

Stefan KRUK

**„Wesołość — córka wolności...” (O libretcie opery
Król Łokietek, czyli Wiśliczanki L. A. Dmuszewskiego — 1818 r.)**

«La gaieté — fille de la liberté» (sur le livret de l'opéra *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* de L. A. Dmuszewski — 1818)

WSTĘP

1. W Szkicu niniejszym zajmuję się librettem *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* pióra L. A. Dmuszewskiego, nie zaś partyturą skomponowaną przez Józef Elsnera. Libretto bowiem, operujące tworzywem słownym, przynależy do literatury dramatycznej i może być rozpatrywane z punktu widzenia poetyki historycznej. Co się zaś tyczy przynależności gatunkowej owego libretta, to sprawa wcale nie jest jednoznaczna, bo przecież na przełomie XVIII i XIX w. opera nie była gatunkiem jednorodnym i, najogólniej rzecz ujmując, dzieliła się na operę serio oraz buffo. Trudność polega na tym, że *Wiśliczanek* nie można zaliczyć bez wahania do żadnego z wyżej wymienionych podgatunków. W tej sytuacji trzeba odwołać się do głosów krytyki, przypomnieć jak ona widziała tę kwestię.

Recenzent „Gazety Korespondenta Warszawskiego” po premierze opery Józefa Elsnera do libretta Ludwika Adama Dmuszewskiego, wystawionej w Teatrze Narodowym w Warszawie 3 IV 1818 r., określił *Króla Łokietka* mianem melodramatu.¹ W tej sytuacji trzeba zajrzeć do *Dykcjonarzyka teatralnego* z r. 1808 (którego współautorem — co warto podkreślić — był, obok aktora Alojzego Żółkiewskiego, Ludwik Adam Dmuszewski, także artysta dramatyczny, nadto dramatopisarz) po to, by sprawdzić, co w owym czasie rozumiano przez słowo „melodrama”. „Jest prawie toż samo co

¹ X.: *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego” 1818, nr 30 [w:] J. Lipiński: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, Wrocław 1956, s. 330.

i drama rycerskie [podkr. moje — S. K.]. Wolno w tym rodzaju popisywać się wszystkim talentom: płakać, śmiać się, tańczyć, śpiewać, a ten nacisk piękności i talentów sprawia, że rzadko które melodrama jest dobre”.² Kiedy dzisiaj czytamy tę definicję, mimo woli uśmiech ciśnie się na usta, ale przecież nie o to idzie. Dla nas ważniejsze jest to, że autorzy *Dykcjonarzyka* określiliby libretto *Króla Łokietka* prawdopodobnie mianem dramy rycerskiej ze względu na tematykę historyczną utworu. Pod hasłem zaś „drama” w tym samym źródle czytamy:

„To nazwisko daje się dzieciom teatralnym zrodzonym z tragedii i komedii. Niemcy szczególnie unoszą się nad podobnym rodzajem widowisk [...]; wynaleźli oni też tak zwane drama rycerskie, gdzie koniecznie być muszą pojedynki, turnieje i formalne batalie. Wiele z tych przełożono na język polski i nim się rzeczywiste bitwy u nas zjawiały dosyć były w guście teatralne potyczki tak dalece, że kasjerowie nasi słodko uśmiechali się czytając afisz, że rycerskie drama dane będzie”.³

Cytat powyższy wyjaśnia nam pośrednio przyczynę trudności w określeniu przynależności gatunkowej libretta *Króla Łokietka*, lecz problemu nie rozstrzyga, dlatego musimy odwołać się do dalszych wypowiedzi krytycznych. Po upływie roku od daty prapremiery Iks złągodził nieco swoje — pierwotnie zdecydowanie niechętnie — stanowisko wobec wielkiego powodzenia *Wiśliczanek* i obecnie utwór ten określił mianem opery-baletu.⁴ Inny krytyk posunął się dalej i miejsce *Króla Łokietka* widział pomiędzy operą buffo i serio.⁵ Zaś muzykolog nam współczesny, Alina Nowak-Romanowiczowa, bez wahania stwierdza: „Od strony muzyczno-formalnej jest to dwuaktowa opera komiczna [podkr. moje — S. K.] obok scen śpiewanych występują sceny mówione, ale ilościowo przeważają śpiewane”.⁶ Ta opinia osoby kompetentnej czyni zasadnym moje zainteresowanie *Królem Łokietkiem*, choć naturalnie obok wcześniejszych enuncjacji trudno przejść obojętnie. Dlatego, uprzedzając tok wywodu, stwierdzić można, że libretto operowe *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* nie jest utworem jednorodnym, przeciwnie — ma strukturę gatunkową złożoną i że obydwa człony tytułu — jakże typowego dla okresu preromantyzmu — są w tym wypadku znaczące. Dmuszewski bowiem w strukturę sielanki dramatycznej wpisał dramę rycerską i tym tłumaczyć należy owe rozbieżności, jakie obserwowaliśmy, w określaniu gatunku dramatycznego libretta analizowanego utworu. Sie-

² A. Żółkiewski i L. A. Dmuszewski: *Dykcjonarzyk teatralny...*, Poznań 1808, s. 31.

³ *Ibid.*, s. 17–18.

⁴ X.: *Król Łokietek*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego” 1819, nr 8 [w:] J. Lipiński: *op. cit.*, s. 365–366.

⁵ „Gazeta Warszawska” 1821, nr 168.

⁶ A. Nowak-Romanowicz: *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 148–159.

lanka stanowi tu rodzaj ramy kompozycyjnej, ale czy spełnia wyłącznie taką funkcję? Analiza szczegółowa wykaże udział elementów komediowych także w scenach przynależnych do dramy rycerskiej, wprowadzonych doń zgodnie z zasadą, według której w utworze tego rodzaju „wolno popisywać się wszystkim talentom: płakać, śmiać się, tańczyć, śpiewać”.⁷

Wreszcie trzecia wątpliwość. W twórczości L. A. Dmuszewskiego odnajdujemy określane przez autora jako komedie sztuki poświęcone tematu historycznemu. Oto tytuły najbardziej znanych: *Tadeusz Chwalibóg* (1813), *Odwet, czyli Barbara Zapolska* (1816), *Jan Grudczyński, starosta rawski* (1819), *Sygnet czarnoksięski w Wilanowie* (1822), *Dworzanie księcia Wiśniowieckiego i spekulanci* (1828). Może więc one lepiej nadają się do analizy w tej pracy? To tylko pozór. Zważmy, iż trzy pierwsze z wymienionych sztuk to przeróbki tekstów francuskich i niemieckich. Nadto *Jan Grudczyński*, w znacznym stopniu także *Sygnet czarnoksięski w Wilanowie*, są komediami z nazwy, dramami zaś z istoty, tyle że w pierwszej dominuje element sensacyjności, w drugiej zaś klimat moralny dramy mieszczańskiej, *Dworzanie księcia Wiśniowieckiego i spekulanci* zaś są utworem, który nie odegrał istotnej roli, podczas gdy *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* był od premiery *Krakowiaków i górali* Wojciecha Bogusławskiego, danej w r. 1794, największym sukcesem Teatru Narodowego i zajął trwale miejsce w repertuarze sceny polskiej.

Jest jeszcze jeden powód, dla którego zająłem się tym właśnie tekstem, mianowicie atrakcyjność tematu. Władysław Łokietek bowiem „uczył się, jak długo żył, z prowincjonalnego książątka wyrastając na polityka okiem i sercem ogarniającego kraj cały. Lecz wątpić można, czy w całych naszych — a może i nie tylko naszych — dziejach znajdzie się przykład takiej mocy charakteru. Król Władysław nie pomylił się w sędzi o własnej osobie — on naprawdę urodził się na wodza i wielkiego sługę narodu”.⁸ Oto dodatkowe wyjaśnienie dlaczego mój wybór padł właśnie na *Króla Łokietka, czyli Wiśliczanki*.

2. W r. 1786 ukazała się w Warszawie książka *O wymowie i poezji* ks. Filipa Nereusza Golańskiego, nauczyciela retoryki w kolegium pijarskim,

⁷ W tym miejscu może warto przytoczyć inną definicję melodramatu, podaną w rozprawie dialogowej *L'Impostore Dialogo di Pier Jacopo Martello sopra la Tragedia Antica e Moderna* z r. 1714: „Melodrama jest widowiskiem, które odrywa umysły od wszelkich trosk, pogrąża je w błogim spokoju i dobrym samopoczuciu; syci [wrażeniem] harmonijnych brzmień i oglądanych widoków [Słuchacze] wychodzą zeń tak pokrzepieni, że wzmaga to ich siły i sprawność we wszelkim działaniu, toteż zarówno pod względem fizycznym, jak i moralnym [widowisko to] służy pospolitemu dobru nie mniej od satyry, komedii i tragedii” (A. Szweykowska: *Wenecki teatr modny*, Kraków 1981, s. 116).

⁸ P. Jasienica: *Polska Piastów*, Warszawa 1966, s. 296–297.

będąca sumą oświeceniowej wiedzy z zakresu retoryki i poezji. W dwa lata później wznowiono tę książkę, zaś w r. 1808 — tym razem w Wilnie — wydano ją po raz trzeci. Świadczy to wymownie o popularności podręcznika Golańskiego. Trudno się temu dziwić, gdyż — jak stwierdza Mieczysław Klimowicz⁹ — praca pijarskiego pedagoga była nowoczesna, czego dowodem jest uwzględnienie i obiektywne omówienie tak pogardzanego przez klasycystów gatunku, jakim była drama. Golański w swoim zarysie poetyki nie pominął również opery, którą omówił zwięźle, lecz dla naszych celów wystarczająco.

Uczony pijarski stwierdza, że o ile w XVII w. we Francji oraz w Anglii doskonalono tragedię i komedię, o tyle we Włoszech, w Wenecji „podczas zapustnych rozrywek dla tym większego rozweselenia umysłu, a przyjemności oka i ucha, rozpoczęła się opera”.¹⁰ Golański dostrzega zależność tego gatunku teatralnego od dramatu, co widać w jego definicji opery:

„Opera jest w gatunku lirycznej poezji, a raczej w gatunku dramatu, albo poważnego i wspaniałego, albo śmiesznego i pospolitego, zawsze jednak w kształtnym składzie. Jest tedy podobna do tragedii albo komedii. Ponieważ podług upodobania poety wyraża czyny bohaterskie, tragiczne albo komiczne, naśladuje też pasterskich, miejskich i różnych stanów”.

