszawa 1830), tragedii *Mnich*, surowo ocenionej przez Maurycego Mochnackiego na łamach „Kuriera Polskiego”⁴⁶. Akcja utworu rozgrywała się w położonym wysoko w górach „klasztorze Ossyaku”, gdzie schronił się król Bolesław Śmiały, dręczony wyrzutami sumienia, obciążony papieską klątwą po zamordowaniu biskupa krakowskiego Stanisława. Ukazując ostatnie dni życia polskiego króla Korzeniowski położył szczególny nacisk na psychologię postaci Bolesława, pragnącego w samotności odpokutować za popełnione zbrodnie. Zdecydowanie mniej uwagi poświęcił odzwierciedleniu realiów historycznych towarzyszących śmierci polskiego władcy. Charakter utworu, będącego próbą psychologicznego studium winy i kary, w pełni określa motto zaczerpnięte przez autora wprost z *Marii Stuart* Schillera:

Odprawiłam surowe pokuty Kościoła,
Ale węża w mej piersi nic uspić nie zdoła

[V, 7 przeł. M. Budzyński].

Warto zwrócić uwagę na sposób rozwiązania przez Korzeniowskiego jednej z ostatnich scen *Mnicha* (III, 4), w której przybyły do klasztoru

⁴⁶ Zob. M. Mochnacki, „*Mnich*”, *tragedia Korzeniowskiego*. „Kurier Polski” 1830, nr 244 z 13 lipca. Mochnacki w swoim artykule stwierdza, iż Korzeniowski pisząc *Mnicha*, „nie podołał swojemu przedmiotowi. Zamierzył wysoko, nad siły i usposobienie swoje, spadł też z wysokości. Postrzegł w dali poetyckiej, w mroku starożytnych dziejów naszych postać kolosalną, groźną, wspaniałą, naprzód w majestacie i chwale, a potem w nieszczęściu, w lśniącej zbroi i na ustroniu klasztornym, pod klątwą Kościoła; lecz oblicza tego rycerza, tak jak się wynurza z historii, ani spod blaszanego hełmu, ani spod kaptura odsłonić i na oko pokazać nie umiał. Zawiódł przeto nadzieję naszą, gdyż spodziewaliśmy się czegoś lepszego; nakreślił kilka scen martwych, a krytyka sumiennie oceniająca wartość lichego tworu dostatecznie wydziwić się nie może, że śmiał go nazwać tragedią.”

rycerz Szreniawita, były członek królewskiej drużyny, prosi Bolesława o przebaczenie. Jako jeden z królewskich doradców czerpał korzyści z nieprawości Bolesława. Był także jednym z tych, którzy namówili króla do dokonania krwawej zbrodni na biskupie Stanisławie. Scena rozgrywa się w nocy, w leżącej nieopodal klasztornych murów grocie, w blasku trymane przez Bolesława pochodni. Z ciemności wyłania się duch zamordowanego kapłana, który za pośrednictwem tego niezwykle wstawienictwa pragnie wymóc na wygnanym królu przebaczenie win Szreniawity. Korzeniowski pisząc omawianą scenę, spełniającą wszelkie wymogi romantycznego teatru grozy, dokonał udanej parafrazy słynnych scen z *Hamleta* (I, 4-5):

Szreniawita

Królu! Ach nie wiesz może, jak stanowcza
To dla nas chwila. Nie wiesz, z czyjej woli
Szukam cię, panie, i padając na twarz
Przy nogach twoich przebaczenia żądam [...].
(*Pada do nóg jego*)

Bolesław

Proś zatem Boga, aby ci przebaczył;
Jam tylko człowiek.

Głos (jak pierwszej)

Przebacz mu!

Bolesław (*obracając się ku miejscu, skąd głos wychodził*)

Czy znowu?
Ach! uchodź raczej do twojego grobu.
Nie patrzaj na nas, pozwól dwóm szatanom
Rozstać się z sobą podług ustaw piekła.

Szreniawita

Panie! na Imię Boga, co nas widzi;
Na cień szanowny tego, co nas słyszy,
Błagam, zaklinam, przebacz i zapomnij!
(*Po chwili*)
Nieporuszony stoisz? O! dla czegoż
Nie możesz czytać w głębi mego serca?
Czemuż łzy moje, których widzieć nie chcesz,
Próżno padają na nieczuły kamień...?
Nie ma nikogo, co by wsparł me prośby,
Żaden się anioł, żaden duch nie jawi,
Co głębiej widząc, niż śmiertelne oko,

Męczarnie duszy mej by ci opisał.

(Duch pokazuje się i przybliża ku Bolesławowi)

Trwaj więc w twym gniewie, ja tu leżeć będę,

Póki ta skała łez mych nie poczuje.

(Pada na twarz przy nogach jego)

Bolesław *(cofa się i spostrzega Ducha)*

Ukryj mię, ziemio! Tyżeś to, straszliwy?

Oh! nie przeszywaj mię tak wzrokiem swoim,

Zamknij te oczy, które śmierć zamknęła!

Duch

Przebacz mu!

Bolesław *(Drżącym głosem)*

Każesz... dobrze... niech tak będzie...

Wstań Szreniawito! *(Bierze jego rękę i przyklada do piersi)*

Wszystko ci przebaczam

Szczerze, jak pragnę, by mi Bóg zapomniał.

Duch

Idź za mną...

Bolesław

Idę, prowadź mię!

(Wychodzą, Duch naprzód, Bolesław za nim)

Szreniawita *(Patrzy na około z wyrazem Przerżenia)*

Gdzież jestem?

Co się tu stało?

Adalbert *(który przez całą scenę stał z boku w niemem zadziwieniu)*

O nic mię nie pytaj!

Włosy mi wstają, krew się w żyłach ścięła.

Szreniawita

Ach! uciekajmy! *(Porywa go za rękę)*

Pójdź, pójdź z tego miejsca.

(Odchodzi)⁴⁷

Jednak dopiero w *Bitwie nad Mozgawą*, tragedii ukończonej przez Korzeniowskiego w połowie 1827 roku, fascynacja twórczością Szekspira znalazła swoją najgłębszą i najpełniejszą realizację, której efektem były narodziny literacko-politycznego mitu „polskiego Hamleta” ujętego w formę narodowej tragedii.

⁴⁷ J. Korzeniowski, *Mnich. Tragedyja w trzech aktach*. W: *Dziela*. Wydanie zupełne. T. 8. Warszawa 1872, s. 134-135.

Kompozycja omawianego utworu oparta została na licznych i wyraźnych, obejmujących wszystkie poziomy struktury tekstu, związkach z *Hamletem*. Główne postaci *Bitwy nad Mozgawą* spełniają analogiczne w stosunku do dzieła Szekspira funkcje dramatyczne. Ich sposób działania, motywacja oraz konstrukcja psychiczna są niemal identyczne w porównaniu z bohaterami Szekspirowskiego arcydzieła. Postać młodego księcia Bolesława jest odpowiednikiem Hamleta, Mieczysław Stary — Klaudiusza, Hanna — Ofelii, Wszebor (Kietlicz) — Poloniusza, Mestwin i Habdank dziełami cechy postaci Horacego. Nawet pobieżna lektura *Bitwy nad Mozgawą* nie pozostawia wątpliwości, iż znajomość Szekspirowskiej tragedii jest niezbędnym i w pełni przez Korzeniowskiego zamierzonym warunkiem pełnego odczytania oraz interpretacji utworu.

Jednym z ewidentnych nawiązań do *Hamleta* występujących w omawianym utworze jest sposób rozwiązania przez Korzeniowskiego, decydującej o zasadniczym zwrocie akcji całego dramatu, sceny narady wojennej, rozgrywającej się w sali rycerskiej wieluńskiego zamku Mieczysława Staro (IV, 9-10). Bajka „o królu i jego synu”, opowiedziana przez Bolesława wobec zgromadzonych w sali dostojników, pełni, podobnie jak przedstawienie *Zabójstwa Gonzagi* w *Hamlecie*, funkcję „pułapki na myszy”, demaskując zbrodniczą naturę Mieczysława:

Bolesław

Wprzód

Niż rozpoczniecie swe narady, niechaj

Dowie się Ojciec, co tak syna miesza.

Bo rzecz jest ważna i cudowna, warta

Waszego ucha. Słuchaj więc mój Ojciec.

Słuchajcie wszyscy. — Pewien Król miał syna,

Który na swoje szczęście i nieszczęście

Całkiem był różny od swojego Ojca

Mieczysław

Cóż to za bajka?

Bolesław

Może się tak zdawać.

Wieluż jest ludzi, którym i najświętsze

Prawa natury bajką się wydają.

Wkrótce się dowiesz Ojciec, że to prawda.

