

Instytut Filologii Polskiej UMCS

BARBARA CZWÓRNÓG-JADCZAK

Wallenrod Juliusza Słowackiego

Le drame *Wallenrod* de Juliusz Słowacki

Z arcydziełem jest podobnie jak z epopcją: arcydzieła się nie pisze, arcydziełem utwór się staje. Czynnikiem decydującym jest skomplikowany proces społecznej recepcji, a nie wola autora. Adam Mickiewicz nazwał u schyłku życia swój poemat o Wallenrodzie jedynie „broszurą polityczną”¹. Jakąż siłę oddziaływania musiała mieć ta „broszura” skoro „słowo stało się ciałem a *Wallenrod* Belwederem”², a Juliusz Słowacki nawiązywał do tego utworu Mickiewicza we własnej twórczości przez całe niemal życie; co jest wystarczającym powodem, by z uwagą powrócić do tej kwestii raz jeszcze.

„DŁUG” I DIALOG MYŚLI

Dominująca rola Mickiewicza w doświadczeniu poetyckim Słowackiego to problem całej niemal twórczości autora *Kordiana*. Do *Konrada Wallenroda*

¹ W rozmowie z Edwardem Chłopickim, która odbyła się po roku 1850, poeta miał stwierdzić: „W swoim czasie [...] była to rzeczywiście dość ważna broszura w sprawach bieżących; dzisiaj nie przywiązuje już do niej wcale wyższej wartości”. Podobną opinię zanotował Julian Klaczko: „*Wallenrod?* — przerwał poeta machnąwszy ręką od niechcenia — ach, to była broszura polityczna”. (Za: *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń. Warszawa 1958, s. 74–76).

² Słynna formuła przypisywana Leonardowi Chodźce.

powracał Słowacki w różnej formie w młodzieńczych powieściach poetyckich, w *Mindowem*, w *Lambrze*, w szeregu różnorodnych nawiązań, przekształceń i ujęć polemicznych w *Kordianie* i *Beniowskim*, wreszcie pisząc dramat o Wallenrodzie w roku 1841, sceny dramatyczne znane pod tytułem *Walter Stadion* w roku 1844, a w końcu podejmując próbę epickiego ujęcia motywu Wallenroda w roku 1846.

W tym samym czasie, gdy Słowacki napisał *Szanfarego*, Mickiewicz ogłosił *Konrada Wallenroda*³. Jest więc rzeczą oczywistą, że pracując od 30 marca 1829 r. jako aplikant w generalnym sekretariacie Ministerstwa Skarbu i jednocześnie planując swoje prace literackie, Słowacki znajdował „podniecie” — jak to ujął Kleiner — w rosnącym romantycznym ruchu literackim, a zwłaszcza w rosnącej sławie Mickiewicza, którego *Wallenrod* był wówczas najważniejszą nowością, utworem powszechnie czytany i dyskutowany zarówno wśród romantyków, jak i klasyków.

Zastanawiające, iż podczas pobytu w Warszawie Słowacki widział „walkę” klasyków i romantyków bardziej przez pryzmat rozprawy Mickiewicza *O krytykach i recenzentach warszawskich*, niż z perspektywy obozu romantycznego. Słowacki nie zapoznał się wówczas bliżej z czołowymi postaciami w gronie literatów romantycznej Warszawy — ani z Maurycym Mochnackim, ani z Michałem Grabowskim, ani z Michałem Podczaszyńskim. Alina Kowalczykowa w swojej monografii o Słowackim przytacza wiele argumentów świadczących o powierzchownej orientacji Słowackiego w kwestiach absorbujących uwagę warszawskiego środowiska literackiego w okresie przed wybuchem powstania listopadowego⁴. Nie wpływ bowiem warszawskiego środowiska literackiego, a lektury kształtowały światopogląd poetycki młodego Słowackiego, a wśród tych lektur na naczelnym miejscu była twórczość Mickiewicza⁵.

Rolę *Konrada Wallenroda* w kształtowaniu literatury polskiej może najmocniej podkreślał Kleiner pisząc, iż poemat ten „urósł w pobudkę i drogowskaz

³ *Konrad Wallenrod* Mickiewicza ukazał się drukiem 21 lutego 1828 r. i można przypuszczać, iż w pierwszych dniach marca Słowacki miał już ten tomik (por. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 60). Chronologia zaś utworów młodzieńczych Słowackiego tak się przedstawia: pierwsza redakcja *Szanfarego* została ukończona w Wilnie 10 lutego 1828 r., druga — w Warszawie 1829 r. 16 maja (por. *ibid.*, s. 68 i 84), w roku 1829 w sierpniu — *Hugo*, w jesieni *Mindowe*, w r. 1830 w lutym *Mnich*, w lipcu *Jan Bieliński*, od 17 września do 18 października pisana była *Maria Stuart*, w listopadzie *Arab*. W roku 1831 przed wyjazdem z Warszawy ukończył poeta pieśń I *Żmii*, drugą pieśń napisał w Dreźnie, resztę jesienią w Paryżu. (Za: J. Kleiner, *op. cit.*, s. 21 p. 6).

⁴ Por. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 67–72.

⁵ Por. m.in. S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958. M. Stanisławski, *Poglądy literackie młodego Słowackiego*, [w:] *Na przelocie oświecenia i romantyzmu*, pod red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1999, s. 279.

dla dwóch twórców: Słowackiego i Krasińskiego, ponieważ zdecydował o ich spojrzeniu na stosunek jednostki wybitnej do narodu.

Kleiner pisał:

Poemat, który przed rokiem 1830 zwiastował przyszłe drogi poezji polskiej jako wyrósł mającej z tragicznego patriotyzmu niewoli, stał się Słowackiemu drogowskazem w momencie przełomu, w chwili uświadomienia sobie, że i epoka, i przeżycia własne innych wymaga strun niż te, co brzmią w *Marii Stuart* czy *Żmii*. Drogowskaz to literacki, ale nowe jego rozumienie świadczy, że twórczość przestała być dla młodego autora tylko „literaturą”, że stała się wyrazem najistotniejszych spraw życia. Niemal jednocześnie, w tymże r. 1832, dla jednego jeszcze twórcy *Wallenrod* urósł w pobudkę i drogowskaz — dla szamoczącego się w stolicy carskiej autora *Nieboskiej komedii*. *Irydion*, w lat kilka dopiero później wykończony i wydany, lecz poczęty w r. 1832, był na równi z *Lambrem* tragedią wallenrodowego przeżycia⁶.

Ów romantyczny „dług myśli” Słowackiego wobec poematu Mickiewicza widział Kleiner wielostronnie: jako głęboką inspirację ideową, lecz także jako dowolnie eksploatowany zasób motywów, efektów i dekoracji romantycznych, „modnych” w danej chwili na równi z „repertuarem” europejskim, nazywając twórcę *Żmii* „nie odkrywcą lecz zdolnym kontynuatorem, pierwszorzędnym literatem doskonale panującym nad motywami i formami czerpanymi z drugiej ręki”, „literatem-wirtuozem” i „literatem-marzycielem”, który „z życia i literatury zbiera tomy w wielką skarbnicę wspomnień, przetwarza je w jakąś wewnętrzną symfonię i ta symfonia przenika jego wiersze stanowiąc czar ich tajemny”⁷. Te właśnie „metody artystyczne” w języku współczesnego badacza literatury są „świadectwem narastania dialogicznego i konwersacyjnego stosunku poety do literackiej tradycji”⁸.

Kleiner wskazał też zasadniczy kierunek nawiązań Słowackiego do tradycji literackiej, nie tylko Mickiewiczowskiej, pisząc:

Okazało się od razu, jak samodzielny był autor, pomimo że każda podnieta literacka wywoływała u niego wyraźny oddźwięk. Z tematów tkwiących w dziele obcym wydobyć pragnął nowe, nie wyzyskane jeszcze możliwości, ująć je odmiennie niż poemat odgrywający rolę źródła⁹.

Generalizując można stwierdzić, że w obrębie romantycznej teorii sztuki tradycja zajmowała miejsce równie ważne jak w ramach teorii klasycyzmu, diametralnie różny był przecież jej wybór, a także funkcja. Klasycy traktowali tradycję jako wzór, romantycy jako źródło oryginalnej inspiracji twórczej. Romantyzm ustalił własny kanon twórców i arcydzieł, kanon antyklasycystyczny (Ariosto, Tasso, Calderon, Cervantes, Dante, Szekspir). Przy braku poetyk normatywnych wzorcami sztuki poetyckiej stawały się dzieła literackie. Takimi przykładami w skali

⁶ J. Kleiner, *Słowacki*, wyd. piąte, Wrocław 1972, s. 51–52.

⁷ J. Kleiner, *op. cit.*, s. 27, 36.

⁸ M. Stanisławski, *op. cit.*, s. 288.

⁹ Uwagi te odnosiły się do *Hugona i Mindowego*. J. Kleiner, *op. cit.*, s. 21.

europiejskiej były utwory Byrona, Scotta, Chateaubrianda, romantycznie interpretowana twórczość Schillera i Goethego, a dla krajów słowiańskich — dzieła Mickiewicza. Wedle tych wzorców pisano. „Zamiast z Boileau uczono się z Byrona” — konkluduje Alina Kowalczykowa¹⁰.

„Uczono się” więc z Byrona, zwłaszcza, że w polskim romantyzmie do czasu powstania listopadowego dominowało oblicze „europejskie” — chęć wchłonięcia i przyswojenia nowej wizji świata, nowego spojrzenia na naturę, na sztukę, które proponował romantyzm. Zwłaszcza — w przypadku Słowackiego, ponieważ poeta ten, co często podkreślali badacze, od wczesnych lat ukształtował się jako „człowiek książkowy”, dojrzewający uczuciowo i literacko w bibliotece.

