

Stefan KRUK

Pierwsza polska komedia historyczna
(*Giermkowie króla Jana* J. U. Niemcewicza, 1808)

Первая польская историческая комедия
(„Оруженосцы короля Яна” Ю. Немцевича, 1808)

La première comédie polonaise historique
(*Les chevaliers du roi* J. U. Niemcewicz, 1808)

Julian Ursyn Niemcewicz był nowatorem w kilku dziedzinach piśmiennictwa. On pierwszy na gruncie polskim pisał dumy – „poprzedniczki ballady” (określenie Czesława Zgorzelskiego), on też znalazł się w szeregu inicjatorów tragedii o tematyce narodowej, wreszcie – powieści wysnutych z dziejów ojczystych. To dość, aby uznać go za twórcę niezwykle zasłużonego dla polskiej kultury. A przecież nie było tutaj mowy o jego osiągnięciach na polu komedii obyczajowej oraz historycznej. W tym szkicu ograniczę się do naświetlenia poczyznań Niemcewicza w zakresie otatniego z wymienionych gatunków, ponieważ jest to dziedzina najmniej zbadana, a zarazem atrakcyjna.

Komedie historyczne Niemcewicza nie są wybitnymi osiągnięciami pisarskimi, stanowią wszakże ważne, bo inicjujące, ogniwo w rozwoju tego gatunku na gruncie polskim. Przypomnijmy, że były adiutant Tadeusza Kościuszki napisał dwie komedie historyczne: *Giermkowie króla Jana* (1808) oraz *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie* (1815, wyd. 1817), z których pierwsza jest spolszczeniem tekstu francuskiego, druga – utworem oryginalnym. Obydwie są komediooperami, co podsuwa dodatkową problematykę badawczą. W tej pracy omawiam jedynie *Giermków króla Jana*, ponieważ jest to pierwsza polska komedia historyczna, przewyższająca *Jana Kochanowskiego w Czarnym Lesie* wartością intrygi, dowcipem, śmiałością ujęcia postaci króla, wreszcie wdziękiem estetyki rokoka.

1

W XIX w. polska komedia historyczna, wobec utrudnionego kontaktu emigracji z krajem, a co za tym idzie – spóźnionego odbioru arcydzieł dramatu romantycznego przez ogół Polaków, odegrała ważną rolę jako gatunek sceniczny zaspokajający głód problematyki narodowej, paralelny do gawędy szlacheckiej i nierzadko przez ów gatunek inspirowany. Nie można lekceważyć także innej funkcji komedii historycznej, będącej środkiem popularnej edukacji historycznej – ową „historią na wesoło”, której próbkę w dziedzinie prozy narracyjnej dał w naszej epoce Stefan Wiechecki w tomie *Helena w stroju niedbałym, czyli Królewskie opowieści pana Piecyka*¹ (1949). Stąd tak wielka popularność takich utworów jak: *Grochowy wieniec, czyli Mazury w Krakowskim* (wg Paska) Antoniego Małeckiego (1855), *Paziowie królowej Marysienki* (wg Pola) Piotra Dunieckiego (1864), czy *Panie Kochanku* Józefa Ignacego Kraszewskiego (1867).

Dodajmy, że gatunek, o którym mówimy, jest ciągle żywy, czego dowodem *Śmierć porucznika* Sławomira Mrożka (1963) oraz *Utani* Jarosława Marka Rymkiewicza (1974). Naturalnie dzisiaj jest to raczej gra z tematem historycznym polegająca na pomieszaniu dawności ze współczesnością – dla celów ludycznych i estetycznych (Rymkiewicz), swoisty rewizjonizm historyczny (Mrożek), bądź też alegoria mająca swój rodowód w literaturze osiemnastowiecznej, lecz skierowana na obnażanie niehumanitarnych mechanizmów życia społecznego w naszym stuleciu (*Doświadczyński* Ernesta Brylla, 1977). Problem więc istnieje nadal stanowiąc intrygujące zadanie badawcze. A przecież nie wspominałem tutaj o dramatopisarzach kontynuujących tradycyjny wzorzec komedii historycznej, oparty na w miarę wiernej rekonstrukcji wydarzeń oraz tła społeczno-obyczajowego (Ludwik Hieronim Morstin, Jarosław Iwaszkiewicz, Roman Brandstaetter, Adam Bunsch i in.). Ich twórczość również stanowi logiczne, mające swoje uzasadnienie w prądach estetycznych epoki, ogniwo w rozwoju omawianego gatunku.