Lecz pozwól skończyć. Był ustronny zamek

Skromny i cichy, gdzie ten syn królewski,

Znajdował czasem szczęście i ochotę.
 Gdzie mieszkał anioł, na którego czole
 Pogoda była, a w którego oku
 Promień błękitu niebios się odbijał.
 Doszło do uszu Ojca szczęście syna
 I postanowił zniszczyć je, i wysłał
 Zgraję złoczyńców, którzy do tej cichej
 Świątyni wpadli, ogniem i orężem
 W imieniu syna wszystko spustoszyli
 A Bóstwo jego świętokradzką dłonią
 Porwali z ręki matki konającej.
 Rzecz jest okropna! gwałt jest niesłychany!
 Ale dlaczego mnie tak dotknął powiem.

Mieczysław

Może się obejść; przestań, rozkazuję.

Bolesław

Nie, nie, mój Ojczy! w tem co mam powiedzieć,
 Dopiero znajdziesz źródło mojej trwogi.
 [...] Słuchaj więc. Gdym tu spieszył na twój rozkaz
 Zaszedł mi drogę człowiek z obcej ziemi.
 On mi zdarzenie całe opowiedział.
 Sądząc, że kłamię, wątpiąc aby mógł być
 Syn tak nieszczęsny, Ojciec tak okrutny.
 Pytam ciekawie o nazwisko zamku,
 Które gdy wyrzekł, nagłym cudem piorun
 Padł przy mych nogach. — Ale na mój honor
 Znam tego Boga, który grom ten rzucił.

Mieczysław

Musiał być silny gdy ci rozum odjął.

Bolesław

I tyle tylko zmysłów mi zostawił,
 Żem nie zapomniał żeś mój ojciec.

Mestwin

Coż to jest? przebóg!

Bolesław

Spytaj tego starca
 Który przypadkiem Ojcem moim został

[IV, 9, s. 128-132]

Niewątpliwie pod wpływem *Hamleta* (III, 3) Korzeniowski rozwiązał także scenę modlitwy Mieczysława (III, 5, s. 81), dręczonego wyrzutami

sumienia, rozdartego pomiędzy nieposkromioną żądzą władzy a miłością do syna, wahającego się przed podjęciem działań, które mogłyby udowodnić zdradę Bolesława. W swoim rozbudowanym monologu Mieczysław wyraża obawę, iż przekazywane mu przez Wszeborę informacje o wyprawach syna do dzielnicy krakowskiej oraz o nadziejach, jakie wiąże wielkopolska szlachta z objęciem tronu przez jego syna, są fałszywe. Podobnie jak Szekspirowski Klaudiusz — jest świadom zła, którego stał się źródłem. Czuje strach w obliczu decyzji i czynów, których nie będzie można już cofnąć, które na zawsze zniszczą naturalną więź łączącą ojca z własnym synem. Stawką tej decyzji jest jednak utrzymanie władzy. Mieczysław nie ufa Bolesławowi. Nieustannie rozpamiętuje krwawy bunt Odonę, jednego z młodszych synów, który kilka lat wcześniej zmusił go do opuszczenia wielkopolskiej dzielnicy. Obawia się, iż tajemnicze wyprawy Bolesława do dzielnicy krakowskiej zmierzają do zagarnięcia ojcowskiego tronu:

Mieczysław (sam)

Co stąd wyniknie nie wiem. Jak daleko
 Gniew sprawiedliwy serce me uniesie
 Któż mi to powie? Ciebie tylko proszę
 Ojczy i Panie królów i żebraków
 Zatrzymaj rękę moją, gdyby ślepo
 Uderzać chciała. Bo i coż uczynił?
 Jakiż to dowód zdrady jego, woła
 Tak głośno, aby krzyk natury stłumił?
 [...]
 Jeszcze jestem ojcem
 I Ciebie Ojczy wszystkich ludzi błagam,
 Błagam raz drugi, daj mi jasno widzieć.
 Jako monarcha, w każdym kroku, tylko
 Upokorzenia z ręki twej doznałem.
 Pozwól przynajmniej abym jako człowiek
 Tym się ucieszył synem; Daj zapomnieć
 Żeś go uczynił bratem tego zdrajcy.

[III, 5, s. 81-83]

Na dworze w Wieluniu panuje, skutecznie podsycana przez Wszeborę, atmosfera nieustannego zagrożenia. Mieczysław boi się spisku, dlatego też jego szpiedzy są niemal wszędzie. W dramacie Korzeniowskiego, podobnie jak w *Hamlecie*, słowo „śledzić” jest wypowiedziane niezwykle często⁴⁸. Śle-

⁴⁸ Zob. J. K o t t, *Szekspir współczesny*. Kraków 1990, s. 82-83.

dzeni są niemal wszyscy. W wieluńskim zamku kwitnie donosicielstwo. Dręczony podejrzeniami Mieczysław rozkazuje śledzić nawet własnego syna, który — świadomy nieustannej inwigilacji — nie czuje się pewnie nawet w czterech ścianach zamkowej komnaty. Na wieluńskim dworze, podobnie jak w elsynorskim zamku, nieufność i strach „przeżera wszystko: małżeństwo, miłość i przyjaźń”⁴⁹. W jednej ze scen, w trakcie rozmowy z Mestwinem, który pragnie nakłonić młodego księcia do objęcia tronu po śmierci Mieczysława i zjednoczeniu rozbitego państwa pod własnym berłem, Bolesław z gorzką ironią stwierdza: „więcej nie mów o tem, bo te ściany przez ojca mego płatne” (I, 4, s. 18).

Nad realizacją książęcych rozkazów czuwa Wszebor, odzwierciedlający wiele cech postaci Poloniusza, obdarzony niemal bezgranicznym zaufaniem Mieczysława. Wsławiony chciwością i okrucieństwem wobec poddanych „były podskarbi krakowski” na wieluńskim dworze kieruje pracą szpiegów i przekazuje księciu zdobyte przez nich informacje, dzięki czemu ma ogromny wpływ na podejmowane przez Mieczysława decyzje. Zbrodnia i potwarz to najczęściej stosowany przez Wszebora sposób eliminowania politycznych przeciwników. Jego postawę najpełniej charakteryzują słowa wypowiedziane już w pierwszej scenie tragedii przez księcia Bolesława:

Człowiek jakich mało!
Wielkie zdolności dała mu natura
Wzrok i słuch bystry i donośną rękę
Gdziekolwiek błysnie złoto, gdzie zabrzęczy
Srebro, dosłyszysz, dojrzy i dosięgnie.
Lud na to płacze — Lecz mój ojciec kontent.
A uśmiech ojca mego więcej waży,
Niż łączy miliona ludzi mu podległych.

[I, 1, s. 2]

Wszebor jest typem polityka, który nie przebierając w środkach zmierza do ustalonego celu. Jest nim wyniesienie Mieczysława na krakowski tron i odzyskanie utraconego niegdyś urzędu, zapewniającego absolutną nietykalność i dającego możliwość niezwykle szybkiego wzbogacenia się kosztem poddanych. Podobnie jak Poloniusz — jest typem dworskiego intryganta rodem z Machiavellowskiego *Księcia*. Nienawidzi Bolesława i skutecznie rywalizuje z nim o względy Mieczysława. Widać to w scenie rozmowy Borzywojem:

Wszebor

My jesteśmy dziećmi zmiennej łaski.
Nasz pusty worek, to nasz folwark cały,
Język posłuszny woli naszej, jeden
Wierny poddany, który dla nas zbiera.
Dlatego trzeba, trzeba by się podniósł
W moc i dostatki Księżę, który dla nas
Ma dłoń otwartą, a szczególnie ucho.
O nas tu idzie!

Borzywoj

Nie mam co zarzucić,
Mówisz do serca i do przekonania.

Wszebor

Kraków, Sandomierz, ich bogate ziemie,
I insze kraje rządne i spokojne
Przez lat niemało wzniosły się w bogactwa.
Któż tam otrzyma, jeśli nie my, pobór
Wszystkich podatków, wszystkich kar pieniężnych
Za różne wielkie winy i przestępstwa,
Na które jeszcze głowę moją stanie.
Czyż nie potrzeba, aby się ten spichlerz
Dostał naszemu Panu i Książęciu
Byśmy w nim trochę mogli się porządzić?

[II, 1, s. 36-37]

Korzeniowski pisząc *Bitwę nad Mozgawą* wykorzystał motywy pochodzące także z innych tragedii Szekspira. Jednym z nich jest, zaczerpnięta z *Ryszarda III* (V, 3), rozgrywająca się tuż przed naradą wodzów i przekroczeniem granic dzielnicy krakowskiej, scena snu Mieczysława Starego (IV, 3, s. 113-114), w którym anioł ostrzega go przed, mającymi się wkrótce urzeczywistnić, tragicznymi skutkami konfliktu z własnym synem. Sytuacja księcia Bolesława i Hanny do złudzenia przypomina natomiast dzieje Romea i Julii.