Najwcześniejszy okres kształtowania się postawy estetycznoliterackiej Słowackiego przypada na lata dwudzieste i początek lat trzydziestych XIX wieku, kiedy to w atmosferze sporów i fermentu ideowego sformułowany został spójny system światopoglądowy i literacki polskiego romantyzmu. Zakończeniem tego okresu było dwutomowe paryskie wydanie młodzieńczych utworów — *Poezji Juliusza Słowackiego* — w roku 1832. Data ta znaczyła także koniec pierwszego etapu nawiązań do twórczości Mickiewicza, w tym do *Konrada Wallenroda*.

W roku 1832 ukazało się też *Postowie* do I wydania *Poezji*, gdzie Słowacki podjął kwestię własnego stosunku do twórczości Mickiewicza i problem naśladownictwa literackiego w ogóle, w tymże roku zostały zapisane najprawdopodobniej na marginesach petersburskiego wydania *Konrada Wallenroda* uwagi krytyczne Słowackiego nt. poematu Mickiewicza, znane jako *Noty krytyczne na marginesie Mickiewiczowskiego „Konrada Wallenroda”* (Petersburg 1828).

W okresie formowania się romantycznego systemu każdy poeta starał się zasłużyć na miano geniusza, w przeciwnym razie praca jego nie miałaby sensu: nie tworzyłby prawdziwej, natchnionej poezji. „Aby uzyskać prymat nad uznanym już Mickiewiczem, trzeba go było pokonać jego bronią — porównanie musiało się dokonać w tej samej skali” — przekonuje Marta Zielińska¹¹.

Spostrzeżenie to w dużej mierze stosuje się też do wczesnej twórczości Słowackiego, której najbardziej wyrazistą cechą jest przecież literackość, przejawiająca się w traktowaniu literatury jako tworzywa dla literatury. Między innymi twórczość Mickiewicza pełniła tu wyraźnie rolę inspiratorską, przy czym nawiązania Słowackiego miały na tym etapie charakter imitatorski i redukujący w stosunku do bogactwa problemów, jakie niosła twórczość autora *Grażyny*.

Faktem jest, iż wileński *Szanfary* był głównie wynikiem mody środowiskowej

¹⁰ A. Kowalczykowa, *Romantyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 834–835. Por. też A. Kowalczykowa, *Wstęp do: Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, Wrocław 1991, s. XLII–XLIII.

¹¹ M. Zielińska, *Naśladowcy Mickiewicza*, Warszawa 1984, s. 61–62.

i literackiej, ale przecież warto przypomnieć opinię Ferdynanda Hösicka sprzed ponad stu lat, który pisał:

[...] taki bowiem, jaki jest, był *Szafary*, jak na młodzieńczy utwór 18-letniego poety, rzeczą niepospolitą, która wydrukowana w którymkolwiek z pism ówczesnych, bądź w „Dzienniku Wileńskim”, bądź też w „Dzienniku Warszawskim”, powszechną zwróciłaby na siebie uwagę, gdyż przyznać musieliby wszyscy, że takim wierszem, takim językiem poetycznym, pisał wtedy w całej Polsce jeden tylko Mickiewicz¹².

Hugo — to „powieść krzyżacka”, uznawana tradycyjnie przez historyków literatury za przykład mechanicznego kopiowania schematów sytuacyjnych i nastrojowych. Słowacki niewątpliwie zainspirowany poematem Mickiewicza odwołał się tu do motywu walk krzyżacko-litewskich, ale nadał temu motywowi inne funkcje i chociaż napisał niezbyt udaną powieść poetycką o rycerzu krzyżackim Hugonie i jego ukochanej Blance wyraźnie widać, iż podejmując znany motyw, szukał własnych rozwiązań. Położył przede wszystkim nacisk na wątek romansowy, na drugim planie wydobywając konflikt między prawem zakonu a miłością zakonnika i zakonnicy. W *Hugonie* — podobnie jak w późniejszej powieści poetyckiej o hetmanie kozackim *Żmii* — redukcji uległa motywacja zdrady i podwójności czynów bohatera. Nie ma tu śladu Mickiewiczowskiej problematyki narodowo-patriotycznej i etyki heroicznego poświęcenia (ta pojawia się dopiero w *Lambrze* — ostatniej i najlepszej z powieści poetyckich Słowackiego napisanej w r. 1832 w Paryżu).

Szczególnie bliski *Konradowi* Wallenrodowi był *Żmija* jako poemat o zdradzie. Słowacki połączył tu motywy orientalne i ukraińskie, splatając je w szczególnie skomplikowany węzeł (*Żmija* — hetman kozacki z XVII w. to w poemacie Słowackiego Turek zbiegły na Sicz, który pragnie przy pomocy Kozaków zemścić się na baszy za śmierć ojca i stratę ukochanej, zabranej przez baszę do haremu; plan ten udaje się połowicznie: podczas zwycięskiej wyprawy na Stambuł *Żmija* bierze do niewoli swojego wroga, ale pojedynek z pojmanym baszą przynosi mu śmierć).

Alina Witkowska komentowała tu trafnie:

Bajroniczność postaci *Żmii* została przefiltrowana przez problematykę *Konrada Wallenroda* i właściwie można powiedzieć, że ubiór kozacki hetmana jest skrojony z krzyżackiego płaszcza Wielkiego Mistrza¹³.

Problematyka zdrady została w tym utworze wielorako spiętrzona. *Żmija* dopuszcza się zdrady wobec Proroka i oszustwa wobec Boga prawosławnego. Mści

¹² J. Hösick, *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki (1809–1849). Biografia psychologiczna*, Kraków 1896, s. 1, s. 222–223.

¹³ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1989, s. 144.

się na Turkach, ale także nienawidzi Kozaków. Jednocześnie, jak bohaterowie Byrona i Wallenrod Mickiewicza, brzydzi się własną obłudą, cierpi z powodu zła, które czyni. „Jak liść dwubarwny srebrnej topoli / Cierpiałem mękę — niewypłakaną” — wyznaje¹⁴.

Motywy wallenrodycznie pełnią także ważną funkcję w *Mindowem*. Kleiner przypuszczał, iż może dopiero Wallenrod Mickiewicza spowodował, że syn Euzebiusza Słowackiego zajął się władcą Litwy walczącym z Krzyżakami, owym Mendogiem z tragedii ojca, oddalając się od niej nie tylko całą koncepcją, ale i wyborem innego brzmienia imienia litewskiego władcy¹⁵. Słowacki wysunął w swojej tragedii na plan pierwszy konflikt dwu religii, mimo sygnałów z obu stron konfliktu, iż chodzi o zagrożenie militarne, który w *Wallenrodzie* zaznaczony był tylko we *Wstępie*¹⁶.

Nowatorstwo tego dramatu Słowackiego — długo niedocenianego przez historyków literatury jako utwór młodzieńczy, cechujący się powierzchownym historyzmem, nie wnikającym w odrębność minionych czasów, ujętym po walter-skotowsku z naciskiem na niezwykle wypadki, na zewnętrzne bogactwo zabaw, uczt, strojów, budowli — wykazał Tadeusz Jacek Makles¹⁷. Zdaniem Maklesa Słowacki, kreśląc swój „obraz historyczny” łamie się jeszcze z trudnościami techniki dramatycznej, ale stosując sygnały trafne i właściwe pragnie stworzyć obraz pogańskiej Litwy. Nie mówi o współczesności, stosując historyzm maski czy mechanizm analogii lub metaforę patriotyczną, ale dąży do stworzenia „narodowej tragedii historycznej”. Bohaterowie noszą wprawdzie fałszywe maski — knują podstępny, zdradzają i są zdradzani, ale u podłoża ich decyzji nie leży motywacja patriotyczna. Mindowe nawet nie cierpi z tego powodu, ani Hendendrich, uznając takie postępowanie za element gry politycznej. Słowacki wprowadza więc problematykę uniwersalną, ukazuje rozdarcie między honorem osobistym, moralnością ogólnie przyjętą a moralnością mściciela z pobudek osobistych. Ani w *Hugonie*, ani w *Żmii* czy *Mindowem* nie wprowadził problematyki zemsty patriotycznej, natomiast we wszystkich tych utworach, pogłębiając analizę psychologiczną

¹⁴ J. Słowacki, *Żmija*, [w:] Słowacki, *Dzieła wszystkie*, op. cit., t. V, s. 278–279.

¹⁵ J. Kleiner, *Słowacki*, op. cit., s. 28.

¹⁶ Mickiewicz pisał tu:

Po jednej stronie błyszczą świątyni szczyty
I szumią lasy, pomieszkania bogów,
Po drugiej stronie na pagórku wbity
Krzyż ...

[*Wstęp*, w. 8–11]

Wszystkie cytaty poematu A. Mickiewicza pochodzą z wydania: A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, opr. S. Chwin, Wrocław 1991.

¹⁷ T. J. Makles, *Narodziny historii. O „Mindowem” w 150 (?) rocznicę*. [w:] *Studia o twórczości Słowackiego*, red. J. Opacki, Katowice 1982.

(w różnym stopniu zresztą), wykorzystał motyw zemsty osobistej, by pogłębić problematykę egzystencjalną.

Rozważając „intertekstualny” podtekst „bluszczowatości” Słowackiego Maria Korytowska-Cieśla traktuje twórczość Słowackiego jako „skrajny przykład” romantycznego braku skrupulatności w odnotowywaniu źródeł, stwierdza:

[...] „pisał Mickiewicza” na nowo, nawet nie wspominając autora tych utworów, a co więcej, sam przekonany i przekonujący nas, że to on pisze prawdziwe *Dziady*, *Konrada Wallenroda* itp. Powodów jest tu kilka: z jednej strony wynikające z ideologii mistycznej przekonanie o jedynie słusznym (własnym) postrzeganiu rzeczywistości — stąd oskarżenie autora *Pana Tadeusza* o „wieprzowatość”, stąd próby „przetłumaczenia” jego dzieł na inny język, język mistyczny. Z drugiej — pewien przymus psychologiczny: dorównania tamtemu poecie i przewyższenia go. Mniemać też można, że Słowacki, jak wielu innych romantyków, uznawał literaturę za własność wspólną, za niejako skarbnicę myśli, uczuć i obrazów, z której czerpać można do woli i do woli ją przekształcać, zmieniać i uzupełniać — nie bardzo licząc się z autorami dzieł, z których owe myśli i obrazy zostają wzięte (ciekawe, co by zrobił, gdyby tak postąpić z jego autorstwem!)¹⁸.