Tak więc Golański dostrzega podział opery na operę serio i buffo, choć używa określeń własnych, lecz nie poprzestaje na tym, gdyż stwierdza, że owe elementy tragizmu i komizmu mogą się mieszać, wówczas „stanie się opera na kształt heroiczno-komiczna czyli bohatercko-śmieszna [podkr. moje — S. K.]”.¹¹ Następnie Golański omawia charakter oper bohaterkich. Stwierdza, że obok ludzi występują w nich „bogowie i półbogi”, naturalnie mitologiczni. Jest to możliwe, ponieważ „sztuka opery zdaje się bardziej mieć na celu słodkie omamienie, aniżeli końcem podobności do prawdy, zachowanie regularności dramatu. Woli bardziej zadziwiać [podkr. moje — S. K.], aniżeli ścisłej prawdy przestrzegać[...].”

Padają tutaj ważne stwierdzenia, które trzeba zaakcentować. Opera nie musi stosować się do reguł klasycystycznych (trzy jedności), może wykraczać poza „regularność dramatu”. Nadto autorzy librett operowych nie muszą stosować się do zasady iluzji, tak ważnej w estetyce klasycyzmu, gdyż zachowanie „podobności do prawdy” nie jest ich celem, lecz „słodkie

⁹ F. N. Golański: *O wymowie i poezji*, wyd. 3, Wilno 1808, s. 556–557. (Stwierdzenie Golańskiego, że opera narodziła się w Wenecji, nie jest ścisłe, gdyż początek tego rodzaju widowisk miał miejsce we Florencji i Neapolu; por. B. Grun: *Dzieje operetki*, przekł. M. Kurecka, Kraków 1974, s. 37–46.

¹⁰ *Ibid.*, s. 556.

¹¹ *Ibid.*, s. 539.

omamienie” oraz ustawiczne zadziwianie widza. Wychodząc z tego założenia, Golański dopuszcza w operze element cudowności lub baśni pogańskiej, gdyż stwierdza, że „sprawy mogą tu być cudom podobne”.

Na innym miejscu autor traktatu *O wymowie i poezji* wypowiada się na temat sposobów opracowywania w dramacie motywów historycznych, pisze: „Wolno tedy cokolwiek odmienić z czynu historycznego, ale go przeistaczać nie wolno”.¹² Znaczy to, jak sędzę, że dramatopisarz nie musi stosować się do litery faktów historycznych, tj. wiernej ich rekonstrukcji, wystarczy, jeśli odda ich ducha. W konsekwencji Golański zachęca polskich librecistów do podejmowania tematów rodzimych — „Rzeczy z dziejów naszych wybierane na opery dopełniają ich piękności i użyteczności dla Polaka pod hasłem »*utile dulci*«.

Ludwik Adam Dmuszewski ukończył prawdopodobnie kolegium pijarskie w Warszawie, przeto teorię poezji Filipa Nereusza Golańskiego poznał z pierwszej ręki. Fakt ten zdaje się potwierdzać praktyka pisarska autora *Króla Łokietka*.

3. Historia opery polskiej do r. 1818 jest krótka i prawie wyłącznie pisana rękami cudzoziemców. Pierwszą polską operę *Nędza uszczęśliwiona* skomponował w r. 1778 Maciej Kamieński, Słowak z pochodzenia, do libretta Wojciecha Bogusławskiego według komedii Franciszka Bohomolca. Warto zaznaczyć, że ta 2-aktowa opera prezentuje środowisko wiejskie. Ten sam kompozytor był autorem kilku innych polskich oper komicznych, z których na odnotowanie zasługuje *Tradycja dowcipem załatwiona* (1780) do libretta Franciszka Zabłockiego, w której ukazano dla odmiany środowisko rzemieślnicze. Wielkim powodzeniem, także na prowincji, cieszyła się inna opera tegoż kompozytora — *Zośka, czyli Wiejskie zaloty* (1779) do libretta Stanisława Szymańskiego. Ale największy sukces teatralny odniosła opera, a raczej śpiewogra — *Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i górale* (1794) Jana Stefaniego, z pochodzenia Czecha, do tekstu Wojciecha Bogusławskiego. Akcja tego utworu, jak wiemy, rozgrywa się w podkrakowskiej wsi Mogiła. Libreciście udało się połączyć umiejętnie elementy folkloru krakowskiego i podhalańskiego, a zarazem nawiązać w „piosneczkach” do aktualnej, jakże dramatycznej sytuacji kraju.

Wszystkie wyżej wymienione opery swoje prawykonanie miały na scenie Teatru Narodowego w Warszawie. Poza stolicą także kwitło życie artystyczne, głównie na dworach magnackich. W Nieświeżu działał Jan Dawid Holland, który skomponował wodewil *Agatka, czyli Pan dobry ojcem poddanych* (1784) do libretta Macieja Radziwiłła. I ten utwór prezentował śro-

¹² *Ibidem*.

dowisko wiejskie. W Puławach, będących własnością ks. Adama Kazimierza Czartoryskiego, pracował Franciszek Lessel, który skomponował kilka oper do tekstów wybitnego poety tamtych czasów — Franciszka Dionizego Książnina. *Matka Spartanka* (1786) tegoż kompozytora była operą serio, natomiast pozostałe (*Cyganie*, *Trzy gody*, *Marynki*, *Zosiny*) należą do gatunku opery buffo w stylu włoskim i powstały w latach 1785–1786. Noszą one podtytuły „sielanka” (*Trzy gody*, *Zosiny*) lub „krotofila” (*Marynki*).

Naturalnie ten przegląd oper polskich powstałych w okresie stanisławowskim nie jest ani pełny, ani też pogłębiony. Pragnąłem jedynie zwrócić uwagę na ich charakter oraz źródło inspiracji.¹³ Jest to potrzebne, gdyż — jak niebawem zobaczymy — utwory Wojciecha Bogusławskiego oraz Franciszka D. Książnina wywarły pewien wpływ na koloryt libretta opery *Król Łokietek*, czyli *Wiśliczanki*.

4. Utwór ten był już przedmiotem analizy w książce *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego* pióra Stefana Durskiego.¹⁴ Kierunek moich rozważań jest inny, dlatego przytaczam główne tezy mego poprzednika, nie po to wszakże, by z nimi polemizować, lecz w tym celu, aby je poszerzyć, a nade wszystko — uzupełnić.

Zdaniem Durskiego, *Król Łokietek* jest utworem pseudohistorycznym — „najściślej związanym z rzeczywistością współczesną Dmuszewskiemu [...] Boć przecież wzmianki o nieszczęśliwej sytuacji ojczyzny, grabionej przez obce żołądactwo, rządzonej przez tyrana, który nie dotrzymał obietnicy przestrzegania swobód konstytucyjnych oraz obietnicy połączenia ziem polskich, odnoszą się nie do Wacława i Polski XIV-wiecznej, lecz oczywiście do Aleksandra I i czasów pokongresowych” (s. 186). Na tej podstawie Durski dopatruje się w *Królu Łokietku* romantycznej idei „spisku wolnościowego” zorganizowanego przez chłopów oraz mieszczan wiślickich. Monografista twórczości Dmuszewskiego zalicza ponadto do elementów romantycznych analizowanego utworu „usymbolizowanie Wiślicy i Wiśliczan jako całej Polski i Polaków” (s. 197). Badacz wiele uwagi poświęca scenie snu Hinkona, określając ją jako „typowo romantyczną” (s. 195). W wersyfikacji *Króla Łokietka* dostrzegł Durski nowatorskie przełamanie „klasycznej zasady dwudzielności syntaktyczno-intonacyjnej wersu” (s. 193). Wielkie powodzenie tej opery Durski upatrywał w niezwykłości sceny snu, melodramatyczności akcji oraz

¹³ Informacje do tego punktu rozdziału zaczerpnąłem z następujących opracowań: M. Klimowicz: *Oświecenie*, Warszawa 1972, s. 196–202 i 389–394; H. Swolkień: *Spotkanie z operą*, Warszawa 1971, s. 155–160; L. Kydryński: *Coda alla Polacca* [w:] B. Grun: *Dzieje operetki*, Kraków 1974, s. 453–465.

¹⁴ S. Durski: *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego*, Wrocław 1968, s. 185–202.

aktualności utworu, a swoją ocenę zawarł w następujących słowach: „Połączenie w *Królu Łokietku*, czyli *Wiśliczankach* tradycji narodowej wskazanej przez postępowy historyzm epoki Oświecenia z najbardziej wówczas nowatorską formą teatralną, umieszczenie akcji utworu w środowisku mieszczańsko-chłopskim, uwydatnienie patriotyzmu i energii ludu, wysunięcie chłopki i mieszczanina na głównych bohaterów sztuki, przesylenie tekstu aluzjami politycznymi — wszystko to złożyło się na powstanie najbardziej wartościowej ideowo i artystycznie [...] sztuki Dmuszewskiego” (s. 197).

Moja propozycja interpretacyjna tym różni się od analizy Stefana Durskiego, że prawie zupełnie pomija sprawę współczesnych odniesień *Króla Łokietka*, skupiając uwagę czytelnika na sposobach ewokowania faktów historycznych oraz ich znaczeniu w utworze. Durski pochłonięty socjologiczno-polityczną interpretacją libretta, jakby nie dostrzegł postaci tytułowej, ponadto pominął problematykę rodzajowości oraz implikacji wynikających z przyjęcia przez Dmuszewskiego poetyki dramy rycerskiej. Badacz silnie, może niekiedy przesadnie (idea spisku), akcentował romantyczne elementy utworu, nie dość wypuklając — oświeceniowe. W lekturze *Króla Łokietka*, czyli *Wiśliczanek* uderza nadto jeszcze jedna właściwość, która tak oburzała Towarzystwo Iksów¹⁵, zrazu nie dająca się zwerbalizować, lecz przecież silnie odczuwana, to jest bańniowość utworu. Kto wie, czy nie ona właśnie była tym czynnikiem, który decydował o wielkiej popularności *Wiśliczanek*.

WĄTEK SIELANKOWY

Jak już zaznaczyłem, libretto opery *Król Łokietek*, czyli *Wiśliczanki* jest „stopem” dwu odrębnych, lecz nie przeciwstawnych, gatunków — sielanki dramatycznej oraz dramy rycerskiej. Stosując zaś terminologię Golańskiego,

¹⁵ „Widowisko to, któremu nie można nadać imienia sztuki, nie zasługuje na krytykę — że jednak taką znalazło wziętość u publiczności, a z drugiej strony tyle nagany na siebie ściąga, winniśmy się nad nim zastanowić [...] W każdym kraju bywają dawane widowiska tego rodzaju, jak *Łokietek* z tą różnicą, że tam, gdzie stolica kilka teatrów posiada, takowe niedorzeczności zwykle widzów na przedmieście ściągają. *Łokietek* jeszcze w tym chlubnie różni się od tego rodzaju melodramatów, że wystawia nam przyjemne wspomnienia chwały narodowej. Te to zgromadzają licznie zebranych Polaków, bo kogoż nie wzruszą razem przedstawione imiona wielkich przodków naszych i miejsce, w których się wstawili? Wszelako poniżać sceny bez związku, bez dowcipu nie jest to wydać dramatyczną sztukę, a powściąbiać tu i ówdzie sławne imiona, wystawić objawienie z niebios i w skutku jego nieprzystojny widok żołnierzy zwodzonych przez młode dziewczyny, jest to nie czcić, ale szarzać i to, co religia, i to, co wdzięczność narodowa poświęca” (X: *op. cit.* 1818, nr 30).

można określić analizowany utwór jako operę „bohatersko-śmieszną”. Tezę powyższą trzeba naturalnie skonfrontować z materiałem tekstu.