Po tym wstępie wyjaśniającym rangę tematu, powrócimy do Niemcewicza, a zatem do okresu narodzin polskiej komedii historycznej. Zanim przejdę do analizy *Giermków króla Jana*, winienem słów kilka poświęcić dotychczasowej drodze pisarskiej oraz życiowej poety, gdyż w tym świetle lepiej rysują się przyczyny, które zachęciły Niemcewicza do podjęcia tematu historycznego na terenie komedii. Kontekst polityczny pozwoli zrozumieć specyficzną atmosferę, w której zrodzili się *Giermkowie króla Jana*, recepcja zaś, ściślej – recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, ułatwi zrozumienie przyczyny zaniechania dalszych eksperymentów w tym zakresie.

¹ Warto zaznaczyć, że Stefan Wiechecki w tytule wspomnianej książki nawiązał do *Śpiewów historycznych* J. U. Niemcewicza, ściślej zaś biorąc do śpiewu *Leszek Biały*, w którym czytamy: „Od dworaków opuszczona Helena w stroju niedbałym...” itd.

W 1808 r., kiedy ukazali się w druku *Giernkowie króla Jana*, Niemcewicz miał już 50 lat, był więc człowiekiem dojrzałym, posiadającym bogatą bagaż doświadczeń życiowych, cieszącym się ponadto uznaniem za swą działalność publiczną w okresie Sejmu Czteroletniego oraz Insurekcji Kościuszkowskiej, wreszcie za swe pisarstwo, tak z zakresu poezji jak też dramatu. Przypomnijmy więc najważniejsze etapy dotychczasowej twórczości Niemcewicza, gdyż wskażą one, że zainteresowanie historią narodu oraz losem kraju było dla autora *Giernków* problematyką naczelną. Swoją pracę pisarką rozpoczął młody adiutant ks. Adama Kazimierza Czartoryskiego, generała ziem podolskich, od przekładów sentymentalnych, quasi-historycznych romansów francuskich.

Michał Witkowski stwierdził, że utwory te wywarły znaczny wpływ na charakter pierwszych dum Niemcewicza: *Dumy o Żółkiewskim* (1786) oraz *Dumy o Stefanie Potockim* (1788)². Znalazłszy się „w kręgu Puław” poeta pogłębił swoje zainteresowanie znanymi postaciami polskiej historii, czemu dał wyraz zarówno w pasji kolekcjonerskiej, jak też w twórczości okolicznościowej (*Przy ofiarowaniu portretów J. O. Ks. Imci Czartoryskiej, wystawiających sławnych Polaków*, 1785)³. W okresie Sejmu Wielkiego Niemcewicz pisze dwa dramaty historyczne: tragedię *Władysław pod Warną* (wyd. w 1893) oraz dramę historyczną *Kazimierz Wielki*, której premiera dana w Teatrze Narodowym 3 V 1792 r., w obecności króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, stała się wydarzeniem teatralnym. O ile w pierwszym utworze zaznaczył się silny wpływ sentymentalizmu, widocznego zwłaszcza w sylwetce tytułowego bohatera, o tyle w drugim na plan pierwszy wysunęła się tendencja do aktualizacji politycznego wątku dramy⁴. Owo wprzęgnięcie sztuki do walki politycznej w obronie reform znalazło najdobitniejszy wyraz w komedii *Powrót posła*, której premiera miała miejsce 15 I 1791 r. Po obaleniu Konstytucji 3 Maja Niemcewicz pisze paszkwile *Na hersztów targowickich* (1792), później zaś, już po upadku Powstania Kościuszkowskiego, relację z więzienia moskiewskiego (1795). W latach 1800–1803 powstają śpiewy historyczne: *Konstanty książę Ostrogski* (ok. 1800) i *Duma o kniaziu Michale Glińskim* (1803).