Stosunek Słowackiego do oświeceniowej kategorii naśladowania przekonująco omawia Marek Stanisław, interpretując listy Słowackiego z lat 1829–1832, dwie sporządzone w roku 1832 noty biograficzne, z których pierwsza poświęcona była Euzebiuszowi Słowackiemu, a druga miała charakter autobiografii i tekst postłowia, zamieszczonego w drugim tomie *Poezji* z roku 1832¹⁹.

Stanisław pisze:

Widać wyraźnie, że Juliusz znacznie wyżej cenił prace teoretyczne swego ojca niż jego osiągnięcia poetyckie, które traktował z pewną rezerwą. Wynikała ona zaś z przekonania, że były to dzieła naśladowujące model tragedii francuskiej.

Juliusz Słowacki inaczej oceniał natomiast własny dorobek twórczy, zwłaszcza swoje młodzieńcze dramaty: *Marię Stuart* i *Mindowego*. W swojej autobiografii zapisał, że wymienione tragedie „mają przynajmniej tę zaletę, że są pierwszymi, które się oddaliły od naśladownictwa dawnej francuskiej szkoły, które to naśladownictwo dotychczas krępowało polskich dramatyków”. Znamienne to stwierdzenia, ale czy zgodne z prawdą? Dlaczego właśnie Słowacki nie uważał się za naśladowcę, skoro dobrze wiadomo, jak intensywnie wykorzystywał inspiracje płynące z lektury innych autorów? Czy tylko dlatego, że naśladował kogoś innego, romantyków? — pyta Stanisław, uznając, iż „klucz do rozwikłania zarysowanego powyżej dylematu” znajduje się, [...] w tekście postłowia, zamieszczonego w drugim tomie *Poezji* z r. 1832²⁰.

Postłowie to prawie w całości poświęcone zostało roli tradycji literackiej w twórczości pisarzy klasycznych i romantycznych. Słowacki postąpił tu konsekwentnie, podobnie jak wtedy, gdy w listach do Aleksandry Becu bronił Aleksandra Chodźkę przed zarzutem naśladownictwa, formułowanym przez warszaw-

¹⁸ M. Cieśla-Korytowska, *Zosia z barankiem a intertekstualizm*, [w:] *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, pod red. Marii Kalinowskiej i Elżbiety Kiślak, Warszawa 1998, s. 76.

¹⁹ Por. M. Stanisław, *Poglądy literackie młodego Słowackiego*, op. cit., s. 282–284.

²⁰ *Ibid.*, s. 283.

ską krytykę w stosunku do jego tomiku *Poezji* i zgodnie z tym co pisał w obu — wspomnianych wyżej — notach biograficznych: polemizował z oświeceniową kategorią naśladowania, a jednocześnie bronił przed zarzutem „naśladownictwa” własnych bajronowskich powieści poetyckich i młodzieńczych dramatów²¹.

Paryskie posłowie Słowackiego do wydania *Poezjy* w 1832 r. przynosi stosunkowo bogaty poznawczo materiał, który można oglądać z różnych aspektów — jako wyraz autorefleksji twórcy, świadectwo kultury umysłowej owych czasów. Wśród rozmaitych nastawień cechujących przedmowy, posłowie, objaśnienia można wyróżnić nastawienie na osobę twórcy, proces tworzenia, dzieło, jego społeczne funkcje, wreszcie na czytelnika—odbiorcę. Wypowiedzi takie — jakby dodatkowe części utworu — jawią się badaczom jako swoista forma metaliterackości, szczególnie „polifoniczny głos do czytelnika” — zrodzony nie w sytuacji odbioru, ale w sytuacji odbiór poprzedzającej²².

Posłowie to stanowiło próbę odparcia potencjalnych krytyk, które — zdaniem poety — mogłyby wyjść od nieprzychylnych mu bądź zdeorientowanych czytelników. Słowacki odpierał tu ewentualne zarzuty o „niedostateczność układu” jego utworów, o ich „bezbożność”, „błędy wiersza”, wreszcie i przede wszystkim — o naśladownictwo względem dzieł Byrona i Mickiewicza. Słowacki pisał:

[...] pozostało mi tu uczynić przykre może dla wielu innych, ale dla mnie mało ważne wyznanie. Jeden z literatów, który dawniej przebiegał sceny *Mindowy*, uczynił mi zarzut, że scena, gdzie Mindowe porównywa Litwę z krajem Krzyżaków, a bogactwa swoje z bogactwem zakonu, jest naśladowanie mowy Litawora w ślicznej *Grażynie* Mickiewicza. Pisząc tę scenę miałem tylko przed oczyma kilka miejsc z kronik, kilka miejsc z historii Karamzina, gdzie nieraz z upodobaniem czytałem o dawnym ubóstwie królów i kniaziów. [...] Takie homeryczne ubóstwo królów ówczesnych, podało mi myśl wzmiankowej sceny, i aby ją uczynić zupełnie oryginalną, dosyć było kilka ostatnich wierszy o zamku przemazać, dosyć było wyrzucić wiersz:

„Nie dbam ja o bogactwa, o złoto nie stoję”.

I ten drugi:

„A tu patrz, Lutuwerze, jak posępne gmachy”.

Wolałem przecież scenę nietkniętą pozostawić i wyznać, że bez upokorzenia dług myśli względem największego z naszych poetów zaciągam²³.

Nie jest sprawą obojętną, czy towarzysząca dziełu wypowiedź na jego temat umieszczona zostaje przed jego tekstem, czy też po nim, istotne jest również, kto

²¹ *Ibid.*

²² Por. E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990. Tu w szczególności: E. Sarnowska-Temeriusz, rozdz. V pt. *Krytycznoliterackie treści przedmów i listów dedykacyjnych*, s. 112–113; T. Kostkiewiczowa, *Przedmowa jako wypowiedź krytycznoliteracka*, s. 190–191.

²³ J. Słowacki, (*Posłowie do I wydania Poezji*), [w:] *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. I. Wrocław 1952, s. 185–186.

konkretnie sytuuje się w roli osoby podejmującej się przedstawienia tego dzieła czytelnikowi. Wypowiedzi tego rodzaju pełniły w tradycji europejskiej wielorakie funkcje i uczestniczyły w różnych grach literackich, stając się niejednokrotnie znaczącym elementem poetyki utworu²⁴.

Słowacki adresował swoje posłowie do czytelnika konkretnego — w liczbie pojedynczej. Usiłował stworzyć iluzję bezpośredniego kontaktu z odbiorcą, traktowanym jako bliski partner literackiego dialogu jako osoba, na której opinii bardzo autorowi zależy, bardziej niż na opinii innych — przywoływanych w posłowie — autorów i krytyków. Autor używa tu metajęzyka, który pozwala wpisać jego wypowiedź i dzieło w pewne uniwersum świadomości literackiej wspólne autorowi i czytelnikowi, którego odbiór i reakcje pragnie kształtować. Słowacki pisze tu:

Dzisiejsi poeci muszą również jako dawniejsi w myślach spotykać się, a nawet częściej, bo malują wiernie naturę i serce człowieka; ta różnica tylko zachodzi, że dawniejsi naśladować chcieli i starali się, gdy drudzy przypadkowo naśladowają, ile razy tego uniknąć nie mogą. I gdybyśmy każde dzieło geniuszu rozbić chcieli, czy trudniem byłoby powiedzieć, iż Wallenrod sam jest szpiegiem Coopera, że opisanie charakteru Wallenroda jest opisaniem charakteru Lary lub Korsarza, z tą różnicą, że Korsarz w napojach gorących ulgi nie szukał; [...] a jednak pewny jestem, że Autor zbliżenia obrazów nigdy nie dostrzegł i takie przystosowania, również jak błędy przez drukarzów popełniane, prędzej w oko czytelnika niż w oko autora wpadać mogą²⁵.

W takim postępowaniu Słowacki nie był zresztą odosobniony. Romantycy — jak wiadomo — chętnie korzystali nawzajem ze swoich pomysłów, motywów, wątków, a niekiedy wręcz wykreowanych postaci — jak to ma miejsce m.in. właśnie w przypadku kreacji Mickiewiczowskiego Wallenroda²⁶. Historycy literatury i kultury podkreślają, że nie było to zresztą niczym niezwykłym w tej epoce, kiedy prawo własności intelektualnej nie było jeszcze znane, a dzieła literackie szybko „alienowały się” i stawały własnością całej czytającej publiczności. Jednocześnie oryginalność stanowiła dla poety romantycznego tak wielką wartość, że niekiedy nawet wówczas, gdy w oczywisty sposób zainspirował się on dziełem innego twórcy, zdarzało się, iż gorąco się tego wypierał. Znamienny i zabawny jest tu przykład Byrona, którego Manfred pod wieloma względami wydaje się dużo zawdzięczać *Faustowi*, co zauważyło wielu krytyków, np. George Sand, która kwestii zapożyczeń oryginalności i reakcji Byrona na całą sprawę poświęciła wiele miejsca w szkicu *O dramacie fantastycznym*, omawiając *Fausta*, *Manfre-*

²⁴ Por. T. Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 191.

²⁵ J. Słowacki, *Posłowie...*, *op. cit.*, s. 185–186.

²⁶ Schemat *Konrada Wallenroda* w nawiązaniu do konstrukcji bohatera wykorzystał nie tylko Juliusz Słowacki, ale też Józef Ignacy Kraszewski w powieści pt. *Kunigas*.

da i III cz. *Dziadów*. Otóż Byron wypierający się ulegania wpływowi Goethego, a zmuszony przyznać, że czytał *Fausta*, zapewniał, że zrobił to „niedokładnie”²⁷.