Analizę rozpoczyna omówienie warstwy sielankowej utworu, zgodnie z kolejnością prezentowania wątków przez autora. W sielance, jak wiemy, przyroda, lub przynajmniej przestrzeń otwarta, pełni ważną funkcję. Dlatego ukážemy najpierw scenerię tego wątku, następnie przejdziemy do prezentacji postaci — „sielan”, omówimy motyw godów, dokonamy analizy struktur wokalnych obecnych w tej warstwie utworu, choreografii, na koniec elementów gwarowych języka.

Oto opis dekoracji I aktu opery: „Teatr wystawia ulicę wsi przyległej miastu Wiślicy, w głębi po wzgórzach widać rozmaite ścieżki”.¹⁶ Trzeba przyznać, że opis ten nie jest obszerny, lecz dla dekoratora Teatru Narodowego w r. 1818 był wystarczający. Dekoracja I aktu *Wiśliczanek* miała bowiem przedstawiać przedmieście Wiślicy, zatem malowane kulisy ukazywały chaty wiejskie, zaś takiż sam prospekt, umieszczony w tylnej ścianie sceny, prezentował pejzaż pagórkowaty dość monotony, gdyż jedynym jego elementem ożywiającym obraz były owe „ścieżki”. Dmuszewski zatem w zakresie kształtu plastycznego opery w jej warstwie sielankowej nie był oryginalny ani zbyt pomysłowy, przeciwnie — wyraźnie powielał rozwiązania swoich poprzedników, co ukazują także inne przykłady. W każdym razie owe „wzgórza” wiślickie z *Króla Łokietka* przypominają scenerię wsi Mogiły z II aktu *Krakowiaków i górali* W. Bogusławskiego. Tam również akcja rozgrywa się w „wiosce” w pobliżu miasta. Zbieżność nieprzypadkowa.

W tej to scenografii ulicy wiejskiej ukazuje się w pierwszej scenie gromada Wiśliczanek i Wiśliczan, których powracający z wygnania książę Władysław nazwie „sielanami”. Moment jest szczególny, trwa bowiem przygotowanie do wiejskiego wesela: „Na przodzie sceny z prawej strony męzatkki uwieńczają mirtem skronie Zosi, z lewej starce przypinają Jonkowi bukiet weselny, w środku grono młodzieży stoi w pogotowiu do tańca, Salusia jest przy panie młodej”. Opis ten, stanowiący sam w sobie tzw. żywy obraz, od razu sytuuje czytelnika lub widza w środku wątku sielankowego. A zarazem pozwala poznać głównych bohaterów tego wątku: Zosię, Jonka, Salusię, pod koniec sceny — Stefana, mieszkańca Wiślicy. Pan młody oraz drużna nie wyróżniają się niczym szczególnym, są prawi, ochoczy do tańca, przywiązani do wypędzonego z kraju księcia. Większą rolę spełniają Zosia i Stefan. Ten ostatni jest ojcem chrzestnym Zosi, zastępującym dziewczynie ojca, który zginął pod Siewierzem, a więc w zwycięskiej bitwie stoczonej przez Łokietka

¹⁶ L. A. Dmuszewski: *Dzieła dramatyczne*, t. 3, Wrocław 1821, s. 141–180 (wszystkie cytaty z opery *Król Łokietek*, czyli *Wiśliczanki* pochodzą z tego wydania).

z księżętami śląskimi w r. 1289. Mieszczanin wiślicki odgrywa nadto pewną rolę w wątku rycerskim. Ale sprężyną intrygi batalistycznej stanie się — jak zaraz zobaczymy — Zosia. Znamienny to awans kobiety, dziewczyny wiejskiej.

Zatrzymajmy się na chwilę na samym imieniu panny młodej, gdyż było ono na przełomie XVIII i XIX w. niezwykle popularne, stosowane w tytułach sztuk oraz piosenek o treści najczęściej erotycznej. Tymczasem bohaterka *Wiśliczanek* życie prywatne odsuwa na plan dalszy, całą swoją energię oraz spryt niewieści poświęcając sprawie narodowej. To przesunięcie akcentu warto podkreślić, gdyż jest ono znamienne dla okresu preromantyzmu.

Charakterystyka tych postaci jest nader prosta. „Sielan” znamionują same cechy pozytywne: prawość, prostota, zdolność reagowania radością na uroki życia, współczucie dla uciśnionych, a nade wszystko — umiłowanie wolności. To ich autor przeciwstawia „bogaczom”, którzy wysługują się monarsze czeskiemu. W duecie Zosi i Salusi jasno rysują się cnoty jej mieszkańców oraz sielski obraz wsi polskiej:

Wesołość, córka wolności,
 Obraz czystego sumienia
 Towarzysz prawej miłości,
 Szczęście ludzkiego plemienia.
 Rzadko ona zwiedzać raczy
 Świetne mieszkania bogaczy
 I nigdy się jej nie zdarzy
 Panować w sercach zbrodniarzy,
 A od pysznego człowieka
 Zwykle z pośpiechem ucieka.
 Na próżno ją dumny goni,
 Kiej spocznie w wiejskiej ustroni [podkr. moje — S. K.],
 Albo pomnaża pieśczęty
 Na łonie spokojnej cnoty,
 Razem z nami zbiera wianki,
 Z nami zbiera płonne żniwa
 I głosem wdzięcznej multanki
 Przy płasach naszych wygrywa.

(Akt I, sc. 2)

Zatem wieś jest synonimem Arkadii, w której odnaleźć można: „wesołość, córkę wolności”, „prawą miłość”, „szczęście ludzkiego plemienia”, gdzie odnajdujemy motywy typowe dla sielanki: wieńce, multanki, płasy dziewcząt i parobczaków.

Rzecz charakterystyczna, że Dmuszewski, kreśląc ów sielski obrazek, pominął kwestię socjalną, którą podejmowała sielanka staropolska. Jeśli pisarz mówi z jednoznacznym potępieniem o „bogaczach”, to dlatego, że sprzenie-

wierzyli się swojemu władcy. „Sielanie” zaś odwrotnie, choć ekonomicznie są zależni od panów, to przecież wewnątrznie są wolni, gdyż nie uznają obcego panowania i nadal udzielają pełnego moralnego (a niebawem i orężnego) poparcia polskiemu księciu.

W centrum wątku sielankowego sytuuje się motyw godów, jakże typowy dla sielanki dramatycznej epoki oświecenia, obecny w twórczości F. D. Książnika (*Trzy gody*) oraz W. Bogusławskiego (*Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale*), lecz równocześnie nie można pominąć faktu, że autor *Wiśliczanek* nasycił ów motyw szczerym i — co niemniej ważne — wprost wyrażonym patriotyzmem (u Bogusławskiego fabuła miała charakter alegoryczny, jedynie „piosneczki” wyraźnie nawiązywały do sytuacji politycznej r. 1794).

Wątek sielankowy jest statyczny, przerwany zostaje bowiem na początku jego rozwoju przez wtargnięcie wątku rycerskiego (pościg zbrojnych Czechów za zbiegłym księciem). Dopiero w zakończeniu utworu Władysław zapowie rozwiązanie szczęśliwe i uroczyste wątku miłosnego, gdyż za pomoc w oswojeniu Łokietka z rąk okupantów Zosia wynagrodzona zostaje szczególnie:

A tę gorliwą Polkę, tę mężną dziewicę,
Gdy państwa obejmę władzę,
W świątyni na Wawelu przed ołtarz wprowadzę.

Mimo anemiczności fabuły wątku miłosnego, nie jest on nudny, gdyż szczęśliwie uzupełniony zostaje śpiewem chóralnym oraz tańcami:

Zosiu! luba ta niedziela,
Lube dla cię gody,
Masz w tym Jonku przyjaciela,
Co wart twej urody.
(Akt I, sc. 1)

Po czym Chór parobków oraz Chór dziewcząt w kolejnych strofach przypominają pannie młodej czekające ją szczęście małżeńskie, na które dziewczyna w pełni zasłużyła „za statek i cnoty”.

Teoretycy opery zalecali rozpoczynanie widowisk tego rodzaju od scen zespołowych (ansamblowych), gdyż te budzą większe zainteresowanie widzów. Dmuszowski zatem wiernie realizował ów postulat.

„Śpiewki” (ściślej — duety Zosi i Salusi) pojawiają się następnie w scenie 6 aktu I, a więc w części przynależnej już do dramy rycerskiej. Głoszą one kolejno: pochwałę wieśniaków, żyzność Ziemi Sandomierskiej, apologię przodków pocziwych, wreszcie ufność w Opatrzność Bożą:

Parobczaki od Polańca
 A Wiślickie dziewki,
 Nie ma równych im do tańca,
 Ich najmilsze śpiewki.
 Kiej pszeniczka kłosy swemi
 Sandomierz okryje,
 Mówią ludzie, że pół ziemi
 Polskim chlebem żyje.
 Przed Krakusem ludzie żyli
 Nie znający złota,
 Pocziwszemi jednak byli,
 Bo błyszczała cnota.
 Jeśli biedak biedakowi
 Dopomóc nie może,
 Niech z skruszonym sercem mówi —
 Szczęść mu, Wielki Boże.

Przykłady cytowane powyżej wykazują, że język „sielan” jest niekiedy ozdabiany wyrażeniami gwarowymi. Zatrzymajmy się przez chwilę na tej kwestii. Dmuszewski miał pod tym względem drogę uitorowaną przez Wojciecha Bogusławskiego. Choć korzystał z pomysłów poprzednika, jednak zachował pewien dystans wobec metody twórczej autora *Krakowiaków i górali*. Bogusławski bowiem wprowadzał do swego utworu na szeroką skalę konglomerat gwar polskich (małopolskiej, wielkopolskiej i mazowieckiej)¹⁷, podczas gdy Dmuszewski postąpił odwrotnie — z reguły używał języka literackiego, nawet w dialogach wypowiedzianych przez postaci reprezentujące lud i tylko częściowo nasycał wypowiedzi „sielan” słownictwem oraz formami gwarowymi. Oto najbardziej reprezentatywne przykłady dotyczące form językowych zauważonych w *Wiśliczankach*. Mazurzenie, które Bogusławski stosował nagminnie, a nawet nadgorliwie, w operze Dmuszewskiego prawie nie występuje (znalazłem tylko jeden przykład tego zjawiska — „w dusy”). Częściej pojawiają się takie formy, jak: liczba podwójna z końcówką — ma („któreśma”, „jakeśma”) oraz użycie w pierwszej osobie liczby mnogiej czasu teraźniejszego czasowników z końcówkami -emy, -em („widziemy”, „ujrzem”). Odnotowujemy wreszcie po jednym przykładzie ścieśnienia samogłosek *a* oraz *e* („Jonek”, „bida”). Dmuszewski wreszcie wkłada w usta postaci ludowych słowa zdrobniałe, tak lubiane przez mieszkańców wsi („pszeniczka”, „dziateczki”, „kmiotki”, „Kundusia”, „Jewka”).