W tymże 1803 r. Niemcewicz czytał ostatni z wymienionych utworów w Warszawie na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk, z którym współpracował – jak twierdzi ks. Adam Jerzy Czartoryski – od chwili jego powstania⁵. Stanisław Staszic, prezes Towarzystwa, w kwietniu 1806 r. precyzuje wcześniej rzucony przez Jana Pawła Woronicza projekt „pieśnioksięgu narodowego”, którego realizację powierzono Niemcewiczowi. *Śpiewy histo-*

² M. Witkowski: *W kręgu „Śpiewów historycznych” Niemcewicza*, Poznań 1979, s. 34.

³ *Ibid.*

⁴ M. Klimowicz: *Oświecenie*, Warszawa 1972, s. 386.

⁵ A. Czartoryski: *Żywot J. U. Niemcewicza*, Berlin 1860, s. 137.

ryczne w ilości trzydziestu dwóch gotowe były w 1810 r., lecz do ich wydania doszło dopiero w 1816. Poeta dodał w tej edycji śpiew ostatni – *Pogrzeb ks. Józefa Poniatowskiego*. Cykl ten od razu zyskał wielką popularność, co wskazuje, jak duże było zapotrzebowanie społeczne na utwory o treści historycznej i patriotycznej. W ramach prac Towarzystwa Przyjaciół Nauk Niemcewicz podejmował nadto badania historyczne, czego wyrazem są publikacje o charakterze informacyjnym (*Dzieje panowania Zygmunta I*, wyd. 1818–1819) i edytorskim (*Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce*, t. 1–4, Warszawa 1822, t. 5, Puławy 1830). Równocześnie Niemcewicz nie zaprzestał twórczości literackiej, pisał dумы i tragedie o tematyce historycznej (*Jadwiga*, 1814, *Zbigniew*, wyd. 1819, *Bohdan Chmielnicki*, powst. 1817) oraz nowatorskie powieści z dziejów ojczyźtych (*Dwaj panowie Sieciechowic*, wyd. 1815, *Jan z Tęczyzna* 1824–1825)⁶.

W tym świetle podjęcie tematyki historycznej na terenie komedii nie może dziwić. Pewne zagadnienia wymagają jednak wyjaśnienia. Dlaczego bowiem, i w jakim momencie, Niemcewicz podjął temat historyczny w tonacji wesołej? Dalej cisną się pytania dotyczące struktury owych utworów: sposobów budowania postaci oraz prowadzenia intrygi, czasu i miejsca, koncepcji sceny, elementów komizmu, języka, struktur wokalnych i muzycznych, tendencji przyświecającej pisarzowi w trakcie pisania. Nadrzędnym zagadnieniem są tu naturalnie motywy historyczne, sposób ich funkcjonowania oraz znaczenie. Zanim jednak podejmę te problemy, winienem naszkicować sytuację życiową Niemcewicza w momencie utworzenia *Księżstwa Warszawskiego*, gdyż będzie to potrzebne do zrozumienia genezy *Giermków króla Jana*. Zresztą nie tylko genezy, lecz także struktury utworu oraz jego wymowy.

2

Ks. Adam Jerzy Czartoryski we wspomnianej książce opisuje przyczyny powrotu Niemcewicza ze Stanów Zjednoczonych w 1807 r. oraz drogę jego podróży. Oto wymowny fragment tej relacji:

[...] na końcu głuche pogłoski o zwycięstwach Napoleona zaczęły dochodzić do Zjednoczonych Stanów. Skoro Niemcewicz dowiedział się z większą pewnością o wypadkach wojny pruskiej i o nadziejach Polski postanowił natychmiast udać się, gdzie go obowiązki obywatelskie wzywały [...] Nadszedł list od St. Małachowskiego, marszałka czteroletniego sejmu, który wzywał dawnego posła do powrotu do kraju. Ten głos szanowny położył koniec wszelkim wątpliwościom.

Po szczęśliwej tym razem żegludze wylądował w Bordeaux, gdzie wysiedziawszy kwarentannę żółtej febry, puścił się do stolicy zachodniego świata. Wiedział już, że losy Polski są rozstrzygnięte traktatem tyłzyckim i że teraz tylko dalszych wyroków zwycięzcy trzeba było oczekiwać. Przybył do Paryża o kilka dni przed Napoleonem wracającym z Tyłży i był przy-

⁶ J. Kleiner: *Sentymentalizm i preromantyzm*, wydał z rękopisu i opracował Jerzy Starawski, Kraków 1975, s. 32–34.

tomny festynom danym dla uwielbienia zwycięstw monarchy i oznaczenia mu wdzięczności ludu francuskiego i uległości powszechnej. [Dalej Czartoryski opisuje kontakty Niemcewicz z Polakami i Francuzami – dop. S. K.] Księżnę Annę z Zamojskich Sapieżynę zastał jeszcze w Paryżu i w jej domu najwięcej czasu swego przepędził spotykając tam znowu ludzi znakomych już z przeszłej bytności poznanych.