Słowacki z kolei (w cytowanym posłowie do wydania *Poezji* z r. 1832) przyznawał się do „długu myśli” względem Mickiewicza — „największego z naszych poetów” „bez upokorzenia”. Taką taktykę jednak Makles bezwzględnie zakwalifikował jako topos skromności, nie dając się zwieść zapewnieniom autora owego posłowania, gdzie te zwroty zostały użyte i sięgając do korespondencji Juliusza z matką p. Salomeą Bécu.

Makles udowadnia, że jeśli Słowacki opracował na nowo *Mindowego*, uznanego w Warszawie za jeszcze nie do druku, to uczynił tak dlatego, że „[...] chciał zmniejszyć liczbę niedostatków. Ale nie tylko po to. Podjął się mianowicie pracy nad nową tragedią romantyczną, »nowym dramatycznym rodzajem« — o czym pisał kilkakrotnie do matki”²⁸. W listach do matki z tego okresu Juliusz Słowacki bardzo znamienne odcinał się od praktyki autorów polskich tragedii klasycystycznych, ale też nie dostrzegał w ogóle twórczości dramatycznej Mickiewicza jako autora II i IV cz. *Dziadów*, co zresztą mogło być związane z właściwą Słowackiemu koncepcją dramatu, w ramach której nie mieściły się „poematy dramatyczne” Mickiewicza²⁹.

„NOTY KRYTYCZNE...”

Mamy też dowody, iż Juliusz Słowacki czytał *Konrada Wallenroda* dokładnie i bardzo krytycznie. Z analizowanym posłowiem do *Poezji* z 1832 r., o którym można powiedzieć, iż Słowacki wykląda tu założenia, zasady i hierarchię wartości, które legły u podstaw jego utworów pisanych w latach 1829–1832 wyraźnie korespondują *Noty krytyczne na marginesie Mickiewiczowskiego „Konrada Wallenroda”* — uwagi Słowackiego kreślone ołówkiem na marginesach egzemplarza pierwszego petersburskiego wydania *Konrada Wallenroda* z roku 1828, opatrzonego własnoręcznym podpisem Słowackiego. Uwagi te, zapisane najpewniej nie w roku 1828, ale podczas pierwszego pobytu w Paryżu między 7 września a 26 grudnia 1832 roku, opublikował Piotr Chmielowski³⁰. Nie mamy przy tym pewności, czy egzemplarz, na którym Słowacki porobił notatki, był tym samym, który otrzymał w roku 1828 jako prenumeratorem.

²⁷ Por.: M. Cieśla-Korytowska, *Zosia z barankiem a intertekstualizm*, [w:] *Lustra historii. Rozprawy i eseje*, op. cit., s. 75.

²⁸ T. J. Makles, *Narodziny historii*, op. cit., s. 12.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Że nie wcześniej, tego dowodzi wzmianka w nich o francuskim przekładzie poematu Mickiewicza, por.: P. Chmielowski, *Co sądził Słowacki o „Konradzie Wallenrodzie”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 27.

Mamy podstawy sądzić, iż Słowacki czytał Mickiewiczowskiego *Wallenroda* w marcu 1828 roku. W liście do Antoniego Edwarda Odyńca z 24 lutego 1828 roku pani Salomea Bécu donosiła, że Julek podpisał prenumeratę na *Konrada Wallenroda*. Ponieważ poemat Mickiewicza ukazał się 21 lutego, można przypuszczać, że w pierwszych dniach marca Słowacki miał już ten tomik. Dodatkowym argumentem jest tu fakt, iż pani Bécu czytała *Wallenroda* w Krzemieńcu przed 14 marca, o czym pisała do Odyńca³¹.

F. Hösicik uznał uwagi marginesowe Słowackiego za „trafne” i „bezstronne”, komentując je następująco:

Jeżeli Mickiewicz napisał:

„Brwi podniesione, pochyle wejrzenie,
Chcące z głębin ziemskiej coś wydostać”,

to trudno odmówić słuszności Słowackiemu, kiedy napisał na marginesie: „Jeżeli brwi podniesione, to nie z głębin ziemskiej będzie dostawał”. Jeżeli Mickiewicz napisał:

„Nikt jej nie widział przy okienku wieży
Przyjmować w usta wiatru oddech świeży”,

to trzeba przyznać Słowackiemu, że miał rację, kiedy go raziło zdrobnienie tego „okienka” wieży oraz kiedy, podkreśliwszy wyraz „przyjmować” dopisał z boku: „bez gramatyki, składnia francuska”; „personne ne l'avait vu prendre”. Jeżeli Mickiewicz pisze w *Pieśni Wajdeloty* o słowiku, co

„Z ogniem zajętego gmachu
Wyleci, chwilę przysiędzie na dachu”,

to znowu odmówić nie można słuszności dowcipnej uwadze Słowackiego, którego zdaniem ten odpoczynek słowika na płonącym dachu był jedynie „do rymu” potrzebny³².

Słowacki zarzucił też Mickiewiczowi brak oryginalności w kreowaniu postaci głównego bohatera, wskazując na naśladowanie Byrona. Charakterystykę Konrada znajdującą się na początku pieśni pierwszej poematu Mickiewicza opatrzył uwagą: „całe opisanie charakteru nie nowe”³³. Za „pospolity” uznał dystych z pieśni pierwszej, dotyczący Konrada:

I sypał damom grzecznych słówek krocie
Z zimnym uśmiechem, jak dzieciom łakocie,

³¹ Por. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, op. cit., s. 60.

³² F. Hösicik, *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki. Biografia psychologiczna*, Kraków 1897, t. II, s. 224.

³³ Wszystkie cytowane fragmenty uwag krytycznych Słowackiego nt. *Konrada Wallenroda* Mickiewicza przytaczam za: *Słowacki. (Noty krytyczne na marginesie egzemplarza „Konrada Wallenroda”)*, (Petersburg), [w:] *Dziela wszystkie*, pod red. J. Klejnera, t. XV, Wrocław 1955, s. 494–497.

zaś fragment inny, także dotyczący charakterystyki Konrada:

Obiegłszy myślą całe życia koło,
 Wszystkie nadzieje, słodczye, cierpienia,
 To łzy wylewa, to spójny wesoło,
 Wreszcie ku piersiom zmordowane czoło
 Skłania — i wpada w letarg zamyślenia —

uznał za ujęcie „nadto sentymentalne”.

Słowacki, którego start poetycki dokonał się przecież z pozycji sentymentalnych, w sposób zdecydowany odrzucił tu sentymentalną konwencję obecną w kreacji Konrada, bohatera poematu Mickiewicza, a jeszcze mocniej modelującą postać Aldony. Uwagę: „nadto pospolite, sentymentalność płaska” opatrzył długi prawie trzydzieści wersów liczący fragment wyznania Aldony od słów:

Pójdę więc — rzekłam — w pustelnicznym domku,
 Około drogi, na skały ułomku,
 Zamknę się sama; może rycerz jaki,
 Koło mej chatki przechodzący blisko
 Wymówi czasem kochanka nazwisko,
 Może pomiędzy obcymi szyszaki
 Ujrzę znak jego; niech odmieni zbroje,
 Niechaj na tarczę obce godła kładnie,
 niech twarz odmieni, jeszcze serce moje,
 Z daleka nawet, kochanka odgadnie.

aż do słów:

Dziś ile szczęścia! dziś możemy razem —
 Razem zapłakać...

[Pieśń III, w. 218245; *Głos z wieży*]

Przy słowach Aldony pragnącej mieć pióra skowronka, by polecieć wysoko „za chmury” Słowacki zanotował ironicznie: „śmieszne, dziewczka litewska lecieć chce na piórach skowronka; nie jest obłąkaną Pani Jeziora, co szuka piór orlich, aby i nimi lecieć za kochankami”. Raziła więc autora *Mindowego* przesadna czułościowość, marzenia „litewskiej dziewczki” o chatkach pustelnika i skrzydłach skowronka, zdrobnienia typu „wietrzyk”, „okienko” — charakterystyczne, a speyfikowane już ujęcia poezji sentymentalnej, które romantyzm musiał odrzucić, by wypowiedzieć własną prawdę o życiu, ale też i niezgodne z takim widzeniem Litwy pogańskiej, jakie zaznaczyło się od pierwszych młodzieńczych utworów Słowackiego.

Nad tytułem całej *Pieśni z wieży* zanotował Słowacki uwagę: „żadnej strofy prawdziwie poetycznej nie ma”, a o całym fragmencie początkowym tej *Pieśni* napisał: „[...] nie ma poezji, dlatego Wallenrod przetłumaczony po francusku stał się nudną powieścią”. Za „niepotrzebne” uznał też dwa ostatnie wersy tej *Pieśni* porównujące *Konrada* do ducha piekielnego, który znika na odgłos porannego dzwonu. Jednocześnie zaś wybrał poszczególne fragmenty *Pieśni z wieży*, które ocenił jako „ładne”, „piękne”, „świeże”.

Jako „ładne” ocenił Słowacki słowa *Konrada*:

Trzy piękne córki było was u matki
Ciebie najpierwej żądano w zamęcie...
Biada, o biada wam, nadobne kwiatki!
Straszliwa żmija wkradła się do sadu,
A kędy piersią prześliznę się błędną,
Usechną trawy i róże uwiędną,
I będą żółte jako piersi gadu!
Uciekaj myślą i dni przypominaj,
Które byś dotąd pędziła wesoło,
Gdyby... ty milczysz — śpiewaj i przeklinaj;
Niechaj łza straszna, co głązy przecieka,
Nie ginie darmo; zdejmę szyszak z głowy,
Tu niechaj spadnie, niech mi pali czoło,
Tu niechaj spadnie, jam cierpieć gotowy:
Chcę znać zawczasu, co mię w piekle czeka.
[Pieśń III, w. 114]

Siła tej romantycznej „łzy strasznej” Aldony „co głązy przecieka”³⁴ była tak wielka, że przeniknęła się aż do słynnej strofy wiersza Cypriana Kamila Norwida *W Weronie*:

Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea — ta łza znad planety
Spada ... i groby przecieka³⁵;

Ta „łza” Aldony „przecieka” też wszystkie nawiązania Słowackiego do utworu Mickiewicza. Są to przede wszystkim teksty eksponujące problematykę egzystencjalną, w różnych wersjach ukazujące własne cierpienie jednostki i ból

³⁴ Przecieka oznacza: przenika na wskroś, przeświała wg *Słownika języka polskiego* (tzw. *Słownika wileńskiego*) oprac. przez Aleksandra Zdanowicza (i in.) wydany staraniem Mauricego Orgelbranda, cz. 1: A-O, cz. 2: P-Z, Wilno 1861.