Widzimy więc, że w *Wiśliczankach* nie ma zbyt wiele przykładów form i wyrażen gwarowych, co potwierdza naszą sugestię, że formy te były jedynie

¹⁷ W. Taszycki: *Język ludowy w „Krakowiakach i Góralach” W. Bogusławskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1951, s. 419–429.

inkrustacją, nie zaś normą, tę bowiem stanowiła polszczyzna kulturalna drugiego dziesięciolecia XIX wieku. Między innymi dlatego, mimo naturalności i prostoty, jaką dostrzegamy w sylwetkach postaci wątku sielankowego opery, wyczuwamy bez trudu, że ludowość *Wiśliczanek* ma charakter stylizacji, nie ona bowiem stanowiła główną troskę autora.

WĄTEK RYCERSKI

W akcie II dekoracje ulegają zmianie, akcja opery przenosi się do wiślickiego zamku oraz jego otoczenia. Oto opis zewnętrzny tego obiektu wraz z towarzyszącą mu architekturą:

„Teatr wystawia przedmurza twierdzy wiślickiej. W głębi wysoka wieża z oknem obwarowanym kratą. Między murem a fosą znajduje się zbrojownia z żelaznymi drzwiami, do której po fosie most prowadzi. Na przodzie sceny otwarte pole” (Akt II, sc. 6).

Opis ten uderza swoją malowniczością. Scena przedstawia często pojawiający się w dramacie rycerskiej motyw zamku średniowiecznego, ukazanego w głębi na prospekcie, przeto w całej okazałości. Zbigniew Raszewski w swej znakomitej syntezie teatru polskiego doskonale zilustrował technikę sceniczną Teatru Narodowego, dla którego Dmuszewski przeznaczył swoje dzieło.¹⁸ Rysunek 81, zamieszczony w tej książce, prezentuje mechanizm linowy pozwalający zawieszać prospekty (na ilustracji widzimy właśnie obraz z zamkiem w tle), zaś rysunek 82 prezentuje praktykabel, a więc element dostawiany, ukazujący przekrój wieży z zakratowanym oknem (z tyłu sceny) oraz ten sam obiekt widziany od strony widowni, w całym przepychu dekoracji iluzyjnej.¹⁹ Takie właśnie rozwiązania dekoratorsko-sceniczne musiały być zastosowane na prapremierze *Króla Łokietka* w r. 1818. Na drugim planie sceny umieścił Dmuszewski kilka praktykabel: wieżę, mur obronny, zbrojownię, most przerzucony ponad fosą. Przednią część sceny dramatopisarz przeznaczył na akcję sceniczną.

Tę samą ekonomię środków odnajdujemy w trzeciej zmianie dekoracji (chronologicznie drugiej), która ukazuje „komnatę w zamku wiślickim” (Akt II, sc. 1). Autor wymienił tylko dwa szczegóły wyposażenia wnętrza (łóże Hinkona oraz herb Królestwa Czeskiego — „lwa w koronie z podwójnym ogonem”); obydwie będą pomocne w prowadzeniu akcji.

W tej to scenerii grodu wiślickiego występują główne postaci wątku rycerskiego: Hinkon, Herman i Otton, a także książę Władysław — postać integrującą obydwie wątki opery. Dmuszewski, zgodnie z poetyką dramy

¹⁸ Z. Raszewski: *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977, s. 89–97.

¹⁹ Rysunki te wykonał Marek Janowski.

rycerskiej, kreśli postaci na zasadzie ostrego kontrastu — bohaterom pozytywnym (Polakom) przeciwstawia postaci negatywne (dowódców wojska okupacyjnego).

Łokietek ukazany zostaje jako pielgrzym oraz były pokutnik. Mówi o tym Stefan, mieszczanin wiślicki, który zapoznaje „sielan” z losami Władysława. Wywód to długi, pełniący w utworze rolę ekspozycji, jednakże dla charakterystyki księcia ważny, przeto zacytujmy obszerny fragment tej wypowiedzi:

Po sławnego z dzieł świetnych Przemysława zgonie,
Postawiono mężnego Łokietka na tronie.
Niezdolna w zdaniach starszyzna,
Mamże powiedzieć — niewdzięczna ojczyzna,
Zdziera koronę Piasta z skroni swego pana,
Aby nią ozdobiła obcego tyrana.
Bohater, co rycerstwu stokroć przewodniczył,
Co w wielu bitwach walczył, tyle zwycięstw liczył,
Co stał się podziwieniem najpierwszych mocarzy,
Przed którym drżeli Niemcy, Pomorze, Tatarzy,
Musiał jak tułacz w ojczystym narodzie,
Bez wsparcia, bez pomocy, wśród trwogi o głódzie
Unikając pogoni napaśniczej tłuszczy
Ochraniać życie w cieniach niedostępnej puszczy.
Jednak swym klęskom innej nie chciał dać przyczyny
Prócz tej, że Niebo każe jego własne winy.
Zapomniał o zwycięstwach, świetności, potędze,
I w ubogiego pielgrzyma siermiędze,
Z świętą pokorą, z znizieniem czoła
Stanął przed głową Kościoła.
W obliczu najpierwszego z Chrystusa kapłanów,
Błagał u Króla Królów, pana wszystkich panów,
Aby na niego tylko zwałił nieszczęścia brzemię,
A łaskawie obdarzył szczęściem Polską ziemię.
Wracał — z nim miłość kraju, stałość i nadzieja. . .

(Akt I, sc. 2)

Łokietek — w świetle relacji Stefana — jest mężny, zasługuje na tytuł „bohatera”, lecz padł ofiarą niezgody domowej. Częściowo sam zawinił, dlatego poniósł klęskę, której skutkiem była utrata władzy i wypędzenie z kraju, a w rezultacie tułactwo i nędza. W Rzymie Władysław pokutą okupił winy, przeto mógł powrócić do ojczyzny pogodzony z rodakami, z nim zaś wracała „miłość kraju, stałość i nadzieja”.

W tym miejscu trzeba zapytać, skąd się wzięła owa koncepcja władcy — pielgrzyma i pokutnika. L. A. Dmuszewski odnalazł ją w *Rocznikach, czyli Kronikach sławnego Królestwa Polskiego* Jana Długosza, gdzie czytamy:

„Władysław zaś Łokietek, książę polski, wygnany na obcą ziemię tułactwo swoje znosił z nadzwyczajną stałością uznając z pokorą, że sprawiedliwej od Boga doznawał kary i że daleko mniej cierpiał niż swoją niecotą zasłużył [...] Pelen skruchy ślubował w sercu swoim, że gdyby Bóg miłosierny pozwolił mu jeszcze wrócić kiedy do rządów, innym już chciałby okazać się człowiekiem, z większą chęcią i gorliwością wypełniać zakon Boży, [...] inakszym dla wszystkich poddanych stać się rządcą i panem. Wzywał przy tym pomocy Najchwalebniejszej Marii Panny i wszystkich Świętych, a zwłaszcza św. Stanisława, biskupa i męczennika, polecając się ich orędownictwu nie tak modłami jak raczej łzami i westchnieniami”.²⁰

Dmuszewski wiernie przekazał Długoszowy portret Władysława Łokietka, nawet o łzach książęcych nie zapomniał; tak to emotywna religijność epoki autora *Roczników* podawała rękę sentymentalnej religijności oraz wrażliwości przełomu XVIII i XIX w. Wiśliczanie witają Łokietka jak swego dawno niewidzianego ojca i wybawcę, któremu udzielają entuzjastycznej pomocy w dziele osowobodzenia kraju z wojsk czeskiego uzurpatora. Władysława powracającego do kraju po czteroletniej tułaczce cechuje łagodność, ufność wobec Boga, wielka pokora okazywana nawet ludowi, wreszcie dobroć.

Odmienne cechy charakteryzują wodza wojsk czeskich — Hinkona. Na plan pierwszy jego osobowości wysuwają się — bezwzględność i okrucieństwo:

Niech drży ktokolwiek zbiega bronić się odważy!
 Męczarniami i śmiercią ukaranym będzie.
 Ja sam chcę wszystko widzieć, śledzić i być wszędzie!
 (Akt. I, sc. 6)

— oznajmia Hinkon przerażonym Wiśliczanom. Kiedy czytamy te słowa, odnosimy wrażenie, jakbyśmy kiedyś już słyszeli podobne oświadczenie. Ależ tak — to w jasełkach srogi i tchórzliwy (bo okrucieństwo z tchórzostwem zawsze chodzą w parze) król Herod, dowiedziawszy się od mędrców ze Wschodu o narodzeniu nowego króla Izraela, woła:

[...] Wierni moi, szabel dobywajcie,
 Wszystkie od piersi dziatki we krwi obmywajcie!
 Niech polegną na placu! Wszystkie na jednego!
 Ażeby nie królował, dokażę ja tego.²¹

Hinkon i w tym przypomina Heroda, że odczuwa nagły przypływ lęku o swoją oraz pana swego przyszłość:

²⁰ J. Długosz: *Dzieła wszystkie*, t. 2, ks. 7, wyd. A. Przeździecki, Kraków 1872, s. 11.

²¹ *Dialog na święto Narodzenia Chrystusa Pana* [w:] *Dramaty staropolskie*, t. 4, wyd. J. Lewański, Warszawa 1961, s. 334.

Jednak losom dziwacznym czyliż ufać mogę?
 Uczuвам nagle dotąd nie znaną mi trwoгę.
 To serce napelnione odwagą i chwałą
 Pierwszy raz z trwogi zadrżało.

(Akt II, sc. 2)

Dwu dalszych dowódców wojsk czeskich — Hermana i Ottona, cechuje ślepe posłuszeństwo wodzowi. Oni także mają swoich protoplastów w bezwzględnych żołnierzach kohort Herodowych.²²

Mówiłem o zasadzie ostrych kontrastów w budowie postaci występujących w operze Dmuszowskiego. Dodam tutaj jeszcze jeden rys dotyczący ruchu scenicznego. O ile bowiem pokojowy charakter Polaków — sielan oddaje taniec, o tyle wojowniczość żołnierzy czeskich znamionuje krok marszowy. Józef Elsner skomponował nawet odpowiedni „numer” muzyczny zatytułowany „Marsz Czechów”, który jednak nie oddaje nastroju grozy, jaki miał budzić w Wiśliczanach przemarsz zbrojnych oddziałów ścigających zbiegłego Łokietka, świetnie natomiast ilustruje styl muzyki Elsnerowskiej, przepełnionej motywami ludowymi, pewną nutą melancholii oraz szczerego patriotyzmu.