Niecierpliwą oddać swą czołobitność nowemu monarsze swemu Niemcewicz wyjechał z Paryża do Drezna, gdzie zastał cały skład rządu warszawskiego. Mile był przyjęty przez Fryderyka Augusta i niebawem udał się do naszej stolicy, która choć niewrócona do dawnej świetności odzyskała jednak wówczas część swego blasku przez połączenie towarzystwa polskiego z francuskich i przez częste pobyty króla saskiego z swym dworem⁷.

Przytoczyłem ten długi cytat, gdyż rzuca on wymowne światło na atmosferę, w jakiej rodził się pomysł spolszczenia wodewilu *Les pages du Duc de Vendôme* M. Dieulafoya i L. E. Dupaty'ego. Ale oddajmy teraz głos samemu Niemcewiczowi, który w przedmowie do *Giermków króla Jana* pisał:

Przejeżdżając przez Paryż zdarzyło mi się widzieć na jednym z teatrów miasta tego małą operę (vaudevilles) pod tytułem *Les pages du Duc de Vendôme*. Przypomniałem sobie, że tradycja w kraju naszym niesie, iż figiel podobny nieco temu, który sztuki francuskiej jest treścią, przez giermków króla Jana był wyrządzony. Sądziłem więc, iż właśnie małe to drama do Teatru Narodowego przystosowanym być może.

I jeszcze zdanie końcowe przedmowy będące swoistą dedykacją utworu tytułarnemu monarsze Księstwa Warszawskiego.

Szczęśliwy będę jeśli w tylu ciągłych dla dobra kraju pracach Królowi naszemu choć chwilę przyniesie rozrywki i szanowną zabawę publiczność⁸.

Zbierzmy wnioski, jakie płyną z tych relacji. Po pierwsze, uderza w nich niezwykłość momentu dziejowego, jakim było utworzenie Księstwa Warszawskiego w 1807 r., z którego powstaniem Polacy łączyli nadzieję na pełną niepodległość Ojczyzny. Po drugie, atmosfera święta, jaką obserwował Niemcewicz w Paryżu i ożywienie polityczne, którego świadkiem był w Dreźnie, były dla poety impulsami tyleż niezwykłymi, co i radosnymi. Nic więc dziwnego, że w „stolicy świata” Niemcewicz nie tylko prowadził ożywione rozmowy, lecz także bawił się oglądaniem beztroskich wodewilów. Jeden z nich ukazujący zabawną anegdotę z bujnego życia ks. de Vendôme, przyszłego króla Francji, wywołuje w poecie rodzimą asocjację związaną z osobą Jana Sobieskiego. Pomysł spolszczenia wodewilu francuskiego wydanego w 1807 r. musiał zrodzić się w Paryżu, gdyż poeta w roku następnym pu-

⁷ Czartoryski: *op. cit.*, s. 149–150.

⁸ J. U. Niemcewicz: *Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, Lipsk 1838–1840, t. 5, s. 3. (Wszystkie cytaty z *Giermków króla Jana* pochodzą z tego wydania)

blikuje w Warszawie *Giernków króla Jana*, co nie byłoby możliwe, gdyby nie przywiózł ze sobą tekstu oryginału.