Analiza wątków Szekspirowskich w *Bitwie nad Mozgawą* doprowadzić jednak musi do wniosku, iż niezależnie od licznych związków tragedii Korzeniowskiego z twórczością Szekspira

centralnym problemem dzieła pozostaje hamletyzm księcia Bolesława, wpisany w konflikt ojców i synów lat przedlistopadowych⁵⁰.

⁴⁹ Zob. *ibidem*, s. 83.

⁵⁰ Ratajczakowa, *op. cit.*, s. 127.

Przedstawiony w dziele Korzeniowskiego model hamletyzmu niemal idealnie mieści się w — obowiązującym w I połowie XIX wieku w Europie — kanonie „stylów zachowań romantycznych”, wykreowanym zarówno przez twórczość literacką, jak i indywidualne biografie młodych, zbuntowanych romantyków. Bolesław, już w pierwszej scenie tragedii, pojawiając się w „ogrodzie przy domu książęcym w Wieluniu” w stroju — jak pisze w didaskaliach Korzeniowski — „nie okazałym, a nawet zaniedbanym” (I, 1, s. 1), rozmyślając o przyczynach, które spowodowały zanik podstawowych relacji łączących go z ojcem, dokonuje niezwykle wymownej autocharakterystyki:

Moja natura dzika, nie ujęta,
I samowolna, jak ów rumak, który
Wędzidła nie znał. Oczy moje widzą,
I uszy moje słyszą, a nie powstrzymany
Język wygada wszystko, co wy zrzecznie
W głębinach piersi kryć umiecie.
O! taki człowiek, mimo głos natury,
Ufności ojca mego nie pozyska.

[I, 1, s. 4]

Przenikliwy, wyczulony na najdrobniejsze przejawy fałszu i niesprawiedliwości umysł, nieustanne obnażanie konwencjonalności ludzkich zachowań, świadomość bezlitosnych mechanizmów historii, szacunek dla człowieka, bez względu na jego majątek i status społeczny, niezwykła wrażliwość — to cechy, które w naturalny sposób czyniły Bolesława wrogiem własnego ojca oraz jego zauszników:

ta dziwaczna
I niepojęta głowa, ten szydzący
I ostry język, co swych słów nie waży,
Wszystkie zamiary nasze wypowiada
A płaszczem rodu swego osłonięty,
Otwartych grotów naszych się nie lęka.

[II, 1, s. 39]

O ostatecznym kształcie hamletyzmu Bolesława zadecydować musiała również, powszechnie komentowana i niezwykle ważna dla XIX-wiecznej recepcji twórczości Szekspira, zawarta w czwartej księdze *Lat nauki Wilhelma Meistra* Goethego, słynna interpretacja *Hamleta*. Według Goethego zasadniczym problemem, stanowiącym „klucz do całego postępowania

Hamleta” jest „wielki czyn, nałożony na duszę, która temu czynowi nie może sprostać”. Tytułowy bohater Szekspirowskiej tragedii to

piękna, czysta, szlachetna, w najwyższym stopniu moralna istota, nie posiadająca siły zmysłowej tworzącej bohatera, ginie pod ciężarem, którego ani nie może udźwignąć, ani zrzucić; każdy obowiązek jest dla niej święty, lecz ten jest zbyt ciężki. Żąda się od niej rzeczy niemożliwej nie samej w sobie, lecz niemożliwej dla tej istoty⁵¹.

Ogromny wpływ na sposób odczytywania przez Korzeniowskiego dziejów duńskiego księcia, a w konsekwencji także na ostateczny kształt i funkcję dramatyczną postaci księcia Bolesława, miały — wielokrotnie przytaczane i komentowane przez autora *Bitwy nad Mozgawą*, m.in. w *Kursie poezji* — poglądy estetyczne A. W. Schlegla, zawarte w słynnym, poświęconym m.in. *Hamletowi*, *XII Wykładzie o sztuce dramatycznej* z 1809 roku. Schlegel, nawiązując do wcześniejszej interpretacji Goethego, postrzegał *Hamleta* jako człowieka, którego chęć do działania w świecie, naturalna skłonność do zmiany i poprawy własnego losu została sparaliżowana przez — jemu tylko właściwą — zdolność do niezwykle przenikliwej, filozoficznej refleksji, bezlitośnie obnażającej konwencjonalizm i fałsz ludzkich zachowań, uniemożliwiającej podjęcie jakichkolwiek działań. Schlegel określił *Hamleta* jako

tragedię myśli, inspirowaną przez ciągłe, a niezadowolające rozmyślanie nad losem człowieka, nad ponurą gmatwaną wydarzeń, mającą na celu skłonić słuchacza do podobnych rozmyślań...⁵²

Pomimo licznych modyfikacji, wynikających przede wszystkim z wykorzystania do budowy akcji *Bitwy nad Mozgawą* wątków zaczerpniętych z narodowych dziejów, postać młodego księcia Bolesława, podobnie jak szekspirowski *Hamlet*, realizuje kilka istotnych elementów modelu mitycznej biografii herosa, takich jak: arystokratyczne pochodzenie, dorastanie z dala od rodzinnego domu pod opieką mądrego wychowawcy, poczucie obcości w rodzinnym domu, nienawiść do ojca i wartości przez niego re-

⁵¹ J. W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra*. Księga IV, rozdział 13 [fragmenty]. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*. Przeł. i oprac. O. Dobijanka. Wrocław 1959, s. 192.

⁵² A. W. Schlegel, *Vorlesungen über die dramatische Kunst*. Przeł. S. Helsztyński. W: S. Helsztyński, „*Hamlet*” Williama Szekspira. Wrocław 1966, s. LVII.

prezentowanych, niebezpieczeństwo grożące ze strony ojca, głęboka samoświadomość⁵³.

Zdecydowanie dominujący i narastający w toku rozwoju akcji, prowadzący do tragicznego finału *Bitwy nad Mozgawą* motyw wzajemnej nienawiści ojca i syna świadczyć musi także o fascynacji Schillerowskim *Don Karlosem*. W *Bitwie nad Mozgawą*, podobnie jak w utworze Schillera, motyw ten oparty został na „narastającym poczuciu obcości Bolesława, traktowanym przez ojca jako akt zdrady synowskiej”⁵⁴. Ojca i syna dzieli bowiem w utworze Korzeniowskiego niemal wszystko: wizja sposobu sprawowania władzy w państwie (Bolesław jest antymonarchistą potępiającym wyniszczające znękany wojnami kraj, tyrańskie rządy własnego ojca), wyznawany system wartości, wychowanie (młody książę dorastał z dala od Mieczysława, na dworze Mestwina w Pomeranii), światopogląd i moralność (uczciwość Bolesława, kierującego się głosem własnych uczuć, szanującego wolę ojca i wrażliwego na wyrządzane poddanym krzywdy, przeciwstawił Korzeniowski cynizm i obłudę zaślepionego nieposkromioną żądzą władzy Mieczysława).

Na obecny w dramacie Korzeniowskiego motyw wzajemnej nienawiści ojca i syna warto jednak spojrzeć nie tylko z perspektywy dramaturgii Schillera. Konflikt ten znalazł swoje doskonałe odzwierciedlenie zarówno w twórczości, jak i indywidualnych biografiach najwybitniejszych przedstawicieli europejskiego romantyzmu. Jak stwierdza Marta Piwińska:

Romantycy w ogóle nie mają kontaktu z ojcami, którzy są gdzieś na dalekim planie opowieści. Nie znają swoich ojców i my ich ojców także nie znamy [...]. Ojca Oktawa poznajemy dopiero wtedy, kiedy go wezwał do łoża śmierci w *Spowiedzi dziecięcia wieku*. Umarł, a potem po nim zostało smutne i nikłe wspomnienie. Oktaw może przez jakiś tydzień ubierał się jak ojciec, chodził na spacer jego szlakiem, siadał na jego miejscu przy stole, pisał jego dziennik. Przez tydzień może starał się naśladować obyczaje swojego ojca. A powinien robić to, nieświadomie, przez całe życie! Milczenie Mickiewicza o ojcu to jego prywatna sprawa. Lecz Gustaw miał nauczyciela, Księdza, którego na-

⁵³ Zob. P. S a d o w s k i, *Hamlet mityczny*. Kraków 1991, s. 18-50.