W przeciwieństwie do statyczności wątku sielankowego, wątek rycerski jest dynamiczny i przechodzi w utworze wyraźną ewolucję. Nie brakuje w nim napięcia oraz elementów sensacyjności (motyw pościgu), które jednakże rozładowane zostają w sposób optymistyczny, co decyduje o przynależności gatunkowej libretta.

Scena 2 aktu II stanowi ekspozycję wątku rycerskiego. Bohaterem tej sceny jest jeszcze nie tyle Władysław Łokietek, co Polska jako kraj oraz Polacy jako naród podbity, cierpiący tyranie okupanta:

Ale bracia mili
 W jakiej strasznej chwili

²² Tych podobieństw między elementami świata przedstawionego w *Królu Łokietku* L. A. Dmuszowskiego a sposobami prezentowana postaci w jasełkach jest więcej, o dwóch z nich (motyw składania darów oraz ukazanie pełnej rzeczywistości transcendentnej, a więc także nieba i piekła) będzie jeszcze mowa. Dla tych zaś, którzy mają tezę o wpływie staropolskich jasełek na operę Dmuszowskiego uznają za zbyt ryzykowną, przytaczam wymowny fragment z analizy *Krakowiaków i Górali* dokonanej przez Mieczysława Klimowicza: „Postacie chłopów, krakowiaków i górali przypominają w niektórych wypadkach ujęcia i konwencje właściwe dla pasterzy z szopki, z kołęd, widoczne zwłaszcza w wykorzystaniu topiki składania »ubogich darów«, które wdzięczni za okazaną pomoc wieśniacy ofiarują Bardosowi [...] Nawet pierwsza scena sztuki Bogusławskiego, wypatrywanie mających przybyć Wisłą górali przez Stacha i Jonka, usadowionych na wierzbie, nie została zarysowana w tradycyjnej konwencji sielankowej, ale stanowi analogię ze sceną »czuwania« z ludowej pastoralki” (M. Klimowicz: *Oświecenie*, Warszawa 1972, s. 391).

Panuje u nas pociecha?
Nieszczęsna Polska jęczy pod przemocą Czecha!

— stwierdza Stefan po przybyciu na gody z Wiślicy, gdzie widział nowy oddział wojska w liczbie dwustu żołnierzy wraz z jego dowódcą — Hinkonem. W mieście panuje poruszenie, Czesi wzmacniają punkty strategiczne:

Nowym rynsztunkiem opatrzone wieże
I zbrojowni podwójna liczba Czechów strzeże.

Jest to informacja o tyle ważna, że teren „walki” w akcie II przeniesie się właśnie przed zbrojownię, wieża zaś „zagra” w kulminacyjnym punkcie akcji.

Z relacji Stefana „sielanie” dowiadują się ponadto, że okupanci „skrycie wymawiali imię Władysława”, następnie poznają przyczyny banicji księcia. Teraz jednak „król wygnany” pokutą i cierpieniem okupił własne winy i dlatego, jeśli powróci, będzie serdecznie przyjęty. Popłoch zaś „ciemieżycieli” zdaje się zapowiadać przybycie Łokietka. Miast polskiego księcia, w scenie 3 aktu I zjawia się Herman — wysłannik wodza wojsk okupacyjnych — Hinkona, poprzedzony „trębaczami i oddziałem zbrojnych Czechów”. Scena ta kończy ekspozycję i rozpoczyna akcję właściwą. W części ekspozycyjnej Herman oznajmia Wiśliczanom, że Władysław — „wygnaniec” przedarł się do Polski brzegiem Sanu z garstką Węgrów. Zdobył zamek Pełczysko, który następnie został odbity, Węgrzy pokonani, lecz Łokietek „zdołał uniknąć pogoni”. Herman przeto ogłasza — i w tym miejscu rozpoczyna się czas terazniejszy wątku rycerskiego — że ten, kto „wysledzi wygnańca ukrycie” lub go zabije, otrzyma w nagrodę „tysiąc kop groszy”. Kto zaś ośmieli się pomagać zbiegowi —

Surowym prawom podlega,
Równe piekielnym znosić musi męki,
Nim zginie z katowskiej ręki.

Jonek nieśmiało stwierdza, że wiśliczanie zostali pozbawieni broni, nie mogą więc udzielić pomocy Czechom, „sielanom” odebrano nawet topory i kosy, które przydałyby się, gdyż zbliża się pora sianokosów. Herman odpowiada, że racja stanu podyktowała tę ostrożność, z chwilą jednak, gdy Wiśliczanie pojną Łokietka lub wskażą miejsce jego ukrycia, otrzymają odebrane narzędzia. W scenie 4 aktu I Zosia jasno określa postawę Wiśliczan w tej sprawie:

Nie zwabi nas ta mamona,
Pocziwego biedaka złoto nie pokona

Z czystym sumieniem, wolni od pokusy,
Po wierzchu będziem biedni, lecz bogaci w dusy.

Słowa panny młodej słyszy wędrowiec znajdujący się na pagórku w głębi sceny, okazując „radość i rozczulenie”. Prawość Wiśliczan pozwala Władysławowi — gdyż tym pielgrzymem jest ścigany książę — zbliżyć się do poddanych, nawiązać z nimi rozmowę. Powodowany jednak ostrożnością nie daje się jeszcze poznać, przedstawia się jako „starzec ubogi”, który zgubił drogę:

Dążę do Bełzu przed Boga obliczem,
U sto cudownej Dziewicy
Złożę modły za dobrych mieszkańców Wiślicy.

W tym momencie następuje złożenie darów wotywnych, przypominające podobną scenę z jasełek, w których trzej królowie obdarowują maleńkiego Jezusa. Zosia ofiarowuje pierścionek otrzymany od Jonka, zaś drużny — Salusia, Basia, Kundusia, Jewka i pozostałe, składają w dani Najświętszej Panience swoje korale. Książę dziękuje za dary, zapowiada przekazanie ich właściwej Adresatce z wyjątkiem pierścionka, który pragnie zachować dla siebie jako „świętą pamiątkę”;

Nim się zaślubiam z wami — Wiśliczanie

— oznajmia Władysław wzruszonym poddanym. Teraz można już odsłonić tajemnicę, książę ukazuje więc zbroję skrytą pod suknią pielgrzyma. Radosny śpiew chóralny jest odpowiedzią na to wydarzenie. Wiśliczanie zapewniają Władysława o swej gotowości do walki z wrogiem. Lecz oto znowu ukazują się Czesi — „Hinkon z prawej, a Otton z lewej przybywają strony, obydwu na czele zbrojnego orszaku Czechów” (Akt I, sc.). Rezolutna Zosia, pragnąc odwrócić uwagę wodza wojska okupacyjnego od pościgu, oznajmia, że właśnie dziś odbywa się jej wesele, po czym aranżuje taniec z przyśpiewkami. Dziewczęta, trzymając się za ręce, formują koło, do którego chroni się Łokietek, następnie — korzystając z nieuwagi Czechów — wymyka się z koła i oddala na wzgórze. Tam jednak Władysławowi zastępuje drogę Herman, przybyły nagle ze swoim oddziałem. Książę przyprowadzony zostaje przed oblicze Hinkona, a gdy na pytanie o swoją tożsamość odpowiada milczeniem, zostaje zatrzymany z rozkazem odesłania go pod eskortą do zamkowej wieży. Wiśliczanie są zrozpaczeni, lecz Zosia, będąca siłą napędową fabuły wątku rycerskiego, wpada na pomysł oswobodzenia swojego pana, jednakże na razie fortelu tego nie ujawnia.

W scenie 1 aktu II Herman zdaje raport Hinkonowi z bezowocności przesłuchań schwytanego pielgrzyma. Hinkon zaś odczuwa dziwny niepokój.

We śnie, który miał mu przynieść ukojenie, widzi przyszłą świetność Polski: koronację Łokietka, związek Polski z Litwą itd.²³ Zrywa się przeto ze snu „zbladły, pełen trwogi”. Zaniepokojonemu jego stanem Hermanowi oznajmia:

Pielgrzym. . . pośpiesz do niego, niech w tejsze godzinie
Winnny, czy też niewinny, z ręki twojej zginie!

W tym stanie napięcia, grożącego, zdawałoby się, nieodwracalną katastrofą, akcja opery przenosi się w scenie 6 aktu II do „przedmurza twierdzy Wiślickiej”. Tutaj — „kilkunastu żołnierzy czeskich, zbrojnych w łuki, tarcze i spisy, strzeże zbrojowni”. Na scenie pojawiają się Wiśliczanki, wśród których rej wodzi Zosia:

Już tedy wiecie, co czynić należy,

— oznajmia swoim koleżankom:

Biedny Pan jest strzeżony w tej zamkowej wieży,
A w tej baście z lewej strony
Wszelki rynsztunek złożony.
W naszej biedzie
O niego najbardziej idzie.
Najprzód wzięci być muszą ci oto strażnicy.
Już wiedzą nasi w całej Wiślicy,
Jak i kiedy działać mamy,
My przy zbrojowni, a reszta u bramy.
W imię kochanej Polski, w imię Bożej Matki
Zaczynamy dziatki!

Dziewczęta siadają na murawie, a Zosia dla zwrócenia na siebie uwagi strażników śpiewa *Dumkę historyczną o Lukierdzie*.²⁴ Rzewna piosenka dziewczyny istotnie zdołała przyciągnąć uwagę żołnierzy. Salusia zaś zachęca dziewczęta do tańca, wszak młodość ma swoje prawa, lecz „gdzieś się pokryli hoże taneczniki”. Znużeni służbą żołnierze zachęcają Wiśliczanki do „skoków i miłego śpiewania”. Dziewczęta tylko na to czekają, rozpoczynają dziarskiego krakowiaka sławiącego życie żołnierskie. Strażnicy, chcąc być bliżej dziewcząt, oddalają się od zbrojowni. Teraz Zosia czyni dalszy krok

²³ Scena 3 aktu II zawiera dodatkową problematykę badawczą, dlatego zostanie omówiona szerzej osobno.

²⁴ Alina Nowak-Romanowiczowa twierdzi, że *Dumka* Zosi do słów „Pan przemożnego Poznania [...]” jest odpowiednikiem tak modnej wówczas we francuskich operach komicznych „romanzy” *op. cit.*, s. 150). Tak rzecz się przedstawia w porządku muzycznym, natomiast w planie fabularnym piosenka dziewczyny jest nadto elementem kokieterii mającej na celu uspienie czujności żołnierzy strzegących zbrojowni.

na drodze realizacji swego planu, proponuje mianowicie dziewczętom zawody łucznicze. Wiśliczanki „zdejmują łuki z rozczulonych żołnierzy i w różnych postawach tańczą z nowo nabytym orężem po czym zawdziewają łuki na siebie” (Akt II, sc. 7). Jeden ze strażników bierze za dobra monetę słowa Zosi oznajmiającej, że wyjdzie za mąż tylko za żołnierza. Pozostali strażnicy dokonują wyboru swoich partnerek. W tym też czasie kolejno tarcze i spisy wędrują do rąk dziewcząt.