3

Pierwsza polska komedia historyczna jest więc spolszczeniem tekstu francuskiego. Nic w tym dziwnego, skoro w epoce Oświecenia komedie polskie takich autorów jak Bohomolec i Zabłocki, z reguły były przeróbkami tekstów obcych. Niemcewicz zaś, choć nie był ortodoksyjnym klasykiem, a przeciwnie wykazywał wrażliwość na powiew nowych kierunków sentymentalizmu i preromantyzmu, jakie przenikały do nas z Anglii i Niemiec, przecież w *Giernkach króla Jana* poza warsztat oświeceniowych tłumaczy nie wyszedł. Ludwik Simon, który dokonał porównania tekstu francuskiego z niemcewiczowskim, pisał:

Zestawiając komedię polską z komedią francuską nietrudno zauważyć, że Niemcewicz przystosował utwór do stosunków polskich, jednak zmiana tła ograniczyła się tylko do zmiany nazwisk bohaterów. Tło historyczne oryginału było konwencjonalne i z lekka naszkicowane tak, że do unarodowienia komedii obcej wystarczyło nazwać księcia de Vendôme Janem III, hrabiego Mureta – hr. Ochętowski⁹, panią de St. Ange – Kasztelanową, Marimonta – Haraburdą, a Elizę – Izabellą¹⁰.

Simon dalej stwierdza, że Niemcewicz najwierniejszy był w oddaniu dialogu pisanego prozą, natomiast swobodniej sobie poczynił z wierszowanymi partiami przeznaczonymi do wykonania wokalnego; tutaj pozwolił sobie na wprowadzenie trzech arii własnych oraz na zmodyfikowanie kupletów kończących utwór. Jedną scenę oryginału polski autor całkowicie pominął jako „[...] nie posuwającą naprzód akcji”¹¹. Myliłby się jednak ten, kto by przypuszczał, że wstawki Niemcewiczowskie mają wyłącznie fabularny charakter, przeciwnie, tylko jedna (aria Haraburdy w scenie XIV przekładu) jest relacją ze zwycięskiej potyczki oddziału polskiego z Turkami, pozostałe zaś są afabularne i mają charakter moralizatorski. Obydwie nie pozbawione są humoru. Oto aria Kasztelanowej umieszczona w scenie I:

Kiedy mężczyzn szyki zbrojne
Wzniosą oręż, toczą wojnę,
Co to za mordy okrutne!
Jakie skutki długie i smutne!
Lecz gdy wojują kobiety,
Broń ich nie są pistolety,
Jedno spojrzenie,
Czułe westchnienie
Wojnę i pokój ogłasza.

⁹ W wydaniu lipskim, z którego korzystam, hrabia nazywa się Odętowski.

¹⁰ L. Simon: „*Giernkowie króla Jana*” w *stosunku do źródła*, „Pamiętnik Literacki” 1930, s. 105–106.

¹¹ *Ibid.*, s. 107.

Gdy czytamy te słowa, znikają ostatnie wątpliwości co do słuszności zajęcia się tym jednoaktowym utworem, który w dodatku jest tłumaczeniem. Lektura *Giermków króla Jana* wciąga czytelnika, gdyż odsłania urok rokoka, związki z niepowtarzalną atmosferą, w której żyli Polacy po ogłoszeniu powstania Księstwa Warszawskiego, wreszcie pewne wartości etyczne, które zawsze są aktualne, a nam szczególnie bliskie. *Giermkowie króla Jana* są żartem scenicznym, który niesie jednak ważne przesłanie moralne, wzywa bowiem Polaków do jedności i solidarnej współpracy:

Niebezpieczeństwo i sława
 Zawsze wspólne między nami,
 Giermek znający te prawa
 Wszystko dzieli z kolegami.
 Rzadka na świecie jest zgoda,
 Klóci się kmocha ze swatem,
 Ale u nas insza moda,
 Jeden drugiemu jest bratem
 (scena XIII)

I tę arię dopisał Niemcewicz, lecz nie jest ona wstawką obcą duchowi tekstu francuskiego, przeciwnie – logicznie zeń wyrasta, a równocześnie wnosi ze sobą ów specyficzny klimat patriotycznego uniesienia, o którym już mówiłem.

4

Wybór Jana Sobieskiego na bohatera komedii nie był dziełem przypadku. Już w okresie Oświecenia pogromca Turków cieszył się szacunkiem szczególnym, czego wyrazem był uroczysty obchód setnej rocznicy wiktorii wiedeńskiej w 1783 r. oraz widomy znak owego kultu – pomnik Łazienkowski. Popularność króla – Piasta trwała nadal w okresie Księstwa Warszawskiego i potem Królestwa Kongresowego. Niemcewicz ukazując w *Giermkach* postać Sobieskiego pragnął przypomnieć Fryderykowi Augustowi zwycięstwa Polaków oraz ich minioną potęgę. Może ponadto chciał wykazać gotowość do poświęceń w obronie wolności własnego narodu oraz innych ludów uciśnionych.