³⁵ C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, BN I 271, Wrocław 1990, s. 25.

życia człowieka napiętnowanego cierpieniem innych ludzi, także swoich najbliższych, którego stał się bezpośrednią przyczyną, na skutek okoliczności przeciwnych i obiektywnie istniejących, a w ostatecznym rozrachunku tkwiących w historii.

Słowacki uznał też za „pełne poezji” te wersy wyznania Aldony (w. 133–142), w których zapewniała ukochanego, iż nie zamieniłaby krótkich chwil spędzonych razem z nim na długie „ciche życie, przepędzone w nudzie”:

Z tobą mój miły, z tobąśmy przyyli
 Znikomą chwilę, lecz tej jednej chwili
 Nie będę mieniać z całą ziemian zgrają
 Na ciche życie, przepędzone w nudzie.
 Ty sam mówiłeś, że zwyczajni ludzie
 Są jako konchy, co się w bagnie tają;
 Ledwie raz na rok, falą niepogody
 Wypchnięte z mętnej pokażą się wody,
 Otworzą usta, raz westchną ku niebu
 I znowu wrócą do swego pogrzebu.

Natomiast już w wersach kolejnych (od w. 142 do w. 155) nie tylko nie odnalazł poezji, ale wykpił marzenie Aldony, by być skowronkiem i z kolei znów uznał za „ładny” fragment następujący (*Głos z Wieży*, w. 194–199):

O miejmyż litość nad sobą samemi,
 Pomnij, mój luby, że, jak ten świat wielki,
 Dwoje nas tylko na ogromnej ziemi,
 Na morzach piasku dwie rosy kropelki,
 Że lada wietrzyk, z zimnego padołu
 Znikniem na zawsze, ach! gińmyż pospołu.

Także finał *Pieśni z Wieży* (w. 293–308) został uznany przez Słowackiego za „piękny”, „świeży” — wyjąwszy oczywiście dwa wersy końcowe o „znikającym duchu piekielnym”.

Na uznanie autora *Żmii* zasłużyły też strofy *Pieśni II* Mickiewiczowskiego poematu: strofa porównująca Niemen do kochanka i strofa o Litwinie, która opuściła „ojczyste doliny”:

I ty utoniesz w zapomnienia fali,
 Ale smutniejsza, ale sama jedna.
 [P. II w. 149–160]

Pieśń III poematu Mickiewicza była najbardziej krytycznie ocenioną przez Słowackiego jego częścią, tak jak *Uczta* — *Pieśń IV Konrada Wallenroda* —

najbardziej entuzjastycznie. Zachwycił autora *Żmii* słynny czterowiersz z *Pieśni Wajdeloty*:

O, pieśni gminna, ty stoisz na straży
 Narodowego pamiątek kościoła,
 Z archanielskimi skrzydłami i głosem —
 Ty czasem mewasz i broń archanioła.

O zakończeniu *Pieśni Wajdeloty* (od wersu 233 do 243) zanotował: „pyszne”. Pisał tu Mickiewicz formułując program eposu narodowego czy też historycznej narodowej tragedii:

Gdybym był zdolny własne ognie przelać
 W piersi słuchaczów i wskrzesić postaci
 Zmarłej przeszłości: gdybym umiał strzelać
 Brzmiącymi słowy do serca spółbraci;
 Może by jeszcze w tej jedynej chwili,
 Kiedy ich piosnka ojczysta poruszy
 Uczuli w sobie dawne serca bicie,
 Uczuli w sobie dawną wielkość duszy
 I chwilę jedną tak górnie przeżyli,
 Jak ich przodkowie niegdyś całe życie.

[(Pieśń) IV. *Uczta*, w. 233–243]

Powieści Wajdeloty przydał zaś Słowacki najwyższe epickie parantele. Napisał „W całej powieści jest wielkość Homera”, a za najznakomitszy jej fragment, który później jak wielokrotne echo powrócił w jego własnej twórczości, podejmującej motywy wallenrodyczne, odezwał się w projekcji losu Wallenroda w nawiązaniach Słowackiego i w kształtowaniu motywu opuszczonej kochanki we fragmentach *Waltera Stadiona*. Uznał fragment:

Walter wszystko utracił, Walter sam jeden pozostał,
 Jako wiatr na pustyni; błąkać się musi po świecie,
 Zdradzać, mordować i potem ginąć śmiercią haniebną.
 Ale po latach ubiegłych, imię Alfa na nowo
 Zabrzmi w Litwie i kiedyś z ust Wajdelotów posłyszysz
 Czyny jego; natenczas, luba, natenczas pomyślisz,
 Że ów rycerz straszliwy, chmurą tajemnic okryty
 Jednej tobie znajomy, twoim był kiedyś małżonkiem,
 I niech duma uczucie będzie pociechą sieroctwa.
 Słucha w milczeniu Aldona, chociaż nie słyszy ni słowa.
 Jedziesz, jedziesz! krzyknęła i zatrwożyła się sama.
 Słowem „jedziesz”, to jedno słowo brzmiało w jej uchu;

Nic nie myślała, o niczym pomnieć nie mogła: jej myśli,
Jej pamiątki, jej przyszłość, wszystko splątało się tłumnie;

Obok strofy XI (w. 49–54) *Uczty Słowacki* zanotował: „śliczna”. Są to słowa Wallenroda, który nie chce słuchać pieśni chwalcących jego czyny, ani pieśni trubadura opiewającego dzieje miłości „zaklętych dziewic i błędnych rycerzy”. Fragment ten brzmi:

Tu róże zwiędły, innego chcę barda,
Zakonnik — rycerz, innej chcę piosenki,
Niechaj mi będzie tak dzika i twarda
Jak hałas rogów i oręża szczęki,
I tak ponura jak klasztorne ściany.
I tak ognista jak samotnik pjany.

Znamienne, że pisząc i przerabiając *Mindowego* w latach 1829–1832 i tworząc późniejsze dramaty historyczne: *Jan Kazimierz*, *Wallenrod*, *Złota czaszka* w latach 1840–1841 Słowacki poszedł właśnie w tym kierunku, jaki proponowały te „śliczne” wersy Mickiewiczowskiego poematu; nie potrzebował więc „podniety” ze strony Dominika Magnuszewskiego, choć nie jest wykluczone, że i ta inspiracja wpłynęła na ostateczne uformowanie jego poglądów na temat romantycznego dramatu historycznego³⁶. Już *Noty krytyczne...* wyznaczały kierunki myślenia Słowackiego w tym zakresie: odrzucenie czułościowego sentymentalizmu jako konwencji kształtującej wątki romansowe, a także odrzucenie konwencji walterskotowskiej w ukazywaniu historii jako barwnego widowiska i dążenie do ukazywania średniowiecza nie jako epoki „złotego gotyku”, lecz czasów „dzikich” i „twardych”.

³⁶ Juliusz Kleiner pisał: „Wzmaganie się postawy realistycznej doprowadziło nie tylko do dramatu współczesnego, ale również do nowej koncepcji dramatów historycznych. Stworzywszy na kanwie dziejów baśni w *Balladynie*, mit w tragedii wenedyjskiej, romans w *Mazepie* — Słowacki zapragnął dać udramatyzowaną prawdę dziejów. Nie pojmował jej bynajmniej w sensie naukowym, nie myślał o specjalnym trudzie zdobywania materiału autentycznego; chodziło mu tylko o zmianę stylu.

Kto wie, czy nie dopomógł uświadomieniu tej koncepcji młody romantyk pełen planów i ambicji wielkich, Dominik Magnuszewski, którego *Uwagi nad dramatem polskim* Słowacki czytał niewątpliwie w poznańskim »Tygodniku Literackim« z r. 1839. Pragnął Magnuszewski drogę wskazać dramatowi historycznemu, dotąd — jak twierdził — nie istniejącemu w Polsce, a mającemu oddać »szorstkie życie przodków naszych«, »Szorstki wiek — szorstki język« — oto było jego hasło; zwalczał fałszowanie dawnych czasów przez sentymentalność, przez nadmiernie »ukształtowaną wymowność«; za wzór stawiał Shakespeare’a. Zgodnie z tymi wskazówkami Słowacki usiłował wżyć się w epokę twardą, mocną, brutalną, w dialogu skąpym zamknąć obfitość ważnych faktów dziejowych, tężyzną ludzi pierwotnych odzwierciedlić ostrością języka. Tak stylizował *Wallenroda*, przerwanego po wstępnych wierszach aktu III”. (J. Kleiner, *Słowacki*, *op. cit.*, s. 201–202).

Znamienne, iż Słowacki w swoich uwagach o poemacie Mickiewicza nie uważa w ogóle problemu zdrady patriotycznej, która to kwestia roznamiętniała właśnie krytykę klasycystyczną a i romantyczną, chociaż w innym sensie, podobnie jak w młodzieńczych utworach, gdzie — na co już zwracałam uwagę — wykreował bohatera-zdrajcę, ale z pobudek prywatnych, wikłając go w skomplikowane konflikty uczuciowe.