⁵⁴ Zob. R a t a j c z a k o w a, *op. cit.*, s. 130. Marta Piwińska, analizując motyw wzajemnej nienawiści ojca i syna w europejskim dramacie romantycznym, podkreśla, iż bezpośrednim efektem intensyfikacji tego motywu, są, występujące równie często w utworach XIX-wiecznych dramatopisarzy, motywy ojcobójstwa, synobójstwa i tyranobójstwa (zob. *Tragedia i romantycy*. „Dialog” 1971, nr 7, s. 120-121).

zywa drugim ojcem. O pierwszym ani słowa. Choć z drugiej strony był to bunt *przeciw ojcom*: królom, tyranom, prawom i przeciw Bogu. Cały okres *burzy i naporu* był tym właśnie, a jednak nie należy badać, kto był, na przykład, ojcem Manfreda. Był on potomkiem znakomitego rodu i nie uznawał boskich praw, ale powstał najwyraźniej sam z siebie. Chyba miał rację Musset, kiedy pisał, że jego pokolenie nie знаło ojców. Zginęli w wojnach napolcońskich, a kiedy wrócili, już nie byli ojcami; byli to złamani ludzie, widma ludzi. [...] to, co ojcowskie, stało się dla dorastającego romantyka antyautorytetem, niezależnie od tego, czy było odczuwane za silnie, czy za słabo⁵⁵.

Książę Bolesław, wychowany na dworze Mestwina, jako przyszły dziedzic tronu, w głębokim poczuciu odpowiedzialności za losy i przyszłość wyniszczanego wojnami kraju, dopiero na dworze Mieczysława po raz pierwszy doświadczył bezwzględności, przeniesionego niemal wprost z Szekspirowskich *Kronik*, „Wielkiego Mechanizmu” historii, wspartego na krwawych rządach dzielnicowego tyrana⁵⁶. Już pierwsze tygodnie pobytu na dworze Mieczysława stały się dla młodego księcia źródłem tragicznej wiedzy i doświadczeń, które w drastyczny sposób przeczyły wyniesionej z domu Mestwina wizji państwa i powinności stojącego na jego czele władcy. Bolesław — podobnie jak Hamlet, który przybywa do Elsynoru wprost z wittenberskiego uniwersytetu — obserwując niezaspokojoną żądzą władzy własnego ojca, wszechobecną przemoc, wyzysk poddanych, sieć intryg oraz katastrofalny stan kraju, przekonał się, iż zdobywana przez tyle lat wiedza w zetknięciu z codzienną rzeczywistością wieluńskiego dworu okazała się bezużyteczna. Dopiero w rodzinnym domu — jak Hamlet — książę Bolesław przekonuje się, iż

świat spraw publicznych i prywatnych jest śmiertelnie chory, nieludzkość władzy, zagarniającej wszystkie tereny życia ludzkiego — przerażająca, stan kraju omotanego siecią szpiegów — wprost tragiczny⁵⁷.

W rozmowie z Mestwinem, poszukującym przyczyn dziwnej melancholii młodego księcia, pełen goryczy Bolesław wyznał:

Pókim był z tobą czułem przyjaźń, wdzięczność;
Kochałem ludzi, bom znał takich tylko
Jacy składali dom twój i rodzinę.

⁵⁵ M. P i w i Ń s k a, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981, s. 281-282.

⁵⁶ Zob. J. K o t t, *Królowie*. W: *Szekspir współczesny*, s. 17-79.

⁵⁷ R a t a j c z a k o w a, *op. cit.*, s. 130.

Skorom tu przybył znikły moje mary.
 Jak cudzoziemiec wśród obcego kraju
 Którego mowy i zwyczajów nie zna
 Byłem samotnym; krew się we mnie ścięła
 Na widok tyle fałszu i obłudy.
 Okropnie mi się oczy otworzyły.
 Chciałem pokochać ojca, lecz on bardziej
 Skarby swe kochał niż lud swój i syna.
 Tłumem kłamliwych twarzy otoczony,
 Bałem się mówić i nie mogłem milczeć.

[I, 4, s.23-24]

Swoistym sposobem ucieczki od ojcowskich intryg, „dusznej” atmosfery wieluńskiego dworu oraz narastającego w świadomości poczucia nieautentyczności własnego istnienia staje się dla Bolesława żarliwa i autentyczna miłość do Hanny. Wizja szczęśliwego życia u boku ukochanej kobiety, z dala od uzurpatorskich ambicji Mieczysława, okazuje się jednak niemożliwa do urzeczywistnienia. Wysłani przez Wszeborę szpiedzy odkrywają rzeczywisty cel wypraw młodego księcia do dzielnicy krakowskiej. Uczucie łączące Bolesława z córką Żelysława Mieczysław traktuje jak osobistą zniewagę, a przede wszystkim jeden z elementów spisku zmierzającego do pozbawienia go władzy.

Wobec narastającego poczucia obcości w rodzinnym domu i zagrożenia ze strony ojca Bolesław wątpi w sens jakichkolwiek działań na rzecz poprawy sytuacji znękanego wojnami kraju. Popada w stan apatii. Prowokuje swoim, odbiegającym często od normy, zachowaniem. Unika jakiegokolwiek towarzystwa, spędzając dni na samotnych polowaniach. Swoje wątpliwości — podobnie jak Hamlet — Bolesław wyraża w rozbudowanych, przesycionych zarówno ironią, jak i filozoficzną refleksją, monologach. Bohater tragedii Korzeniowskiego niemal wzorcowo realizuje schemat hamletowskich „kłopotów z działaniem”:

Ja mam działać?
 Gdy moje każde słowo i stąpienie
 Jest podejrzone? Alboż mi mój ojciec
 Da udział w władzy, jaką kroplę łaski
 Rozlać pozwoli, lub do rady przyjmie?
 Czy mój głos prosty i tak niepodobny
 Do dźwięku srebra, wzruszyć go potrafi?
 Nie, nie na honor, działać nic nie mogę,

I nawet nie chcę. Wojna ta, jej skutki,
 Równie mi obce, jak chęć pozyskania
 Berła i tronu. Może dawniej kiedym
 Marzył o pięknym króla powołaniu;
 Dziś o czym innym marzę, co innego i
 Czuję i myślę.

[I, 4, s.20]

Sposób ukształtowania wypowiedzi księcia Bolesława świadczy dobitnie o doskonałym zrozumieniu i świadomym wykorzystaniu przez autora *Bitwy nad Mozgawą* zasad hamletowskiej ironii, będącej — jak pisał w 1821 roku anonimowy recenzent „Gazety Warszawskiej” — „mieszaniną ponurej powagi i złośliwej żartobliwości”⁵⁸. Jako przykład służyć może, wzorowana na słynnym dialogu Hamleta z Poloniuszem (II, 2), rozgrywająca się w III akcie tragedii Korzeniowskiego, scena rozmowy Bolesława z Wszeborem:

Wszebor

Książę! omijasz sługę swego, jakbyś
 Nie znał go wcale.

Bolesław

Owszem znam cię dobrze;
 Jeśli zechcesz dam cię tobie poznać.
 Bo jako trudno swoją twarz obaczyć,
 Tak trudniej jeszcze wartość swą ocenić.
 Cudze nas oczy widzą, cudzy rozum
 Najlepiej sądzi i najtrafniej kreśli.

Wszebor

Gdy ta zabawka zdoła cię ucieszyć,
 Pozwól jej sobie miłościwy książę.
 Rozumiem przecież, że w tym rysie moim
 Umieścić raczysz, żem krwi waszej wierny,
 I prawy człowiek.

Bolesław

Pierwsze pozór stwierdza;
 Ale o drugim mam powody wątpić.
 O przyjacielu! Trudno być człowiekiem
 A jeszcze prawym! — Wieleż to jest stworzeń
 Z ludzkim obliczem, które ludźmi nie są?
 Nie moja wina żeś ty na ich czele.

⁵⁸ Zob. S z y j k o w s k i, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, s.49-50.

Wszebor

Tak by nienawiść mogła o mnie mówić.

Bolesław (*przerywając*)

Człowiekiem czyni serce, a nie postać.
Przebiegły rozum, bystry słuch i oko,
Za długa ręka i przewrotny język,
Wszystko to dobre, lecz nie czyni jeszcze
Tego zwierzęcia, które Bóg, nim stworzył
Wprzód odpoczął. Mimo tego, wierz mi,
Ten by powiedział wielkie kłamstwo, większe
Od wszystkich, które kiedykolwiek przeszły
Przez usta twoje, kto by utrzymywał
Że z ciebie cnoty uczyć się nie można.
Bo niechby człowiek, nawet zły, twe myśli
I sprawy zgłębił, twe sposoby poznał;
I gdzie ty pełzasz śmiało szedł i prosto,
A tam był skromnym, gdzie ty z głupią pychą
Głowę podnosisz; niech by umiał milczeć
Tam gdzie ty mówisz, mówić gdzie ty milczysz;
Niechaj by kochał co ty nienawidzisz
A gardził celem twej miłości, słowem
Niechaj by w każdym kroku, w każdym czynie,
W każdej drobnostce życia, wprost przeciwnie
Działał i myślał, na tę krew książęcą,
Która w mych żyłach płynie, śmiało rękę,
Stałby się wzorem cnót najszacowniejszych.