Po Wiedniu nastąpił smutny okres w życiu Sobieskiego. Politycznych ani militarnych sukcesów już nie odniósł. Brał udział w wyprawach przeciw Turkom, lecz część Podola, w tym Kamieniec Podolski, pozostały w rękach obcych. Dla literatów Oświecenia i Księstwa Warszawskiego czas jakby się zatrzymał – Sobieski w ich świadomości utrwalił się jako zwycięzca spod Wiednia. Polaków tego okresu mogła w osobie Jana III pociągać i ta okoliczność, że był on ostatnim królem Polski, który rządził suwerennie, decyzje podejmował samodzielnie bez uzgadniania ich z ambasadorami przyszłych mocarstw rozbiorowych.

Niemcewicz pominął zupełnie sprawę wyglądu zewnętrznego króla, pozostawiając ten problem – traktowany widać, jako oczywisty – aktorowi. Z przebiegu zdarzeń komediowych wynika jednak, że monarcha jest w pełni sił fizycznych¹². Cały wysiłek pisarza skierowany był na charakteriologiczny rys bohatera.

Sobieski w utworze Niemcewicza posiada wiele przymiotów godnych idealnego monarchy, wyróżniających go z grona władców. Jest więc w pierwszym rzędzie mężny:

Ten, co szykom pełnym męstwa,
Ten, co przywodzi Polakom
Pewien jest zawsze zwycięstwa
[...]
Gdzie się wzbijał Orzeł biały,
Jakież się hufce ostały?
(scena II)

Jan III cieszy się sławą za sprawą swych czynów, lecz także ze względu na tradycję rodu: „Jest on królem polskim, jest prawnikiem Żółkiewskiego; nie wątpię, że zwycięstwa jego przywrócą nam zabrane przez Turków dziedzictwa” – mówi Kasztelanowa w scenie I. Król dotrzymuje słowa, cechuje go dobroć i hojność, nagradza zasłużonych w boju rycerzy, ale jest także sprawiedliwy i stanowczy w egzekwowaniu kary, zwłaszcza gdy stwierdzi uchybienie wobec ... płci pięknej! Sobieski w *Giermkach* ucieleśnia bowiem ideał króla, wodza i „kawalera”. Będąc mistrzem etykiety dworskiej monarcha przeżywa rozterkę, kiedy ma podjąć badanie Izabelli w celu ustalenia, kto nocą zakłócił spoczynek dam śpiewem romancy pod oknem ich domu: „Nie śmiem wypytywać się tej młodej panny – stwierdza i dodaje – wszystko mi wyjawi. Nie należy delikatności jej obrażać” (scena XII). Sobieski posiada tylko jedną wadę, potrafi unieść się gniewem (objaw trzykrotny), ale i ta przywara w rezultacie zamienia się w cnotę, gdyż król wpada w gniew tylko wtedy, gdy widzi nieprawość.

Wszystkie te cechy charakteru Jana III podane są przez interlokutorów, albo przez samego monarchę. Sposób więc kreowania postaci króla w *Giermkach* nie jest skomplikowany. Podobnie jednopłaszczyznowa jest postać pierwszego bodaj w polskiej literaturze dramatycznej „towarzysza pancernego” – Haraburdy. Jego wygląd zewnętrzny rzuca się w oczy, gdyż ten „[...] stary pułkownik pancerny [jest] bez oka i ręki [...]”, co nie przeszkadza mu w walce. Haraburda jest bowiem nieugięty oraz całkowicie bezinteresowny.

¹² Nie odpowiada to prawdzie, gdyż po r. 1691, kiedy toczy się akcja utworu (wszak mowa jest o Okopach Świętej Trójcy usypanych w 1691 r.), król był już schorowany i tak opuchnięty, że na konia siadał przy pomocy giermków, lub jeździł w kolasie (por.: P. Jasienica: *Rzeczpospolita Obojga Narodów*, cz. 2 *Calamitatis Regnum*, Warszawa 1967, s. 400).