Noty marginesowe. . . są więc cenne dla badacza twórczości Słowackiego z kilku co najmniej względów. Zważywszy szczupłość krytycznoliterackich wypowiedzi Słowackiego w latach 1829–1832 stanowią jeszcze jedno z nielicznych źródeł poznania poglądów poety w tym okresie, dopełniają i precyzują inne wypowiedzi krytycznoliterackie autora *Żmii*, np. problem rozumienia oświeceniowej i romantycznej kategorii naśladownictwa, przynoszą informacje dotyczące kształtowania się wątków wallenrodycznych w twórczości Słowackiego i tzw. „antagonizmu wieszczów”, jak również kształtowania się i rozwoju koncepcji romantycznego historyzmu w twórczości autora *Mindowego*.

WALLENROD SŁOWACKIEGO A KONRAD WALLENROD MICKIEWICZA

Jeden z fragmentów pieśni VI *Beniowskiego* zanotowany został na kartce, która — jak pisze Juliusz Kleiner — „[...] łączy się ze skrawkiem zawierającym szczątki dwu wierszy *Wallenroda*. Może to być dowodem, że pieśń ta i dramat o Wallenrodzie pisane były w bliskim od siebie czasie”³⁷, czyli w roku 1841.

Powstanie zaś fragmentów dramatycznych, znanych w tradycji wydawniczej pt. *Walter Stadion*, datują badacze na rok 1844³⁸. Kleiner w monografii o Słowackim powiązał nawrót poety do zagadnień krzyżackich z kształtującą się w tym

³⁷ J. Kleiner, *Beniowski*, BN I 13/14, Kraków 1923, s. LI. Około 9 listopada 1841, Paryż — termin *ad quem* fragmentu dramatu o Wallenrodzie — uściśla *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, *op. cit.*, s. 405.

³⁸ Niewykończone, luźno ze sobą powiązane fragmenty dramatyczne, będące niezrealizowanym do końca zawiązkiem nowego, mistycznego przetworzenia losów Wallenroda, dla odróżnienia od też niedokończonego dramatu z 1841 r. o tym samym bohaterze, otrzymały w tradycji wydawniczej tytuł *Walter Stadion*. Tytuł ten, utrzymany we wszystkich wydaniach, nadał ogłoszonym z *Raptularza* poety fragmentom rękopiśmiennym dramatu pierwszy ich wydawca, A. Małecki.

Wobec braku bezpośrednich danych czas powstania utworu został przez badaczy twórczości Słowackiego oraz wydawców jego dzieł określony w przybliżeniu na rok 1844. Hipotezę tę można było oprzeć w pewnym stopniu na przesłankach wynikających z bezpośredniego sąsiedztwa w „Raptularzu” poszczególnych fragmentów *Waltera Stadion*a z innymi utworami i zapiskami poety, których data powstania jest wiadoma lub da się z dużą dozą prawdopodobieństwa ustalić. (Za: J. Kuźniar, *Wstęp* do wyd.: J. Słowacki, *Walter Stadion* [w:] id., *Dzieła wszystkie*, t. XII, cz. 2, pod red. J. Kleinera, przy współudziale W. Florian, Wrocław 1961, s. 215).

E. Sawrymowicz podkreśla też, iż pewien fragment listu napisanego przez Słowackiego 15 stycznia 1844 r. do Wojciecha Stattlera poświęcony wrażeniom doznany podczas oglądania obrazu

czasie, a zrealizowaną na początku 1845 roku, koncepcją drugiej redakcji *Zawiszy Czarnego*, dzieje zaś Waltera-Wallenroda w nowym, mistycznym oświeceniu, uznał za nową artystyczną próbę polemicznego i krytycznego przeciwstawienia się Mickiewiczowi. Przeciwstawienie to przybrało szczególnie ostre formy w sformułowaniu koncepcji postaci Jagiełły — Mickiewicza. W sposobie charakterystyki tej postaci, a także w ogóle w samym podjęciu tematu *Waltera Stadiona* zwraca Kleiner uwagę na wyraźne echa ostrego konfliktu Słowackiego z Kołem Towiańskiego. Co się zaś tyczy fragmentu epickiego o Konradzie Wallenrodzie, Kleiner przypuszcza, że jest on nieco wcześniejszy od fragmentów *Pana Tadeusza*, ale że powstał również w końcu 1846 r., kiedy Słowacki szerzej zajął się próbami kontynuacji czy przetwarzania dzieł Mickiewicza³⁹.

Wallenrod Słowackiego jest więc fragmentem utworu jedynie.

Zachowane dwa akty dramatu nie dają pełnego wyobrażenia o planie całości. Mieszczą niewątpliwie wyraźne zawiązki późniejszej akcji, ale nie dają wystarczających danych dla rekonstrukcji dalszego ciągu. Niewątpliwie jest tylko, że akcja, na którą składa się dramat Wallenroda i dramat Kiejstuta, zmierza do dwóch katastrof, co w strukturze dramatów Słowackiego nie jest zjawiskiem odosobnionym. Momentem głównym aktu III miała być prawdopodobnie śmierć Kiejstuta. Słowa Alfa — naturalnego syna Waltera-Wallenroda — odpowiadającego na pytanie Kiejstuta: „Czy ty byś się spalił ze mną? ...” — „Ja ... Spaliłbym się!” (w. 74–75), i ponowienie tej decyzji w rozmowie Alfa z Wallenrodem (w. 509–511) wskazują, że Alf spłonie na stosie zamordowanego Kiejstuta. Wallenrod zaś, udający się do Prus „na swoje mistrzostwo”, nie będzie, jak u Mickiewicza, tryumfotorem w chwili śmierci samobójczej. Wallenrod Słowackiego przeżywa tragedię boleśniejszą od tej, którą mu wyznaczył Mickiewicz, zarysowuje ją monolog Wallenroda w akcie II (w. 470–472):

Ojczyzno moja ... gdym ciebie porzucił
Potrzebowałeś mnie — ale na ciebie
Bóg spojrział — i mnie już nie potrzebujesz ...

Stattlera „Machabeusz” wskazuje wyraźnie na to, iż wyobrażenia poetycka Słowackiego zajęta już była tematyką *Waltera Stadiona* i *Zawiszy Czarnego*, utworów które być może były już w tym czasie zaczęte. (Por. *Kalendarz życia i twórczości...*, *op. cit.*, s. 463).

³⁹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. IV, cz. II, s. 341. Por. też: *Kalendarz życia i twórczości...*, *op. cit.*, s. 536. Słowacki podjął dwie próby opracowania tematu w konstrukcjach dramatycznych i jedną w wersji epickiej: *Konrad Wallenrod*. Po raz pierwszy fragment epickiej wersji ogłosił nieznanymi popularyzator pośmiertnej spuścizny Słowackiego w „Warcie” Rk IX (1882) nr 405. Ten sam wydawca nadał mu tytuł utrwalony przez późniejszych edytorów dzieł poety. (Za: W. Florian, oprac. (*Konrad Wallenrod*), [w:] J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, *op. cit.*, t. XII, cz. 2, Wrocław 1963, s. 199–201).

A więc odejdę ... i mój żywot zdrady
Skończę jak stary pies pod cudzym płotem⁴⁰.

„Zbawcą Litwy stanie się ten, który zabił Kiejstuta i spowodował śmierć Alfa — Jagiełło. Wallenrod, odchodząc z Litwy do Prus, nie mógł przeszkodzić zamordowaniu Kiejstuta — i pomścić go nawet nie może, bo mszcząc się na Jagielle musiałby Litwę uczynić łupem Zakonu. W Prusiech zapewne miało dojść do wykrycia zbrodni popełnionych przez Ksienię i Halbana i do zguby ich obojga. Wallenrod straciwszy wszystkich najbliższych, czując się winowajcą śmierci syna i tego, którego kochał jak ojca — tragiczny żywot skończyłby w przeświadczeniu, że trud jego i ofiara były bezowocne” — tak rekonstruuje akcję dramatu Słowackiego Jan Czubek i Jan Kuźniar⁴¹.

Dzieło Mickiewicza — nawet jeśli nie arcydzieło, zdaniem wielu — to jeden z najważniejszych utworów kształtujących świadomość Polaków. *Konrad Wallenrod* był utworem przełomowym, kreującym poetę na wieszczę narodowego. *Wallenrod* Słowackiego nawiązywał bezpośrednio do poematu Mickiewicza, proponując odmienne rozwiązania w różnych płaszczyznach tekstu. Przede wszystkim stosunek Słowackiego do wallenrodyzmu wyrażony w tym czasie w *Beniowskim* rzutował na kierunki kształtowania się jego koncepcji dramatu o Wallenrodzie, ale o odmienności literackiej propozycji decydowała także inna całościowo konstrukcja postaci głównego bohatera i odmiennie ukształtowany wariant modelu romantycznej miłości, a także nieco odmienne widzenie postaci Halbana i roli poezji.

Do roku 1830 romantyczna lektura poematu Mickiewicza to lektura tyrtejska. W okresie popowstaniowym zaś kategoria wallenrodyzmu zaczęła się jawić jako moralnie dwuznaczna, ponieważ umożliwiała usprawiedliwienie kolaboracji z zaborcą. Tak właśnie ocenił *Konrada Wallenroda* Słowacki w roku 1841 w *Beniowskim*. Słowacki uznał, że wielką winą Mickiewicza było zatarcie jasnych kryteriów, pozwalających wyraźnie odróżnić postawę patriotyczną od zdrady. Dawniej — pisał poeta w drugiej pieśni *Beniowskiego* — „kończył jak pies, kto zdradę zaczynał”⁴² i to sformułowanie powtórzył w *Wallenrodzie*, wkładając w usta swego tytułowego bohatera te gorzkie słowa:

⁴⁰ J. Słowacki, *Wallenrod*, *op. cit.*, s. 365.

⁴¹ J. Czubek i J. Kuźniar, *Wstęp* do wyd.: J. Słowacki, (*Wallenrod*). (*Dramat*), [w:] J. Słowacki, *Dzieła wszystkie. Utwory wydane z puścizny rękopiśmiennej*, t. X, red. J. Kleiner, wyd. 2, Wrocław 1957, s. 330–331.