„W ostatniej strofie (przyśpiewek) już żołnierze są zupełnie rozbrojeni, Zosia zrywa chustkę z swoich ramion, zawiesza ją na spisie i unosi do góry”; jest to umówiony znak do natarcia przekazany Wiśliczanom. Na scenę wbiega „mnóstwo wieśniaków, chwytają za barki rozbrojonych Czechów, a kobiety wymierzają ku nieprzyjaciółom zdobyty na nich oręż” (Akt II, sc., 7). Jest to akcja mimiczna. Podobny charakter ma scena 8, w której po słowach Zosi:

Teraz czas użyć walecznej dłoni!
Do broni, bracia, do broni! —

„Wieśniacy odprowadzają spieszno rozbrojonych Czechów, a inni rzucają się do opuszczonej od straży zbrojowni wspólnie z kobietami, wybijają drzwi i uzbrajają się w złożone tam oręż. Jedni już uzbrojeni śpieszą do miasta, a drudzy z kobietami układają z tarcz zdobytych most aż do wieży, w której Władysław jest zamknięty. Mężczyźni dźwigają na swoich głowach ten ciężar, tyle dla nich drogi, a zwinne dziewczęta dostają się po moście tarczowym aż do okna wieży, wyłamują kraty i wyprowadzają swojego Króla” (Akt II, sc. 8). Niebawem dzielne niewiasty przyprowadzają na scenę „ujarzmionego Hinkona”. „Dumni ciemiężcy” zostali pokonani, na tron powraca — jak oznajmia mieszczanin wiślicki — „nasz Ojciec, nasz Król prawy”. Władysław okazuje swe ukontentowanie postawą poddanych i zapowiada oswobodzenie Krakowa. Operę kończy — poznany wcześniej — śpiew chóralny na cześć Łokietka.

Celowo podałem szczegółowy przebieg fabuły wątku rycerskiego, gdyż tylko taka relacja może oddać jego dynamizm, kalejdoskopową zmienność sytuacji, wreszcie sensacyjność wydarzeń. Jednocześnie trudno nie dostrzec szkicowości tego wątku. Dmuszewski nie troszczył się o przygotowanie, pełne naświetlenie bądź realistyczną podbudowę mającego się rozegrać wydarzenia. Przeciwnie — operuje malowniczymi obrazami, śmiało stosując cięcia tych faktów, które nie mają większego znaczenia. Klasyków musiała gorszyć owa rozwichrzona kompozycja utworu, zmienność tonacji emocjonalnej, nagle przechodzenie od śmiechu „całą gębą” do przerażenia i na powrót do rozładowanej napięcie zabawy. Raziła ich potrójna zmiana miejsca akcji

oraz dwuwątkowość fabuły utworu, gdyż godziło to w dogmaty estetyczne klasycyzmu (jedność miejsca i akcji). Denerwował wreszcie sposób rozwiązania intrygi, jako sprzeczny z zasadami iluzji oraz prawdopodobieństwa. Publiczność galeriowa zaś, dla której być może *Król Łokietek* był napisany, musiała być oczarowana aurą baśniowości, jaka otacza każde zdarzenie tego utworu.

BAŚŃ DRAMATYCZNA

Wiemy, jakie gromy rzucali ludzie Oświecenia na legendową tkanę dziejów Polski. Przedmiotem ich szyderstw były wszelkie, najbardziej urocze legendy średniowieczne spisane przez Galla Anonima, Mistrza Wincentego, autora *Kroniki wielkopolskiej*. Do historiografii wnieśli wkład znaczący ucząc krytycznego stosunku do źródeł, lecz ich skrajny racjonalizm był szkodliwy dla kultury polskiej. O ileż bowiem nasza świadomość narodowa byłaby uboższa, gdybyśmy z niej usunęli podanie o Kraku i Wandzie, „co nie chciała Niemca”, o Piaście „kołodzieju” i o złym Popielu, którego „myszy zjadły”. Legendy, lecz jakże piękne! żeby jednak dojść do tego sposobu odczuwania, musiało dokonać się głębokie przeobrażenie świadomości społecznej, musiała przeminąć epoka kultu rozumu i narodzić się nowa — dowartościowująca uczucie. Preromantyzm jest okresem przejściowym — zapowiada pewne cechy sztuki romantycznej (narodowość tematyki utworów, ludowość sentymentalna, rozluźnienie rygorów kompozycyjnych), a równocześnie zachowuje pewne znamiona oświeceniowe (rokokowa szkoła gustu, retoryczność wypowiedzi, zachowanie jedności czasu, czułościowość zastępująca prawdę psychologiczną przeżycia postaci). W okresie preromantyzmu rośnie zainteresowanie przeszłością, i to zarówno tą, którą poświadczają dokumenty, jak też tą, która posiada charakter zdecydowanie legendowy. Jest to być może największa różnica dzieląca estetykę tego okresu od estetyki oświeceniowej, tak zdecydowanie nakierowanej na modelowanie współczesności w duchu racjonalizmu i użyteczności. Proces owych głębokich przeobrażeń sztuki polskiej, jakie dokonywały się pomiędzy III rozbiorem Rzeczypospolitej a Powstaniem Listopadowym, doskonale ilustruje właśnie analizowane libretto operowe L.A. Dmuszewskiego.

Autor *Króla Łokietka* przedstawia postać historyczną, co więcej — punkt oparcia znajduje w *Rocznikach* Jana Długosza, a więc dziele znanym z krytycyzmu wobec przekazów legendowych. A przecież Dmuszewski informację Długosza o opanowaniu przez Łokietka Wiślicy oraz całej Ziemi Sandomierskiej przy walnej pomocy chłopów wypełnia własną tkaną fabularną. W tym celu sięga do poetyki sielanki dramatycznej, z której zaczerpnął

technikę szkicowania pastelowego obrazka rodzajowego, osnutego na motywach godów.²⁵ Poetyka zaś dramy rycerskiej pouczyła go, że klasyczne jedności nie muszą być „świętościami”. Melodramy i opery tego czasu z reguły odrzucały krępujące je klasycystyczne rygory.

Powiedzieliśmy już, że Dmuszewski w swoim librecie wiele czerpał także z techniki melodramatu, którego autorzy kpili sobie z zasady iluzji oraz prawdopodobieństwa. Oto jak widzi te zagadnienia Pier Jacopo Matello, włoski teoretyk, piszący *O regułach rządzących w melodramie* (1714 r.)

„W akcie trzecim należy myśleć o rozwinięciu, czyli rozwiązaniu i niechby nastąpiło ono z pomocą *machiny*, jeśli dozwoli impresario; będzie to z pewnością bardziej przyjemne, bo ukaże coś *cudownego* [...] Niech będą tam rozpoznania i odmiany *fortuny*. Do rozpoznania niech wystarczy nagła zmiana ubrania, wyjaśnienie układu okoliczności dotąd nie znanych [...] Ale co do odmian losu [...], raczej należy *ukazać* rzecz na scenie niż odwoływać się do wyobraźni, ludowi bowiem, który zasiadł w teatrze, nie tyle po to, by myśleć, ale żeby *oglądać*, bardziej się podoba to, co oddziałuje na zmysły. Odmiany fortuny mają być zawsze przejściem od losu żalostnego do wesołego [...] W zakończeniu niech poeta pamięta [...], by osoby cnotliwe zostały nagrodzone szczęśliwością, na którą sobie zasłużyły, a źli zostali ukarani surowo, jednak nie aż śmiercią, gdyż nie ma być śmierci w tych widowiskach stworzonych dla *rozweselenia* [podkr. moje — S. K.], a nie dla zasmucenia słuchaczy.²⁶”

Król Łokietek L.A. Dmuszewskiego — zgodnie z dotychczasową tradycją polskiej opery — jest utworem dwuaktowym, nadto jego tematem są zmienne koleje losu starannie — jak później zobaczymy — wybranego władcy Polski, nie zaś perypetie miłosne pary doświadczanej przez fortunę, jak to ma miejsce w typowym melodramacie. Dmuszewski zachował główne cechy dramy rycerskiej: sensacyjność zdarzeń, zmienność losu bohaterów, przemawianie do widzów obrazami nie zaś dysputą, a nade wszystko — baśniowość fabuły. Fortel Zosi, dotyczący sposobu uwolnienia księcia więzionego w wieży zamku wiślickiego (z wyłamaniem krat żelaznych przez kobiety!), pasuje jak ulał do ludowych wyobrażeń o sprycie i przebiegłości niewieściej, naiwność zaś strażników czeskich przypomina głupotę i tchórzostwo żołnierzy herodowych, lecz most tarczowy, który pojawia się w kulminacyjnym momencie intrygi, jest już rodem z dramy rycerskiej, zastępuje ową „*machinę*”, o której pisał Martello, a której Dmuszewskiemu i Elsnerowi, kompozytorowi i kapelmistrzowi Teatru Narodowego, mógł odmówić ówczesny dyrektor — Ludwik Osiński (nb. klasyk — doktryner). Tak oto wkroczyliśmy w krainę baśni. Prawdę mówiąc, od początku utworu, od owego zespołowego tańca ze śpiewami w scenie 1 aktu I, tkwiliśmy w baśniowej

²⁵ Por.: *Wesele krakowskie w Ojcowie* — balet osnuty na motywach *Cudu mniemanego* Wojciecha Bogusławskiego.

²⁶ Szweykowska: *op. cit.*

aurze, finał jedynie ją spotęgował i zagęścił. Dla klasyków był to „duby smalone”, dla romantyków zaś — „prawdy żywe”.