[III, 7, s. 94-95]

Dobrochna Ratajczakowa, analizując problem modelu hamletyzmu księcia Bolesława w *Bitwie nad Mozgawą*, stwierdza:

Mechanizm działań Korzeniowskiego jest stosunkowo prosty: oto Hamlet zostaje wyjęty ze swojej naturalnej przestrzeni i wprowadzony w kontekst nowy, określony przez dziejową analogię do przedlistopadowego tu i teraz, czas niepokojów politycznych wymagający wyrazistych opcji światopoglądowych⁵⁹.

Hamlet Korzeniowskiego — pisze dalej Ratajczakowa — tyleż podobny do swego prototypu, co odeń odchodzący wskutek modyfikacji skali i charakteru konfliktu, wpisany został w aktualną sytuację polityczną kraju podzielonego, zniewolonego i upodłonego, ale nie mogącego się pogodzić z istniejącym stanem rzeczy⁶⁰.

⁵⁹ Ratajczakowa, *op. cit.*, s. 129.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 122.

Dramat egzystencji Bolesława, zmuszonego do dokonania jednoznacznego wyboru pomiędzy posłuszeństwem wobec woli ojca a spełnieniem oczekiwań umęczonego rządami tyrana narodu, boleśnie przeżywającego spadające na kraj kłęski, doskonale odzwierciedla rozterki i niepokoje pokolenia młodych spiskowców, nie potrafiących pogodzić się z zagładą ojczyzny, żyjących po 1815 roku w ustanowionym przez cara państwie, którego autonomia i ustrój konstytucyjny były zwyczajną fikcją — w Królestwie Polskim, które nigdy nie było i być nie mogło ich Królestwem⁶¹. Akcja ukończona w 1827 roku tragedii Korzeniowskiego niemal modelowo wpisuje się w przedlistopadowy „czas wielkiego świętokradztwa”, okres „sądu ojców”, zainicjowanego przez zamieszkałą na terenach Królestwa młodzież.

Pokolenie „rówieśników Mickiewicza” obwiniało własnych ojców o doprowadzenie do upadku ojczyzny, nadmierny oportunizm wobec polityki carskiej i ostateczną rezygnację z aspiracji wolnościowych, o całkowicie bezwolne, wynikające z „kompleksu kłęski” 1812 roku, zaakceptowanie ponurej rzeczywistości rządzonego przez cara Królestwa⁶².

Na to bowiem — pisze Alina Witkowska — by syn oceniał czyny ojca, trzeba było upadku starych norm moralnych i obyczajowych, wielkich wstrząsów historii. Takie wstrząsy nastąpiły. Runęło państwo polskie. Gdy to smutne pokolenie pogrobowców pytało o ojczyznę — odpowiadano, że była dawniej, gdy pytało o państwo — odpowiadano, że zostało obalone, gdy pytało o przeszłość — milczano. To było dziedzictwo, jakie przekazali mu ojcowie. [...] Synowie myśleli: straciliście nasze zaufanie i nie wymagajcie od nas szacunku, jaki oj-

⁶¹ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Wielki Książę z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*. Warszawa 1983, s. 10-13; J. Skowronek, I. Tessaro-Kosimowa, *Warszawa w powstaniu listopadowym*. Warszawa 1980, s. 26.

⁶² Kajetan Koźmian (1771-1856), komentując społeczne nastroje panujące po 1815 roku w Królestwie Kongresowym, pisał w swoich *Pamiętnikach*: „Oczywistą jest rzeczą, że w początkach tej zmiany narodowej doli naród, a raczej szlachta polska i oświeca część ludu, według odebranych od niej wrażeń, nadziei, ufności lub powątpiewania, podzieliła się na rozmaite części. Najstarsi wiekiem, najdoświadczeni, stargani zawodowymi zaburzeniami przestawali na tym, co otrzymali i pielegnować i dar, i obietnicę przedsięwzięli i radzili. Młodszy niecierpliwi, niebaczniejsi, nierozważniejsi, to, co się stało, za tymczasowe uważali i na chwilę tylko ze swoim przeznaczeniem się godzili, i to pod warunkiem spełnienia się obietnic przyłączenia innych prowincji dawniej do ciała Polski należących, inaczej w głębi serca powiedzieli sobie *si non, non*” (*Pamiętniki*. T. 3. Wrocław 1972, s. 256).

com okazywały dzieci, gdyż bardzoście winni. Nie żądajcie też, abyśmy układali nasze życie zgodnie z waszymi życzeniami. Zgotowaliście nam świat, którego sami nie rozumiecie, a w którym my musimy żyć i myśleć o przyszłości, aby naprawić wasze błędy. Zostawcie nas więc w spokoju. Tak myśleli synowie i odchodzili ku sprawom swojego czasu, wyzwoleni od posłuszeństwa i bogatsi o chłodny krytycyzm⁶³.

Jednak jedyną odpowiedzią na pytania stawiane przez synów było dumne milczenie i twarda nieustępliwość atakowanych. Nieprzypadkowo Kajetan Koźmian, wybitny przedstawiciel pokolenia „lękliwych starców”,

⁶³ A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*. Warszawa 1962, s. 63-64. Niezwykle przejmującym dokumentem pokoleniowego konfliktu jest, zachowana w anonimowym rękopisie, *Rozmowa syna Akademika Warszawskiego z ojcem weteranem po dawnemu myślącym, z których pierwszy z entuzjazmem uwiadomienia o zaszłej z dnia 29 na 30 listopada w Warszawie Rewolucji, a drugi w powadze Ojca ostro naganiając obłąkanie Syna, z umiarkowaniem odpowiada* (zob. *Zbiór wierszy, pieśni i dramatów o charakterze patriotycznym z powstania listopadowego*, rkps. AGAD, zbiory z Suchoj 429/545). Fragmenty *Rozmowy* opublikowała wraz z komentarzem Dobrochna Ratajczakowa a: „oto syn — akademik przybywa do mieszkającego na prowincji ojca «z dobrą choć już obtartą nowiną». Brał udział w nocy listopadowej razem ze Szkołą Podchorążych «i Czeladzią warszawską. Po staropolsku myślący» Ojciec nowinę uważa za «zbrodnię wszystko złe przechodzącą, szalony pomysł, samowolną rzeź niewinnych ofiar, których krew zawsze do Boga wołać będzie o pomstę, czarny czyn», odpowiednik Koźmianowskiej «rewolucji szatańskiej, wstrząsający całą istniejącego Rządu Machinę i eksponujący interes Ojczyzny na niewyrachowane nieszczęście. Nie było to powstanie Narodu, ale w istocie i w całym znaczeniu, bunt cząstki burzycieli, bez wiedzy całej masy ludów spokojnych, i z losu swego kontentych». [...] Drugą płaszczyzną sporu staje się ocena stanu posiadania Królestwa Kongresowego. «Jakże to można cierpieć Rząd taki monarchę, który konstytucję zaprzysiężoną łamie. Rozporządzeniami swemi lud trzyma w niewoli. Towarzystw przyjacielskich zabrania, myśli krępuje i milczeć każe, choć sam Bóg na to dał mowę, aby jej człowiek używał. Podatkami uciska, a nie podaje sposobu do dobrego bytu i całym przemysłem lud wolny uciemięża.» Na oskarżenia syna ojciec odpowiada: «Kiedyż to był szczęśliwszy lud polski, jak pod błogim panowaniem dwóch wielkich Cesarzy i Królów Aleksandra i Mikołaja?» i — niemal w trybie litanii — wylicza ich dobrodziejstwa: postęp rozumnej wolności, świetność miast, wojska, założenie dróg; najporządniej zaprowadzone administracja i sądy, fabryki, emerytury, banki, kwitnący handel w kraju i z Rosją, liczne szkoły, szpitale, szczególna protekcja nad religią, cześć dla publicznych zasług i cnót. Trwa przy tym «błogi pokój» i nie nie brakuje do szczęścia. Syn kontruje: «nie ma wolności. [...] za małe przekroczenia niewinnych więziono. I tajemne szpiegostwa tak zagęszczone były, iż człowiekowi uczciwemu niebezpiecznym było w kompanii z obcych osób złożonej cokolwiek wymówić i stworzyć zdanie o rzeczach.» Więzienia nie są nieszczęściem dla narodu — replikuje ojciec, ale potrzebą. A co do szpiegostwa — cnotliwy człowiek nawet na śledztwie nie poniesie krzywdy, śledztwo jest zresztą konieczne dla dobra kraju» (*Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*. Wrocław 1994, s. 208-209).