⁴² J. Czubek i J. Kuźniar, *Wstęp* do wyd.: J. Słowacki, (*Wallenrod*). (*Dramat*), [w:] J. Słowacki, *Dzieła wszystkie, op. cit.*, s. 330–331.

A więc odejdę ... i mój żywot zdrady
skończę jak stary pies pod cudzym płótem⁴³.
[II, 471–472]

„Dziś zdrajcom łatwiej” — sugerował zaś ironicznie w *Beniowskim*⁴⁴. Mickiewicz zatem usankcjonował — zdaniem Słowackiego — dwuznaczny moralnie wzór postępowania:

Wallenrodyczność czyli Wallenrodyzm
ten wiele zrobił dobrego — najwięcej!
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,
Z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy⁴⁵.

Wallenrod Mickiewicza — poemat głoszący potęgę poezji i jej moc oddziaływania na życie — jest także najpełniejszym i najgłośniejszym przejawem tyteizmu w romantyzmie przedlistopadowym. Halban — poeta w *Pieśni Wajdeloty* wyraża wiarę w siłę poezji i staje się równocześnie sprawcą czynu Wallenroda. Halban zapewniał, że „[...] kiedyś w przyszłości / Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości”. Ścisłe powiązanie poezji i czynu w dziele Mickiewicza sprawiło, że Wallenrod został odebrany przez wielu współczesnych jako wezwanie.

Słowacki w *Wallenrodzie* zachował rolę Halbana jako sprawcy czynu Wallenroda, ale informację dotyczącą roli pieśni rozpiął jakby na kilka głosów. Potęgę pieśni sławi Kiejstut mówiąc do Alfa: „Pieśń żyje wieki!”⁴⁶ i Wallenrod — sam sobie prorokując sławę w pieśni. Mickiewicz porównuje Halbana do „lwów dozorczy” i przedstawia go bardziej jako postać symboliczną, uosobienie bezosobowych sił tradycji niż konkretną osobę, u Słowackiego Halban to „jeden Guślarz spod Trok”, „filozof stary”, „kruk nieszczęścia”, „męska Hekate”, „stary mnich”, „stary guślarz, choć został mnichem świętego Franciszka”, wreszcie morderca-truciciel.

Wallenrod w dramacie Słowackiego jest — według słów własnych bohatera, a także słów Kiejstuta i Witolda — „haniebnym zdrajcą”. Mimo potępienia zdrady jako metody walki, nie pozbawił jednak Słowacki swego bohatera aury rycerskiej sławy, heroizmu i wielkości, blasku siły, dumy osobistej:

Ha! więc godzina przyszła ... Żegnaj teraz,
Rycerska sławo — dumo — i ty jędzo,
Miłości własna ... żegnaj! ... Los zaczyna

⁴³ J. Słowacki, *Beniowski*, *op. cit.*

⁴⁴ J. Słowacki, *Wallenrod*, *op. cit.*, s. 365.

⁴⁵ J. Słowacki, *Beniowski*, *op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*

Podgryzać twardą podstawę posągu,
 Aż runę z góry ... i w proch się położę.⁴⁷
 [I, sc. 1]

Halban porównuje Wallenroda jednocześnie do Cezara i Leonidasa. Równocześnie ów rycerz stalowy to postać syntetyzująca właściwe romantyzmowi motywy: „chory ze szpitala wariatów”, „szaleniec”, „chora dusza romantyczna”. „Gorycz” słów zarzuca mu matka, „dziwne serce” Halban: „Jak wosk miękkie — jak wichur szalone!”⁴⁸

Ale koncepcja postaci Wallenroda u Słowackiego ulega zasadniczej modyfikacji dopiero na skutek wprowadzenia ironii romantycznej, Wallenrod już w pierwszej scenie dramatu przedstawia siebie jako człowieka, nad którym wisi fatum, przekleństwo, los:

Wallenrod: Czy ja mam ojca? — wszak jestem bękartem!
 Natura nie ma żadnych praw nade mną.
 Jestem — jako struś, wywiedziony z jaja
 Słońca promieniem — słońce mam za ojca.
 [...]
 Nieszczęście zaś za siostrę ... śmierć za żonę —
 A krew za napój ... Wszak tak ... stary mnichu? ...

Halban: Naknij losowi — a potem się poddaj ...

Wallenrod: Niech ten filozof stary, co prowadzi
 Za los narody ... i mnie jako frygę
 Kręci ... niech będzie Homerem — inaczej
 Wszystkie me czyny rycerskie nie warte
 Życia jaskółki ...

Halban: Nie bój się — żyć będą ...

Wallenrod: Gdzie? na księżycu? ...

Bohater *Wallenroda* nie nosi ironicznego imienia jak Szczęsny Kossakowski w *Horsztyńskim*, ale ironia i tu przenika tkankę dramatu i stanowi jego dominującą tonację. I, podobnie jak w *Horsztyńskim*⁴⁹, nie jest to Schległowska ironia romantyczna. Obnaża nie cechy dzieła i czynności twórczych artysty, lecz charakter ludzkiego istnienia. Załamania tonu, antynomiczność ocen, huśtawka nastrojów to nie konsekwencja uczuciowych rozterek bohatera, lecz przejaw nierównowagi bytu.

W *Wallenrodzie* wykorzystał Słowacki różne odmiany klasycznej ironii retorycznej. Auroironia pojawia się najczęściej w wypowiedziach Wallenroda. Pogar-

⁴⁷ J. Słowacki, *Wallenrod*, op. cit., s. 348.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 335.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 337.

dliwy sarkazm wobec przeciwnika charakteryzuje dialogi Wallenroda i litewskich ksiąząt, a sarkazm z podtekstem liryzmu dialogi Wallenroda z matką, jak w tej scenie pożegnania, a także dialogi Kiejstuta, Biruty, Witołda i Anny.

Przed wyjazdem z Malborga na Litwę Ksieni błaga syna o zachowanie ostrożności:

Ksieni

Przysiąż, że nigdy się nie zdradzisz ...

Wallenrod

Siebie? ...

Byłbym człowiekiem pełnym nierozumu,
Gdybym się zdradzał ...

Ksieni

Przysiąż mi, Walterze! ...

Wallenrod

Dobrze — przysięgę tą weź, moja matko,
I zrób z niej worek.

Ksieni

Jakże to rozumiesz? ...

Wallenrod

Worek na ludzkie przysięgi-kradzione.

Ksieni

Gorzko ty mówisz do mnie na odjeźdnym.

Wallenrod

Matko — ja ciebie kocham ...⁵⁰

[akt I, sc. I (?)]

Ironia ta służy drwinie i zaznaczeniu przewagi nad otoczeniem, sprzyja kamuflażowi — ukrywaniu swych myśli oraz intencji przed otoczeniem — szczególnie w przypadku Wallenroda, a jako autoironia wyraża gorzki dystans wobec własnych udręk i rozpaczliwą niepewność bohatera poszukującego własnej tożsamości. Już w *Horsztyńskim* wszystko cokolwiek się dzieje i cokolwiek się mówi w tekście, ma dwoiste znaczenie i w rezultacie obraca się przeciw bohaterowi, ujawniając ironię przewrotnego losu⁵¹.

Źródła ironii Słowackiego są dwojaki: i antyczne, i szekspirowskie.

⁵⁰ Por.: M. Janion i M. Żmigrodzka, „*Horsztyński*” Juliusza Słowackiego, [w:] *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*, s. 121–122.

⁵¹ J. Słowacki, *Wallenrod*, *op. cit.*, s. 337.

Ironia losu to pojęcie nie dosyć precyzyjnie sformułowane — piszą Maria Janion i Maria Żmigrodzka — ale często obecne w świadomości romantyków, przede wszystkim niemieckich. Ludwik Tieck dopatrywał się jej przykładów zwłaszcza w dramatach szekspirowskich. Przeświadczenie, że człowiek jest bezsilną ofiarą losu, igrającego złośliwie jego słabością i jego niewiedzą, było jedną z artykulacji romantycznego pesymizmu egzystencjalnego. Ironię tragiczną wywodzono ze źródeł antycznych i dostrzegano w konfrontacji niewiedzy czy złudzeń bohatera z nieubłaganą potęgą ślepego przeznaczenia. Słowacki romantycznie wyostrzył bezlitosne funkcjonowanie ironicznego mechanizmu klęski człowieka.

[...]

Romantyków nurtowało przeświadczenie, że zderzenie skończoności człowieka z nieskończonością kosmosu przynosi efekt rozdzierający — ironiczny, ale i melancholiczny. Dysonansowi i deziluzji świata jako szpitala wariatów towarzyszy żalobne opłakiwanie „braku” — braku całości. Na jej miejscu pojawia się przygodność bytu, który w literaturze romantycznej opisywany bywa w kategoriach bądź absurdu, bądź ironii tragicznej⁵².

Nie był więc Wallenrod Słowackiego bohaterem historycznym, podobnie jak nie był nim bohater Mickiewicza. I jedna i druga kreacja odzwierciedlała przede wszystkim problemy współczesnego człowieka: w przypadku Mickiewicza problematykę spiskowo-rewolucyjną początku XIX wieku, w przypadku Słowackiego romantyczną problematykę egzystencjalną. Lecz różniło ich jeszcze coś więcej. Eliminacja tyrteizmu i wprowadzenie w szerszym zakresie problematyki zdrady połączonej z romantyczną filozofią egzystencji prowadziło niewątpliwie do pogłębienia psychologicznego rysunku postaci głównego bohatera, ale pozbawiało tę kreację Mickiewiczowskiej sugestywności, a utwór możliwości aktualizacji. Ironia romantyczna — matka sukcesu dramatu o polskim Hamlecie — uczyniła z Wallenroda jeszcze jedno wcielenie Lambra i Kordiana. Wallenrod stał się przede wszystkim człowiekiem, którego tragiczny los odczuwamy na równi z jego matką-Litwinką⁵³, stał się więc bohater Słowackiego człowiekiem, nie ideą jak u Mickiewicza, ale zabrakło w tej kreacji romantycznej jedności słowa i czynu, którą ucieleśniał Wallenrod Mickiewicza — bohater pokolenia przedlistopadowego.