Król Lokietek naturalnie nie jest utworem romantycznym, lecz preromantycznym, więc uwikłanym w sprzeczności tego przejściowego okresu. Widać to wyraźnie na przykładzie *Snu Hinkona* (Akt II, sc. 3). Stefan Durski w swej książce poświęconej twórczości dramatycznej L.A. Dmuszewskiego pisał:

„Cała scena snu była typowo romantyczna, choć mieszały się w niej obok elementów grozy, niesamowitości itp. klasyczne alegorie i personifikacje Geniuszu, Nadziei, Bogini Pół z rogiem obfitości, pisane klasyczną manierą od dużej litery”.²⁷

Teza Durskiego wydaje się zbyt jednostronna. Badacz jakby nie dostrzegł złożonej struktury tej sceny. Zdarzenia *Snu Hinkona* dzielą się bowiem wyraźnie na dwie części: piekielną i niebiańską (tu raczej — arkadyjską). Dmuszewski świadomie zestawił ze sobą dwa światy: świat najeźdźcy-zbrodniarza, świat gwałtu i wojny, ze światem ofiary, światem pokoju, ładu moralnego i harmonii. Znakami widzialnymi tych światów są Lew czeski i polski Orzeł Biały, reprezentantami zaś Hinkon z jednej i Władysław z drugiej strony. Genezy takiego ukształtowania obrazu upatrywałbym w misteriach średniowiecznych, których echo coraz daje się w analizowanym utworze usłyszeć. Z tym że samo obrazowanie, zespół motywów „piekielnych”, jest już rodem raczej z niemieckiej dramy rycerskiej: sceny pełne napięcia i grozy były typowe dla tego gatunku.²⁸ Widzowie Teatru Narodowego, którego pierwszym amantem był w owym czasie właśnie L.A. Dmuszewski, napatrzyli się na wiele „okropności”, dlatego część pierwsza, znacznie krótsza, *Snu Hinkona* niczym nowym zaimponować im nie mogła; choć z pewnością robiła wrażenie:

„Scena nagle zaciemnia się, czarne ją napelniają chmury, ogromna ręka z olbrzymim sztyletem ukazuje się z góry i przyciska Hinkona do jego łoża. Naokoło Herbu Czeskiego widać kilkanaście głów trupich. Przy towarzyszeniu ponurej muzyki blade i krwią zbroczone mary snują się grożąc uśpionemu narzędziami śmierci. Otwiera się ziemia w wielu miejscach, a z otworów ogniste wybuchają płomienie. Roje piekielnych furiów ukazują się pomiędzy ogniami rozpadlin ziemi; ręce ich napelnione są gadami, a innych jaskrawymi pochodniami, inni mają z namiona niewoli, okrążają uśpionego Hinkona grożąc swemi pociskami i nagle nikną na odgłos przerażającego gromu”.

Takim to akordem kończy się część „piekielna” *Snu*. Nagromadził w niej autor wiele okropności rodem z dramy, a wszystko po to — tylko to jest w tej scenie nowatorstwem prawdziwym — by oddać stan lękowy Hinkona,

²⁷ Durski: *op.cit.*, s. 195–196.

²⁸ Por. B. Korzeniewski: „Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego (1814–1831), Warszawa 1934.

a nie tylko „straszyć” widzów, jak to ma miejsce w większości dram czarodziejskich. Ów psychologiczny rys pierwszej części *Snu* jako istotny przejaw romantycznego sposobu kreowania postaci winien być ukazany i podkreślony.

Dla oddania zdarzeń *snu* pisarz przewidział zmianę otwartą dekoracji (tzn. dokonaną na oczach widzów), która łoże śpiącego wodza wojsk czeskich sytuuje w „dowolnej okolicy” nawiedzanej przez osobliwy kataklizm, polegający na „otwieraniu się ziemi”, z której „ogniste wybuchają płomienie”. „Piekielne furie”, pojawiające się w ślad za językami ognia, są tyleż nosicielkami zemsty, co i kary, zaś dokonane zbrodnie w planie fabularnym zapowiadają klęskę Czechów i uwięzienie Hinkona.

Ale oto pisarz wprowadza kolejną zmianę dekoracji, w opisie *Snu* rozpoczyna się druga, i znacznie dłuższa, część, posiadająca charakter arkadyjski:

„Najprzyjemniejsza muzyka słyszeć się daje; scena się oświeca, zmiana dekoracji ukazuje rozkoszną okolicę ubarwioną kwiatami, horyzont jaśnieje promieniem wschodzącego słońca, śpiewy ptasząt naśladuje harmonia”.

Niebo to czy Arkadia? — jednak Arkadia, gdyż dalej czytamy:

„Grono Nimf z najwdzięczniejszą urodą w radosnych płasach zbliża się na przód sceny, a widok Lwa Czeskiego napelnia je trwogą, niknie herb, a na temże miejscu widać pielgrzyma Władysława ozdobionego złotą koroną. Nimfy ucieszone otaczają go wkoło, okrążają kwiecistymi wieńcami, sypią laury pod nogi jego i w rozmaitych tańcach okazują swą radość. Pielgrzym niknie, a inny obraz widzicie się daje: Kazimierz Wielki w odzieży królewskiej nadaje prawa Wiślickie [...]”.

Przytoczyłem zaledwie początek owego, jakże obszernego opisu dla zorientowania Czytelnika w głębokiej różnicy, jaka zachodzi pomiędzy pierwszą a drugą częścią analizowanej sceny. W tej ostatniej Dmuszewski pragnął ukazać przyszłą świetność Polski w scenerii arkadyjskiej, którą trudno uznać za romantyczną, przeciwnie — ma ona charakter klasycystyczny. Dzieło zjednoczeniowe Łokietka było początkiem owej „lekcji poglądowej”, jaką jest w istocie druga część *Snu* Hinkona. Kolejne obrazy prezentowały: Kazimierza Wielkiego ogłaszającego szlachcie prawa w Wiślicy, Litwina podającego rękę rycerzowi polskiemu (symbol uni polsko-litewskiej), dwunastu „skrzydlatych rycerzy” z tarczami, na których wypisano nazwy zwycięskich bitew (m.in. Płowce, Grunwald, Chocim), tyleż samo nimf z tarczami, na których wyryto dla odmiany imiona „bohaterów” (Zamoyskiego, Tarnowskiego, Czarnieckiego i in.). Następny obraz ukazywał „pokonanych Turków” pod napisem „Wiedeń”. Dmuszewski starał się nie pominąć niczego, co uważał za godne podkreślenia. Tak więc przy inicjałach Stanisława Augusta dał napisy z nazwiskami czterech czołowych poetów działających w czasie

jego panowania. Autor *Króla Łokietka* starannie przemilczał ujemne zjawiska w polskiej historii (rokosze, Targowicę itp.). Dla ścisłości trzeba dodać, że orkiestra miała dodatkowo wykonać smutny *Polonez Kościuszki* oraz pełen nadziei *Mazurek Dąbrowskiego*. Dwa ostatnie obrazy ukazują: inicjały księcia Józefa Poniatowskiego z napisami „Raszyn” i „Sandomierz” oraz Orła Białego otoczonego jaśniejącymi promieniami i ozdobionego literą A. Nimfy klękały przed ostatnim obrazem i wyciągały ręce ku „nowemu wybawcy” — carowi Aleksandrowi I, koronowanemu na króla Polski w r. 1815.

O ile więc część pierwsza *Snu* Hinkona jest pantomimą, o tyle część druga stanowi serię tzw. żywych obrazów uzupełnionych symbolami i alegoriami typowo klasycystycznymi. Ich charakter był idealizujący i natrętnie dydaktyczny. Może nie warto by o tym mówić, gdyby nie zadziwiający epilog owej sceny z opery Dmuszewskiego i Elsnera. Wszyscy dobrze pamiętamy z lektury *Pana Tadeusza* — *Koncert nad koncertami*, w którym odnajdujemy podobny zabieg artystyczny, lecz o ileż doskonalszy. Mickiewicz, w przeciwieństwie do Dmuszewskiego, nie pominął ujemnych momentów z dziejów ojczystych. Wierny wspomnieniowemu charakterowi narracji, rozpoczął koncert Jankiela od opisu wielkich nadziei związanych z Ustawą Majową:

Razem ze strun wela
 Buchnął dźwięk, jakby cała janczarska kapela
 Ozwała się z dzwonekami, z zelami, z bębenkami.
 Brzmi *Polonez Trzeciego Maja!* — Skoczne dźwięki
 Radością oddychają, radością słuch poją,
 Dziewki chcą tańczyć, chłopcy w miejscu nie dostoją —
 Lecz starców myśli z dźwiękiem w przeszłość się uniosły
 W owe lata szczęśliwe, gdy senat i posły
 Po dniu Trzeciego Maja w ratuszowej sali
 Zgodzonego z narodem króla fetowali;
 Gdy przy końcu śpiewano: Wiwat Król kochany!
 Wiwat Sejm, wiwat Naród, wiwat wszystkie stany!²⁹

Porównując rekonesans historyczny Dmuszewskiego zawarty w *Snie Hinkona*, z *Koncertem nad koncertami* Mickiewicza, lepiej możemy uchwycić głęboką różnicę (pomijam tu zagadnienie skali talentu), jaka zachodzi w stylu obydwu utworów. *Koncert nad koncertami* wyraża stany emocjonalne bohaterów *Pana Tadeusza*, podczas gdy część druga *Snu* w operze Dmuszewskiego — pełna personifikacji oraz alegorii, ma charakter dydaktyczny i erudycyjny, a tym samym tkwi jeszcze mocno w estetyce klasycyzmu.

²⁹ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*, ks. XII: *Kochajmy się!* (w. 679–690), Warszawa 1971, s. 368.

REALIA HISTORYCZNE

Z punktu widzenia L.A. Dmuszewskiego trudno było wybrać lepsze miejsce akcji opery. Autor *Wiśliczanek* pragnął bowiem ukazać moment walki o niepodległość, o czym za chwilę, wreszcie, idąc za wskazaniem Jana Długosza, chciał podkreślić rolę chłopów w dziele odzyskiwania władzy przez Łokietka. Obydwa te zagadnienia pozostają w ścisłym związku. W scenie *Snu* syn Władysława Kazimierz Wielki, zwany oczywiście Królem chłopów, wspiera się na „sędziwym wieśniaku”. Mógł to być jeden z żołnierzy Łokietkowych z lat 1304–1305. Ów anachronizm — z realizmem historycznym mający tyle wspólnego, co gest Andrzeja Frycza Modrzewskiego, ściskającego dłoń wieśniaka na obrazie *Unia Lubelska* Jana Matejki (1869) — potrzebny był Dmuszewskiemu do uwypuklenia tezy, że odzyskanie niepodległości Polski w dziewiętnastym wieku nie jest możliwe bez udziału warstwy chłopskiej.

Wiślica — celowo wybrana na miejsce akcji opery — spełniała w Średniowieczu ważną rolę, w Łokietkowej walce o Kraków także się liczyła. Dokumenty poświadczają jej istnienie w XI w., w następnym stuleciu była już „jedną z ważniejszych rezydencji piastowskich”.³⁰ Co więcej, jedna z hipotez utrzymuje, że Wiślica była stolicą państwa Wiślan od IX w. do połowy w. X. W XII stuleciu tu miał przez pewien czas siedzibę Kazimierz Sprawiedliwy. Niestety, prócz splendorów, spotykały Wiślicę także nieszczęścia, oto w r. 1135 zniszczyli ją Rusini, w r. 1241 — Tatarzy, w r. 1304 zaś walki Łokietka z Czechami spowodowały straty poświadczone przez badania archeologiczne. Owe poszukiwania śladów dawnych dziejów wykazały istnienie w średniowiecznej Wiślicy dwu rotund oraz prostokątnego pałacu książęcego.