niekwestionowany przywódca warszawskiego „obozu klasyków”, zwolennik ścisłej współpracy z carem Aleksandrem, którego niejednokrotnie określał mianem „stworzyciela Polski”⁶⁴, spore fragmenty swoich *Pamiętników* poświęcił analizie przyczyn, które „nierozważną młodzież do zabójczej rewolucji doprowadziły”⁶⁵. Koźmian, komentując działalność powstałego z inicjatywy Waleriana Łukasińskiego w 1821 roku Towarzystwa Patriotycznego, wykrytego i spacyfikowanego przez carską policję w 1826 roku, podkreślał, iż organizacja ta była „dziełem szалу kilku zagorzałych młokosów”⁶⁶, destabilizującym byt Królestwa, narażającym Polaków na gniew cara, a przede wszystkim uniemożliwiającym wprowadzenie w życie swobód gwarantowanych przez konstytucję i cesarza. Proces Łukasińskiego oraz aresztowanie księcia Jabłonowskiego wraz z wieloma członkami Towarzystwa określił Koźmian, nie kryjąc swego oburzenia, jako

punkt, od którego można naznaczyć początek wzajemnej podejrzliwości i nieufności, od tego czasu tlejącą się w popiele iskrę, którą starsi daremnie przysypywali popiołem, aby tlejąc nie rozżarzyła się i za łada wiatrem nie buchnęła płomieniem. [...] Już odłąd nie ojców przekonanie, nie ojców powaga kierowała umysłami dzieci, lecz dzieci przywłaszczyły sobie prawo być stróżami patriotyzmu według swoich wyobrażeń urojonych o ojcach. Wkrótce znowy i asocjacje po szkołach i w Akademii pod pozorem naukowych celów rozkrzewiły się i zaczęły wpływać głośnym potwierdzeniem lub naganą na biura rządowe, a nawet sejmy⁶⁷.

Entuzjastyczna apologia narzuconego przez zaborcę systemu doprowadziła zarówno Koźmiana, jak i innych przedstawicieli obozu klasyków do niemal całkowitej „izolacji od nowego, przeistaczającego się narodu i w konsekwencji narażała ich na gwałtowny atak młodzieży romantycznej”⁶⁸.

Cesarz Aleksander posiadał tyle zręczności [...], że w przeciągu półtora roku z owych zapalonych napoleończyków posiadał adherentów nie mniej gorliwych dla swej sprawy

⁶⁴ Koźmian, *op. cit.*, s. 46.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 50. O polaryzacji postaw politycznych i kształtowaniu się opinii publicznej w Królestwie Polskim w pięciolecie poprzedzającym wybuch powstania listopadowego — zob. J. Łojek, *Opinia publiczna a geneza Powstania Listopadowego*. Warszawa 1982, s. 53-64.

⁶⁶ Koźmian, *op. cit.*, s. 49.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 257, 258.

⁶⁸ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*. Warszawa 1997, s. 198.

— pisał Leon Dembowski w swoich pamiętnikach⁶⁹. Młodzi romantycy, urodzeni około 1800 roku, stali się świadkami moralnego upadku wielu spośród najwybitniejszych przedstawicieli „pokolenia ojców”, dawnych bohaterów wojen napoleońskich, którzy po 1815 roku, bez najmniejszego choćby protestu, podporządkowali się zarządzeniom i rozkazom księcia Konstantego i jego zauszników, niejednokrotnie podejmując z własnej woli służbę nie tylko w carskiej administracji, lecz także policji i cenzurze, stając się niezwykle szybko najtrwalszą opoką nowego systemu. Zdaniem Jerzego Łojka

trudno dzisiaj wyjaśnić — nawet biorąc pod uwagę naturalne załamanie się tych ludzi po klęsce Napoleona — w jaki sposób tak wielka liczba oficerów, w latach 1796 - 1814 odznaczających się nierzadko odwagą, determinacją i poczuciem obowiązku patriotycznego, mogła zejść na poziom zaprzaństwa, które w wielu wypadkach nazwać trzeba po prostu zdradą narodową⁷⁰.

Andrzej Kijowski, rekonstruując ów ponury okres narodowych dziejów, pisał:

Generał Zajacek, bohater legionów Dąbrowskiego, był cesarskim namiestnikiem, płaszczył się przed wielkim księciem Konstantym, kierował ściganiem związków patriotycznych, przykładał się do wysokich wyroków, utwierdzał reżim tajnej policji i cenzury. Dyrektorem policji był generał Roźniecki, jeden z najlepszych oficerów Księstwa Warszawskiego; w czasach Królestwa Kongresowego ustanowił w Warszawie system donosicielstwa i szpiegostwa, wstawił się brudnymi aferami szantażowymi w stosunku do kupców i rzemieślników, których terroryzował przy pomocy zaufanych agentów werbowanych ze sfer przestępczych. Naczelnikiem cenzury, urzędu wszechwładnego w dziedzinie publikacji, widowisk, a nawet wykładów uniwersyteckich, był Józef Kalasanta Szaniawski, były jakobin z czasów Sejmu Czteroletniego. Królestwo było państwem szalenie biurokratyzowanym. W stolicy trwała zacięta walka o urzędy, a polegała ona oczywiście na prześciganiu się w służalstwie. Im kto wspańalszą miał przeszłość za sobą, im kto był bardziej skompromitowany politycznie przez sprzyjanie Napoleonowi lub przez udział w wojnie przeciw Rosji czy w insurekcji, tym gorliwiej teraz dowodził swej wierności dla dynastii Romanowów i dla zasad, na których wspierała się władza cesarza Rosji, a króla Polski⁷¹.

⁶⁹ Cyt. za W. Zajewski, *Powstanie listopadowe 1830 - 1831*. W: S. Kieniewicz, A. Zahorski, W. Zajewski, *Trzy powstania narodowe*. Pod red. W. Zajewskiego. Warszawa 1992, s. 156.

⁷⁰ Łojek, *op. cit.*, s. 58. Zob. także W. Tokarz, *Sprzysiężenie Wysockiego i Noc Listopadowa*. Kraków 1925, s. 53-54.

⁷¹ A. Kijowski, *W listopadowy wieczór*. W: *Listopadowy wieczór*. Warszawa 1972, s. 30. Zob. także M. Janion, *Rewolucja literacka a rewolucja polityczna*. W zbiorze: *Powstanie listopadowe 1830 - 1831. Geneza, uwarunkowania, bilans porównania*. Pod red. J. Skowronka i M. Żmigrodzkiej. Wrocław 1983, s. 331.

Pokolenie „rówieśników Mickiewicza” zostało więc niejako zmuszone do dokonania wyboru pomiędzy postawą lojalistyczno-ugodową a spiskiem, pomiędzy wiernością wobec woli ojców, której konsekwencją była konieczność zaakceptowania narzuconej przez cara, karykaturalnej formy państwowości polskiej, a walką o niepodległość ojczyzny. Postawione zostało wobec konieczności rozstrzygnięcia „dylematu wierności”, tworzącego „moralny oksymoron” wiernej zdrady i zdradzieckiej wierności⁷², a zatem „wierności sobie powodującej zdradę władcy oraz wierności władcy zmuszającej do zdeptania własnych ideałów”⁷³.

Początek lat dwudziestych przyniósł wydarzenia polityczne, które ostatecznie przekreśliły nadzieje na respektowanie przez carskie władze przepisów konstytucji Królestwa Polskiego. Na początku listopada 1818 roku Komisja Rządowa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wydała rozporządzenie zabraniające drukarzom publikowania jakiegokolwiek tekstu, którego autor byłby nieznany. Księgarzom zaś zabroniono rozpowszechniania druków anonimowych. W połowie maja 1819 roku władze carskie karnie zlikwidowały prowadzoną przez Brunona Kicińskiego i Teodora Morawskiego „Gazetę Codzienną Narodową i Obcą”, głoszącą niewygodne dla rządu, liberalne poglądy⁷⁴. Zamknięcie pisma stało się pretekstem do ustanowienia, jeszcze w tym samym miesiącu, cenzury rządowej, której podlegać miały „wszystkie gazety i pisma periodyczne bez żadnego wyjątku”⁷⁵. Jednak w styczniu 1823 roku, na mocy szczegółowych przepisów wykonawczych autorstwa Nowosilcowa i Szaniawskiego, zakres działania cenzury rozszerzony został nie tylko na wydawane w Królestwie książki, lecz niemal wszystkie sfery życia publicznego⁷⁶. Zdaniem Jerzego Łojka naruszająca artykuł 16 Konstytucji

likwidacja swobody publikacji spowodowała znaczne rozgoryczenie i protesty środowisk intelektualnych, a później uznana została za jeden z czynników sprawczych przyszłego wybuchu powstańczego⁷⁷.

⁷² Zob. Piwińska, *Złe wychowanie...*, s. 362-363.

⁷³ Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, s. 208; zob. także M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 142-144.

⁷⁴ Zob. Kowalczykowska, *Warszawa romantyczna*, s. 22-28.

⁷⁵ Zob. S. Kieniewicz, *Przemiany społeczne i gospodarcze w Królestwie Polskim (1815 - 1830)*. Warszawa 1951, s. 437-438.