Recepcja poematu Mickiewicza w twórczości Słowackiego przebiegała etapami: od przejścia najpierw zewnętrznej warstwy utworu, poprzez polemikę w *Beniowski*, do budowania własnej koncepcji losów bohatera, a także koncepcji historiozoficznej, dotyczącej losów Litwy i roli Jagiełły, i wmontowanie w ten układ roli Wallenroda — tragicznego zdrajcy, ponieważ ofiara jego poszła na marne.

Do wyżej wymienionych różnic dochodzą jeszcze inne.

⁵² Por. M. Janion i M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 122–123. Autorki cytowanego studium o *Hołsztyńskim* podają przykłady podobnych dzieł europejskiego romantyzmu, podkreślając, że nurt ten był obcy polskiemu romantyzmowi.

⁵³ *Ibid.*

Historyzm poematu Mickiewicza był historyzmem maski. Słowacki pragnął zbudować wizję średniowiecznej Litwy i na tym tle ukazać swego bohatera-rycerza. Juliusz Kleiner twierdzi nawet, iż ów charakterystyczny koloryt prymitywu średniowiecza konstruował autor dramatu o Wallenrodzie w dużej mierze pod wpływem dramatu historycznego koncepcji Dominika Magnuszewskiego⁵⁴. Z taką koncepcją historyzmu zgadzała się krytyka sentymentalizmu w ujęciu wątku Aldony i Wallenroda, przeprowadzona przez Słowackiego w uwagach marginesowych, umieszczonych na kartach dzieła Mickiewicza, oraz ukształtowanie w *Wallenrodzie* Słowackiego wątków Kiejstuta i Biruty, a także Witolda i Anny, a nawet eliminacja postaci Aldony z akcji dramatu Słowackiego z roku 1841. W sposób bardzo zręczny wykorzystał tu Słowacki zjawisko ironii romantycznej w budowie psychologicznego rysunku historycznych bohaterów, takich jak Kiejstut i Biruta, Witold i Anna. Tradycyjny chwyt ironii retorycznej — pogardliwy sarkazm wobec przeciwnika został zamieniony w pełen ironii i drwiny wzajemny stosunek kochanków do siebie, nie pozbawiony wszakże podtekstu lirycznego. Ewolucja tych wątków jest sprawą szczególnie interesującą wobec braku zakończenia dramatu.

Biruta, córka Widymunda ze Żmudzi, poświęcona służbie bogów, która została Wajdelotką i weszła w grono dziewic strzegących świętego ognia na ołtarzu Praurymy pod Połęgą, matka czterech synów (Patryka, Witolda, Towciwiłła i Sygajły) słynąca z wielkich cnót i dobroczynności (zm. w r. 1416 — lud po śmierci poczytał ją za boginię, dotychczas nadmorska góra w Połudzie zwie się grobem boskiej Biruty) i Kiejstut, książe żmudzki i trocki, który zachwycony jej pięknosciami, porwał ją i uwiózł ją do Trok, gdzie pojął za żonę, prowadzą tu ze sobą następujący dialog:

Kiejstut
do Anny

Miodowy miesiąc ... zawsze bywa słodki ...
Biruta, co ma teraz włosy srebrne,
A pierwiej miała włosy takie złote,
Jako miodowy księżyc ... niechaj powie,
Czy Kiejstut — dobrze kochał ruski miesiąc? ...

Biruta

Drapałam ciebie wtenczas pazurami,
Biłam jak słowik — skrzydełkiem gadzinę,
Jak wąż skakałam do oczów... Mój stary,
Jeśli to miód był ... to pewno nie słodki!

Kiejstut

Skłamałaś, stara moja ... o! skłamałaś...
Bo jam uciekał — tyś gonila za mną!

⁵⁴ Akcja *Waltera Stadiona* rozgrywa się przed opuszczeniem Litwy przez Waltera Stadiona.

Schowałaś mi hełm — abym nie wychodził,
 Spaliłaś w piecu lipowe chodaki,
 Ukradłaś kiesę — bym nie pił za domem ...
 Potrułaś mi psy — abym nie polował.
 Tak — na Peruna, tak — widzisz Witołdzie,
 Jak matka kłamie ... Bij twoją Rusinkę,
 Bo nadto wielka dobroć psuje żony ...⁵⁵
 [akt I, sc. 2]

Generalna prawidłowość dojrzałej twórczości Słowackiego to sugestywność w odsłanianiu niezwykłych światów psychiki ludzkiej. Psychologizm to też mocna strona dramatu o Wallenrodzie: i tu nad wątkami fabularnymi góruje tajemnica istnienia. Tylko niespełnienie w miłości sublimuje się w mit miłości idealnej, natomiast spełnienie demitologizuje każde olśnienie — to prawo wewnętrzne twórczości Słowackiego tłumaczy także sposób ukazania par kochanków we fragmentach dramatu o *Wallenrodzie* z roku 1841.

Stworzył więc Słowacki ciekawe, psychologicznie pogłębione portrety bohaterów, interesujące dialogi, przenikliwą wizję ludzkiego losu — ale były to tylko rozbliski geniuszu, podczas gdy utwór Mickiewicza miał siłę mitotwórczą.

Wallenrod jak wszystkie niedokończone utwory Słowackiego prowokuje szczególny typ lektury: tak jak spotkanie starych znajomych — zauważa Marta Piwińska⁵⁶. To jak czytanie powieści sensacyjnej — dodajmy. Tajemnice odsłaniają się powoli w miarę nie tyle przewracania kolejnych kart, ile powstawania kolejnych wersji, twórczych nawiązań, przeobrażeń, dopełnień. Nieoczekiwanie w różnych miejscach i utworach odnajdujemy nowe informacje o bohaterach: zbrodnicza Ksieni — trucicielka z *Wallenroda* — to „matka, która płacze syna” w *Walterze Stadionie*, ukochana Wallenroda, której nieobecność wśród postaci fragmentów dramatu z roku 1841 jest tak wyrazista, przejawia się jako porzuciona i zropanzona kochanka w strzępach sceny z *Waltera Stadiona* siłą swojej rozpacz, przypominając Gustawa z IV cz. *Dziadów*.

Zakończmy słowami Piwnickiej: otwierając perspektywę na dalsze kontynuacje motywu Wallenroda, którymi się tu nie zajmowałam:

Obszar późnej twórczości Słowackiego — dzieło nieskończenie różnorodne — i monotonia jednej myśli. Oto chaos zapisu, jeśli patrzymy nań od strony porządku własnego literatury: utworów, gatunków, wątków. A oto porządek własny tego dzieła, które rozwija się jak żywy organizm, całe z tej samej substancji, wszędzie to samo. Zasada organiczna nadaje późnej twórczości Słowackiego swoisty „realizm”: jest jak w życiu, gdzie znajomych spotykamy w najbardziej nieoczekiwanych miejscach, gdzie po latach wyjaśniają się czyjeś dzieje [...] sytuacje rozwijają się ponad granicami utworów (zarysów utworów?), a pełny sens losów ludzi i narodów rozświetla się dopiero, gdy je

⁵⁵ J. Kleiner, *Słowacki, op. cit.*

⁵⁶ J. Słowacki, *Wallenrod*, s. 339.

zobaczymy z wielu stron, w różnych czasach. Wciąż coś się przypomina, z czymś się wiąże i łączy, coś brzmi znajomo, powtarza, odbija echem w snach i zdarzeniach, ażeby zrozumieć jeden fragment, trzeba znać całość, która jest fragmentem wszystkiego co napisano do tej pory od czasu Homera, Biblii, Apokalipsy, które są fragmentami tego, co było i co będzie ... [...] W tym sensie Dzieło Słowackiego jest i musi być fragmentem — fragmentem nieskończoności — choć nie powstało fragmentarycznie, w sposób założony, jak wtedy, gdy Słowacki pisał *Żmiję* w poetyce Byrona. Jest fragmentem całości niemożliwej do napisania, którą jednak on napisał⁵⁷.

RÉSUMÉ

Le travail présenté se réfère à la question bien connue des antagonismes entre Adam Mickiewicz et Juliusz Słowacki, deux grands poètes romantiques polonais. L'auteur de l'esquisse y montre avant tout les correspondances entre le drame *Wallenrod* de Słowacki et le fameux poème *Konrad Wallenrod* de Mickiewicz.

Dans la première partie de l'article, intitulée *La dette et le dialogue des pensées* il y a une juxtaposition des opinions sur le caractère »rampant et grim pant« de la création poétique de Słowacki, opinions formulées par de nombreux critiques littéraires et historiens de la littérature polonaise. La deuxième partie, *Notes en marge*, est une analyse des opinions critiques de Słowacki sur *Konrad Wallenrod* de Mickiewicz. De sa propre main, Słowacki les exprima en marge d'un exemplaire du poème édité à Saint-Petersbourg. L'auteur de l'article tâche de saisir la façon dont Słowacki lit *Konrad Wallenrod*, ainsi que les influences de cette lecture sur la formation des motifs wallenrodiens dans la création littéraire de Słowacki. La troisième partie, intitulée *Wallenrod de Słowacki et Konrad Wallenrod de Mickiewicz*, est une analyse explicative du drame *Wallenrod*, faite dans le contexte du poème *Konrad Wallenrod*. C'est dans la troisième partie que l'auteur de l'esquisse met en relief les références directes de Słowacki qui tendait, paraît-il, à créer une nouvelle conception des personnages de Wallenrod et celle d'Halban, tout en démontrant le rôle très important de la poésie et tout en évoquant une nouvelle trame sentimentale.

⁵⁷ M. Piwnicka, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 225.