W działalności politycznej Łokietka Wiślica pojawiła się po raz pierwszy w r. 1291, kiedy Wacław II, pragnący pozbawić Władysława władzy nad dzielnicą krakowską, ściągnął swoje wojska pod ten gród zamykający drogę z Krakowa do Sandomierza, lecz nie oblegał go, gdyż uznał to przedsięwzięcie za stratę czasu, zmienił kierunek natarcia, podążając na Sieradz — główny punkt oporu Piasta. Wacław II zdobył miasto, pozbawiając Łokietka władzy nad Krakowem.³¹

Po raz wtóry Wiślica znalazła się w centrum wydarzeń w okresie opisywanym przez Dmuszewskiego w *Wiśliczankach*. Przy okazji trzeba skorygować datę podaną w analizowanej operze. Autor po spisie osób stwierdza: „Rzecz dzieje się w 1305 roku”. Jest to informacja nieścisła, ponieważ z *Roczników* Jan Długosza wiemy, że wyprawa Łokietka do Polski z oddziałem węgierskim oraz walki uwieńczone opanowaniem Wiślicy miały miejsce jesienią

³⁰ *Encyklopedia katolicka*, t. 3, Lublin 1979, s. 859.

³¹ *Wielka encyklopedia powszechna*, t. 12, Warszawa 1969, s. 357.

1304 roku. W roku 1305 zaś gród ten był terenem, z którego Władysław podejmował udane wypady na Lelów, Sandomierz, następnie Kraków opanowany w roku 1306.

Tych nieścisłości faktograficznych w *Królu Łokietku* jest więcej. Tak na przykład Władysław przybył do Polski nie doliną Sanu, jak twierdzi Dmuszewski (scena 3), lecz brzegiem Dunajca, gdyż tędy prowadziła najkrótsza droga z Węgier do Wiślicy, z góry upatrzonej przez Piasta na miejsce pierwszego oparcia w kraju oraz na teren wypadowy w przyszłości. Następnie oddział Węgrów nie został pobity, przeciwnie zdołał opanować Wiślicę przy walnej pomocy okolicznych wieśniaków. Dmuszewski całą zasługę w tym dziele przypisuje Wiśliczanom. Przy czym walki musiały być zażarte, gdyż — jak zaznaczyłem — badania archeologiczne prowadzone w Wiślicy wykazały znaczne zniszczenia z tego okresu. Wreszcie Łokietek wcale nie był w tej kampanii pojmany³², przeto cały ciąg wydarzeń związanych z uwolnieniem księcia jest owocem wyobraźni Dmuszewskiego, który pragnął widzów rozczulić losem Władysława, by tym większa była ich radość pod koniec widowiska. Nadto na fabule wątku rycerskiego zaciążył zbytni polonofilizm; autor odmówił bratnim Madziarom należnego im udziału w zwycięstwie nad wspólnym wrogiem.

W analizowanym utworze przeważają, jak mogliśmy zauważyć, postaci fikcyjne. Ze źródeł historycznych znane są tylko cztery imiona: Hinkon, Herman, Otton i oczywiście — książę Władysław. Hinkon (właściwe nazwisko — Hinko z Dubu) był starostą krakowskim w latach 1295–1300.³³ Następnie piastował ten urząd w Wielkopolsce, lecz krótko, gdyż tylko do 27 I 1301 r. Najprawdopodobniej w walce przeciw Łokietkowi w latach 1304–1305 udziału nie brał. Pełnomocnikiem króla czeskiego Wacława II w Małopolsce w czasie, kiedy rozgrywa się akcja opery, był wrogi Władysławowi biskup krakowski niemieckiego pochodzenia — Jan Muskata. On też dowodził wojskiem czeskim, dopuszczającym się grabieży, podpaleń i zabójstw. Dmuszewski mógł o tym nie wiedzieć, gdyż nawet współczesny badacz, na którego pracy opieram te uwagi, fakt sprawowania przez Muskatę urzędu starosty krakowskiego, w którego gestii spoczywała władza administracyjna, sądowa i wojskowa, ustalił metodą dedukcyjną.³⁴

Trudno z całą pewnością ustalić tożsamość innego dowódcy wojsk czeskich — Hermana. Jest mało prawdopodobne, by chodziło o brata Zakonu Krzyżackiego, spowiednika Wacława II oraz jego syna, Wacława III, gdyż

³² Dmuszewski pomylił tutaj lub celowo przeniósł wydarzenie z r. 1292 r., które miało miejsce w Sieradzu, gdzie Władysław istotnie dostał się do niewoli czeskiej.

³³ E. Długopolski: *Władysław Łokietek na tle swoich czasów*, Wrocław 1951, s. 15–17.

³⁴ *Ibid.*, s. 80–81.

w r. 1305 był on już biskupem chełmińskim.³⁵ Dmuszewski mógł mieć przeto na myśli Hermana z Raciborza, bogatego kupca, który w latach 1300–1312 siedmiokrotnie piastował stanowisko rajcy krakowskiego. Jego wrogi stosunek do księcia Władysława zaświadcza fakt udziału w buncie wójta Alberta (1311–1312).³⁶ Herman jest w utworze Dmuszewskiego podwładnym dowódcy żołnierzy czeskich. Nie można wykluczyć hipotezy, że idzie tutaj właśnie o Hermana z Raciborza.

Trzecia postać historyczna (Otton) nie nastrocza kłopotu w ustaleniu jej tożsamości, gdyż Niemiec tego imienia sprawował stanowisko rotmistrza w drużynie Jana Muskaty.³⁷

Postać księcia Władysława pozostawiłem na koniec, ponieważ wymaga ona szerszego naświetlenia. Rys literacki tej postaci z libretta Dmuszewskiego poznaliśmy wcześniej, tutaj winniśmy dokonać konfrontacji owego portretu z danymi źródłowymi. Stwierdziłem już, że koncepcję księcia — pielgrzyma i pokutnika zaczerpnął autor *Króla Łokietka* z dzieła Jana Długosza. Natomiast popuścił cugli fantazji w relacji przebiegu wydarzeń. Kierował się w tym względzie nie prawdą historyczną, lecz modą literacką, która w dobie sentymentalizmu chętnie ukazywała postaci pielgrzymów i pustelników, zwłaszcza w dramacie rycerskiej³⁸, a jak już mogliśmy dowieść, libretto Dmuszewskiego przynależy do tego właśnie gatunku.

Dmuszewskiemu przyświecał też inny cel — pozaartystyczny, pragnął mianowicie przedstawić Władysława Łokietka jako wzór przywódcy narodu w okresie Królestwa Kongresowego. W dobie Oświecenia, kiedy na tronie zasiadał pokojowo usposobiony Stanisław August Poniatowski, ideałem monarchy był Kazimierz Wielki, budowniczy potęgi Polski. Sytuacja uległa jednak dramatycznej zmianie. Na mocy traktatów rozbiorowych w r. 1795 kraj nasz stracił resztę swej władzy quasi-suwerennej. Jego rozdarcie na trzy zabory przypominało Polakom okres średniowiecznego rozbicia dzielnicowego, opanowanie zaś Polski w latach dziewięćdziesiątych XIII w. przez Wacława Czeskiego wzmacniało to podobieństwo do sytuacji porozbiorowej. Pod koniec drugiego dziesięciolecia XIX w., wobec upadku nadziei związanych z liberalizmem początkowego okresu panowania cara Aleksandra I, wzorem przywódcy narodu polskiego staje się nie administrator i prawodawca, jakim był Kazimierz Wielki, lecz wódz nieustępliwy i bitny, zdolny uwolnić naród od obcej przemocy. Stąd też rośnie kult munduru wojskowego oraz zwycięskiego dowódcy, takiego jak: Bolesław Chrobry, Jan Sobieski,

³⁵ *Ibid.*, s. 21 i 61.

³⁶ *Ibid.*, s. 160.

³⁷ *Ibid.*, s. 81.

³⁸ Korzeniowski: *op.cit.*

a nade wszystko — Władysław Łokietek. Ten ostatni rozpoczął karierę jako władca mniej ważnej dzielnicy kujawsko-sieradzkiej, przechodził różne koleje losu (nie ustrzegł się przy tym błędów młodzieńczych), by wreszcie w sprzyjających warunkach wyzwolić kraj spod czeskiej dominacji, zjednoczyć jego główne dzielnice, na koniec w r. 1320 sięgnąć po koronę królewską.³⁹ Ma więc rację Stefan Durski, gdy podkreśla momenty współczesniające w librecie L.A. Dmuszewskiego. Szkoda tylko, że całkowicie pomija kwestię koncepcji władcy, skupiając całą uwagę na akcentach antycarskich. *Król Łokietek* bowiem zawiera nie tylko program negatywny (krytyka obcego despoty na tronie polskim, składającego narodowi polskiemu obietnice, których nie zamierza dotrzymać), lecz także program pozytywny, program walki o wolność Polski, który stanie się ideą przewodnią pokolenia romantycznego; walki toczzonej siłami całego narodu — szlachty, mieszczan i chłopów. Tych ostatnich autor *Wiśliczanek* darzy największym sentymentem. To jeszcze jeden rys nowego spojrzenia Dmuszewskiego na kwestię bytu narodowego, jeszcze jeden motyw sprawiający, że libretto operowe *Król Łokietek czyli Wiśliczanki* tak irytowało wpływowych i konserwatywnie nastawionych krytyków z Towarzystwa Iksów i zarazem taki aplauz zyskało wśród widzów rekrutujących się z ludu.

RÉSUMÉ

Cette étude est une analyse du livret de l'opéra *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki (Le roi Ladislas le Bref ou les femmes de Wiślica)*, écrit par L. A. Dmuszewski en 1818. Cette oeuvre lyrique, dont la musique a été composée par J. Elsner, est entrée dans le répertoire permanent de l'opéra national. Dans mon analyse, je ne tiens pas compte de la composante musicale de l'oeuvre et m'occupe uniquement de ses aspects littéraires. Je considère donc l'oeuvre de L. A. Dmuszewski sur le plan de la poétique historique, ayant pour référence l'esthétique du Siècle des Lumières. La thèse principale de la présente étude consiste à constater que *Król Łokietek* ne correspond pas à un genre littéraire homogène, mais qu'il unit des éléments propres à deux poétiques — celle de l'idylle dramatique et celle du drame chevaleresque. A cette problématique sont consacrées les deux premières parties. Dans la partie III, je me penche sur les éléments féériques du texte, et dans la partie IV — sur les réalités historiques, et plus précisément, sur la subordination de l'histoire à l'intention didactique générale de l'auteur. *Le Roi Ladislas le Bref* s'adressait en effet à un public très large et il devait propager, moyennant un code scénique attrayant, un modèle du souverain — combattant pour la liberté et l'intégrité de la Patrie.

³⁹ U Dmuszewskiego Władysław Łokietek już w r. 1305 tytułowany jest królem i „monarchą”, co naturalnie stanowi anachroniczny zabieg idealizujący tę postać.