⁷⁶ Zob. A. Kraushar, *Senator Nowosilcow i cenzura Królestwa Kongresowego (1819 - 1829)*. W: *Miscellanea historyczne*. T. 44. Kraków 1911.

⁷⁷ Łojek, *op. cit.*, s. 32-33.

Wydarzeniem niezwykle znaczącym dla niniejszych rozważań było zakwestionowanie przez carską cenzurę fragmentów przeznaczonego dla młodzieży szkolnej *Kursu literatury francuskiej*. Z podręcznika wyrzucono tekst słynnego monologu Hamleta (III, 1), który — zdaniem cenzora — „mógł budzić w umysłach wątpliwość o życiu przyszłym, niebezpieczną dla moralności zdrowej”⁷⁸.

W latach 1821 - 1823 roku zostały ostatecznie zlikwidowane wszystkie pisma wywodzące się z kręgu ludzi sympatyzujących z ideami liberalnymi, m.in. „Dekada Polska” (styczeń — marzec 1821) Wiktora Heltmana, „Wanda” (1820 - 1822), „Pamiętnik Zagraniczny” (1822) i „Lech” (1823) Brunona Kicińskiego, „Gazeta Literacka” (1821 - 1822) Adama T. Chłędowskiego⁷⁹. Wprowadzeniu cenzury towarzyszyło rozbudowywanie przez Nowosilcowa aparatu tajnej policji, działającej na terenie całego Królestwa. Przebywający w Warszawie Jan Czeczot, w liście skierowanym do Adama Mickiewicza z dnia 17 listopada 1821 roku, pragnąc ukazać pełną grozy atmosferę ówczesnej stolicy, pisał:

Uczę się tu milczenia; wyjdę stąd, jak ze szkoły Pitagoresa, i lepiej wyjść, jak w kozie zasnąć. Cienia już tu się lękają, wszędzie o milczeniu ostrzegają; tak daleko posunięta wolność konstytucyjna⁸⁰.

Odpowiedzią na carski terror i nieustanne zawężanie konstytucyjnych swobód były, zawiązane w latach 1818 - 1822 na terenie Królestwa Kongresowego, tajne organizacje i koła młodzieżowe⁸¹. Nastroje patriotyczne-gro niepokoju po roku 1820 były — jak twierdzi Władysław Zajewski —

zjawiskiem stałym wśród młodzieży polskiej, a wielki proces polityczny wytoczony młodzieży filomackiej i filareckiej z inicjatywy [...] senatora Cesarstwa Nowosilcowa (Wilno 1824 r.), połączony z surowymi represjami (20 głównych oskarżonych wywieziono w głąb Cesarstwa) wobec młodzieży i kadry profesorskiej, utwierdzał jedynie w przekonaniu, że nie tylko swobody akademickie, lecz nawet sam byt Królestwa Polskiego jest zagrożony⁸².

⁷⁸ K r a u s h a r, *op. cit.*, s. 75. Zob. także K o w a l c z y k o w a, *Warszawa romantyczna*, s. 88.

⁷⁹ Zob. J. Ł o j e k, *Studia nad prasą i opinią publiczną w Królestwie Polskim 1815 - 1830*. Warszawa 1966.

⁸⁰ Zob. List J. Czeczota do A. Mickiewicza z 17/19 XI 1821 roku. W: *Archiwum filomatów*. Oprac. J. Czubek. Część I: *Korespondencja 1815 - 1823*. T. 4. Kraków 1913, s. 59.

⁸¹ Zob. A. K a m i ń s k i, *Polskie związki młodzieży (1804 - 1831)*. Warszawa 1963. W latach 1818 - 1820 zawiązało się w Królestwie Polskim około 14 organizacji, związków i kół młodzieżowych.

⁸² Z a j e w s k i, *op. cit.*, s. 163.

W 1822 roku wraz z kilkoma współpracownikami aresztowany został Walerian Łukasiński.

Był to — pisze Alina Kowalczykowa — pierwszy w Warszawie głośny proces polityczny. Pod sąd, okryci sławą bohaterów, stali się wzorem dla patriotycznej młodzieży⁸³.

W dniu 2 października 1824 roku odbyło się publiczne ogłoszenie wyroku i pohańbienie Łukasińskiego. W nocy z 20 na 21 lutego 1826 roku w Warszawie miały miejsce masowe aresztowania osób podejrzanych o działalność lub współpracę z Towarzystwem Patriotycznym, będące efektem aresztowania w Kijowie w grudniu 1825 roku oraz załamania się w śledztwie księcia Antoniego Jabłonowskiego. W styczniu 1827 roku zakończyła działalność komisja śledcza. Wobec uwięzionych wysunięto oskarżenie o działalność mającą charakter zdrady stanu. W maju tegoż roku, na mocy decyzji cara, powołano Sąd Sejmowy, w który został przekształcony senat Królestwa Polskiego. Najprawdopodobniej w lipcu 1827 roku Józef Korzeniowski ukończył swoją *Bitwę nad Mozgawą*.

Korzeniowski, podobnie jak wielu innych współczesnych mu dramaturgów (m.in. Ludwik Kropiński w *Ludgardzie*), skrępowany działalnością carskiej cenzury, zabiegając o to, aby w *Bitwie nad Mozgawą* temat współczesny nie pojawił się wprost, w niezwykle odległych wątkach narodowych dziejów odnalazł liczne analogie do aktualnej sytuacji politycznej Królestwa Polskiego, wykorzystując historyzm jako społeczną i polityczną maskę. Odwołał się więc do niepisanego zwyczaju czasu i potraktował okres dzielnicowego rozbicia Polski jako maskę rozbiorów⁸⁴, dzięki czemu

⁸³ K o w a l c z y k o w a, *Warszawa romantyczna*, s. 57.

⁸⁴ „Sytuacja Królestwa pogarsza się na przełomie lat dwudziestych: kurczą się obszary wolnego słowa, maleją szanse legalnej opozycji sejmowej, aleksandryjski liberalizm okazuje się złudą. W 1819 roku powstaje Komitet Cenzury przy Komisji Spraw Wewnętrznych i Policji, a nowy minister oświecenia publicznego zyskuje złośliwe miano *ministra zaciemnienia powszechnego*. Szansą dla literatury i teatru staje się język ezopowy, język przemilczeń, aluzji, utajonych sygnałów nieprawomyślności. Zasada jest prosta: w alegoryczny obraz scenicznej apologii cesarza wmontowuje się aluzję niepodległościową — muzyczną (np. kilka taktów narodowej melodii) lub obrazową (np. order Virtuti Militari, ustanowiony przez Stanisława Augusta podczas wojny z Rosją 1792 roku), czeski najazd z odległej przeszłości traktuje się jako sceniczną maskę rozbiorów (*Król Łokietek czyli Wiśliczanki* L. A. Dmuszewskiego, 1818), a wyzwolenie władcy z obcej niewoli jako figurę powszechnej rewolty (w tej roli mogą też wystąpić innonarodowe powstania — tak np. w *Gustawie Wazie* L. Kropińskiego, opartym na paraleli wyzwolenia Szwecji i Polski oraz

„przez ojca płatne” ściany wieluńskiego zamku Mieczysława stały się czytelną alegorią Polski-więzienia. Wprowadzając bohaterów swojej tragedii na scenę postrzeganą po schillerowsku jako „instytucja moralna”, gdzie „odbijają się w strasznym zwierciadle szpetne występki”, a „serce ludzkie torturowane namiętnością wyznaje swe najsztubtelniejsze pragnienia”, gdzie „opadają wszystkie maski, ściera się wszelka szminka, gdzie sprawuje sąd prawda, nieprzekupna jak Radamantys”⁸⁵, odwołując się do niezwykle czytelnych i zakorzenionych w świadomości młodych romantyków motywów zaczerpniętych wprost z Szekspirowskiego arcydzieła, Korzeniowski ukazał zasadniczy konflikt epoki, rozgrywający się pomiędzy pokoleniem ojców i synów. Dobrochna Ratajczakowa podkreśla, iż właśnie

dzięki narodowej, z ducha Schillerowskiej interpretacji dzieła Szekspira, *Bitwa nad Mozgawą* staje się nie tyle tragedią historyczną, ile tragedią polityczną. Jest zapisem tragizmu pokolenia przedlistopadowego, analizą nieskuteczności i niemożliwości buntów synów przeciwko ojcom, sprawcom narodowej tragedii⁸⁶.

To właśnie ów konkretny, historyczny kontekst, towarzyszący powstaniu *Bitwy nad Mozgawą*, niezbędny dla pełnego jej odczytania, sprawia, iż słowa wypowiedziane przez księcia Bolesława w rozmowie z ojcem w sali

analogii Gustaw — Kościuszko; wprawdzie tekst powstał w 1797 roku, zagrano go jednak dopiero w 1809).

U progu lat dwudziestych utwory współczesne o politycznym charakterze mają coraz cięższy żywot — nie są ani grane, ani wydawane. Taki los spotkał zakazaną przez cenzurę jako pełną zgorszenia klasyczną komedię J. U. Niemcewicza *Podejrzliwy* (1819), która w całości stanowiła alegorię inwigilowanego kraju [...]. W szufladzie pozostała inna komedia tego samego autora, *Dwa stolki* (1830), chwytająca na gorąco duszną atmosferę Królestwa Polskiego przed powstaniem listopadowym” — zob. D. Ratajczakowa, *Noc i dzień w trzeciej części „Dziadów” Adama Mickiewicza*. W zbiorze: *Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik — przyjaciele, koledzy, uczniowie*. Pod red. M. Napiontkowej i J. Krakowskiej-Narożniak. Warszawa 1998, s. 134. Zob. także: Kowalczykowa, *Warszawa romantyczna*, s. 34-36; K. Beylin, *Teatr Narodowy w raportach Mackrotta 1819 - 1821*. „Pamiętnik Teatralny” 1852, z. 2-3, s. 141-160; tenże, *Teatry warszawskie w raportach Mackrotta z lat 1822 - 1830*. „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 2, s. 66-84; J. Heras, *Aktorzy i teatr w oczach Mackrotta. Suplement do wypisów Karoliny Beylin*. „Pamiętnik Teatralny” 1981, z. 3-4, s. 261-276.

⁸⁵ Zob. F. Schiller, *Teatr jako instytucja moralna (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet, 1784)*. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*. Przeł. i oprac. O. Dobijanka. Wrocław 1959, s. 237, 239, 240. Polski przekład rozprawy Schillera ogłosił K. Brodziński w „Pamiętniku Warszawskim” w lipcu 1821 roku, pt. *O teatrze pod względem moralności. Tłumaczenie*.

⁸⁶ Ratajczakowa, *Polski Hamlet czyli Bitwa nad Mozgawą*, s. 122.

rycerskiej, tuż przed rozpoczęciem zbrojnej kampanii o odzyskanie krakowskiego tronu, nabierają niezwykle aktualnego znaczenia, odzwierciedlając ówczesną, społeczną i polityczną sytuację Królestwa Polskiego:

Cóż to ja słyszę? Daruj mi mój ojcie,
Nie mogłem przeczuć, że mi dajesz Państwo
Którego nie masz; że mnie wznosisz na tron,
Którego broni naród tak potężny,
Że mi darujesz władzę, którą może kiedyś
Niepewna walka w twoje ręce złoży.
Tegom nie przeczuł, i niewdzięczność moja
Czarna jak smutek, który mię pożera.

[III, 9, s. 133]

Korzeniowski w swojej tragedii nie wskazuje jednak ewentualnych rozwiązań, które mogłyby doprowadzić do zażegnania pokoleniowych konfliktów, dać nadzieję na poprawę sytuacji zniewolonego przez zaborców kraju. Wprost przeciwnie. *Bitwa nad Mozgawą* przynosi przerażający, katastroficzny obraz wojny, która nie ocala nikogo. Ukazuje bezcelowość, zarówno politycznej intrygi pokolenia ojców, jak i heroicznej, pełnej poświęcenia, lecz z góry skazanej na klęskę walki ich synów. Przegrana wojna, przekreślająca wszelkie marzenia o zjednoczonym i niepodległym kraju, jest naturalną konsekwencją wzajemnej nienawiści i niemożności porozumienia się ojców i synów. Wydaje się, iż tylko śmierć może położyć kres pokoleniowym konfliktom. Książę Bolesław, podobnie jak Szekspirowski Hamlet, pomimo świadomości własnych ograniczeń i słabości, z godnością podejmuje, rzucone przez los, choć przerastające jego możliwości, wyzwanie. Swoistym kluczem do zrozumienia przesłania *Bitwy nad Mozgawą*⁸⁷ stają się więc, wypowiedziane tuż po przegranej bitwie, słowa Mestwina:

Ten syn był godzien tak chwalebnej śmierci,
Ten ojciec godzien tak straszliwej kary.

[V, 13, s. 180]

Pozbawiona jakiegokolwiek nadziei, niemal nihilistyczna wizja narodowych dziejów wpłynęła zapewne na tak radykalną reakcję ówczesnej cenzury, która oceniając tragedię Korzeniowskiego jako „przeciwą rządowi, religii i moralności”, skazała ją na literacki i teatralny niebyt.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 132-133.

Kreacja postaci księcia Bolesława w *Bitwie nad Mozgawą* jest pierwszą w historii polskiego dramatu literacką konkretyzacją motywu „polskiego Hamleta”. Należy podkreślić, iż motyw ten pojawia się w utworze Korzeniowskiego niespełna trzynaście lat przed ukazaniem się pierwszego, dokonanego przez Ignacego Kefalińskiego, polskiego przekładu *Hamleta*, opartego na oryginalnej i pełnej wersji tekstu tragedii, nie zaś na jego francuskich lub niemieckich przeróbkach.

Hamlet został przez Korzeniowskiego niejako „wypreparowany” ze swej pierwotnej przestrzeni literackiej i osadzony w nowej, niezwykle konkretnej przestrzeni polskiej historii, zachował jednak wszystkie zasadnicze elementy konstrukcji postaci, decydujące o jego niepowtarzalnym Szekspirowskim rodowodzie. Zasadniczym kontekstem działań i dylematów pierwszego „polskiego Hamleta”, decydującym o jego tożsamości i odrębności, staje się przedlistopadowy czas politycznych niepokojów i wątpliwości, związanych z koniecznością dokonania jednoznacznego wyboru wzorca obywatelskiej powinności wobec zniewolonej ojczyzny, czas „sądu ojców”, zainicjowany przez młode, nie dotknięte „kompleksem klęski” pokolenie, które „znalazłszy się na historycznej przełęczy musiało sobie odpowiedzieć na pytanie iście hamletyczne: czy Polska ma być, czy też nie być?”⁸⁸

Rozdział czwarty

POLSKI HAMLET

W maju 1835 roku przebywający w Genewie Juliusz Słowacki pisał w liście do matki o rozpoczęciu pracy nad nowym dramatem:

Piszę teraz więcej niż kiedykolwiek, a co dziwniejsza, że piszę prozą. Abym Ci dowiódł, Mamo, jak Ty jesteś zawsze przytomna moim myślom, jak chciałbym wspomnienie Twoje ze wszystkimi marzeniami, nawet poetycznymi, połączyć, muszę Ci donieść, że jedna z heroin mojej nowej tragedii nazywa się Salomeą. Zobaczysz kiedyś, że piękna jak lilia ... i nieszczęśliwa prawie tak jak Ty ... tylko z innych przyczyn ... Bóg wie, dla kogo piszę i kiedy wydrukuję. Zdaje mi się, że piszę zupełnie dla siebie i stąd więcej może będzie naturalności — i bardziej rozwiane zarysy...¹

Dramatem, o którym wspominał Słowacki, był *Horsztyński*, jeden z najbardziej tajemniczych i fascynujących tekstów w twórczości autora *Króla Ducha*, zarówno pod względem swojej genezy, jak i wpisanej w niego wizji człowieka i świata. Utwór nie został opublikowany za życia poety. Z niewiadomych przyczyn mocno zdefektowany, pozbawiony karty tytułowej, zakończenia oraz kilku sporych fragmentów, a nawet całych scen, autograf *Horsztyńskiego* jako pierwszy odczytał, opatrzył tytułem i podał do druku Antoni Małecki w trzecim tomie *Pism pośmiertnych* Juliusza Słowackiego, wydanych we Lwowie w 1866 roku². W opublikowanym jesz-

¹ J. Słowacki, *Listy do matki*. W: *Dzieła wybrane*. Pod red. J. Krzyżanowskiego. T. 6. Oprac. Z. Krzyżanowska. Wrocław 1990, s. 204.

² J. Słowacki, *Horsztyński. Dramat w pięciu aktach (zdefektowany)*. W: *Pisma pośmiertne staraniem A. Małeckiego*. T. 3. Lwów 1866, s. 195-276. W autografie *Horsztyńskiego* brakowało karty tytułowej, jednej karty w połowie 1 sceny I aktu, zakończenia 2 sceny III aktu, fragmentów 2 sceny IV aktu, 1 sceny V aktu oraz samego zakończenia tragedii. Rękopis miał charakter dwuwarstwowy, zawierał bowiem pierwszą redakcję sceny 1 aktu III. Szczegółowy komentarz filologiczny oraz ustalenie ostatecznej redakcji tekstu — zob. J. Kleiner, W. Bełza, W. Floryan, [Wstęp do:] J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*. W: *Dzieła wszystkie*. Pod red. J. Kleinera. T. 8. Wrocław 1958, s. 233-253.

⁸⁸ Kijowski, *op. cit.*, s. 34-35.