Gdy po potyczce z wrogiem Sobieski obdarowuje rycerzy odznaczeniami wojskowymi, jeden Haraburda dziękuje za nagrodę mówiąc:

Nic! Na czymże do milionów kartaczy zbywa mi? Od piętnastu lat, co służę pod znakiem WKMości, zasłużyłem na jego pochwałę, to dosyć; raczysz opiekować się synami mojami: jeden jest już WKMości giermkim, drugi czeka pierwszego wakującego miejsca. Pod Chocimem straciłem dla WKMości rękę, pod Wiedniem oko, na Podolu żonę, cóż u miliona kartaczów więcej zyskać mogę? (scena II)

Stary wiarus gardzi honorami wojskowymi, przyjmuje tylko jedno wyróżnienie:

K r ó l

Niech i tak będzie, Mości Panie Pułkowniku, ale donoszę mu, że o milę stąd nieprzyjacielski oddział ukrył się niedaleko Okopów Świętej Trójcy. Chciałem powierzyć WPanu dzieło wyparowania go stamtąd jeszcze tej nocy.

H a r a b u r d a

Najjaśniejszy Panie, tę nagrodę przyjmuję.

(Scena II)

Trzeba w tym miejscu zapytać, jakie jest źródło owych cnót obywatelskich doświadczonego przez los rycerza. Czy przypadkiem jego skromność, męstwo, prawość charakteru oraz całkowite oddanie siebie Ojczyźnie – nie są uzasadnione jego przynależnością stanową do drobnej szlachty? To przypuszczenie zdaje się potwierdzać aria Haraburdy, którą śpiewa on w scenie II:

Niech inni biorą nagrody,
Ja szczęśliwy z mej z a g r o d y,
Wskazuję w oczach Ojczyzny
Nie bogactwa, ale bliźny.

(Podkreślenie moje – S. K.)

Z historii wiemy, jak tragiczną rolę w dziejach Polski odegrała magnateria, podczas gdy ubogie, a nawet średnio zamożne ziemiaństwo było twórcą polskiej kultury i nauki, było niezachwianym wyrazicielem miłości Ojczyzny. Wiemy ponadto, jak przewidujące i mądre plany dynastyczne snuł Jan Sobieski, zamierzenia pokrzyżowane przez Sapiehów oraz innych możnowładców sprzymierzonych z dyplomacją państw ościennych¹³. Ów sprawiedliwy osąd roli magnaterii w historii Polski zdaje się wyrażać Niemcewicz w sposobie potraktowania hrabiego Odętowskiego. Jest to wszakże postać nie tyle groźna, co komiczna, ukształtowana nie według zasad realizmu, na to bowiem było za wcześnie, lecz na modłę sentymentalną. Hrabia, nie-

¹³ *Ibid.*, s. 287–409.

szczęśliwy amant faworyzowany przez króla, lecz niechciany przez pannę, jest mężczyzną niezaradnym i mało rozgarniętym. Cechy te wyraźnie rysują się w rozmowie Izabelli z Kasztelanową:

I z a b e l l a:

Przyjdzie, wzdycha i poziera
[...]
Ja go potem proszę siedzieć.

K a s z t e l a n o w a

A on swe czucie odkrywa.

I z a b e l l a

Owszem, nie wie co powiedzieć.

(scena I)

Hrabia Odętowski na każdą wypowiedź do niego skierowaną, niezależnie od tego, kto ją formuluje, ma stałą replikę: „Tak jak JW Pani (Pani)”; „na tym cała jego jest grzeczność i dowcip” – konkluduje z przekąsem rezolutna panna.

Równie mało skomplikowaną postacią jest Pani Kasztelanowa. Ta matrona polska, dziedziczka dóbr podolskich częściowo zagarniętych przez Turków, znajdująca się pod opieką Sobieskiego, pełni w utworze rolę drugorzędną, lecz bez wątpienia – sympatyczną. Przytoczyłem powyżej jej pogląd na temat sposobów wojowania płci pięknej, tutaj dodam arię ze Sceny I, w której Kasztelanowa mimowolnie odsłania komizm swej postaci:

Mężczyźni nas oszukują,
Wierzyć im rzeczą nadaremną,
Lat trzydzieści mnie szanują,
A żaden nie klął przede mną.

Za to Izabella, podopieczna Pani Kasztelanowej, nie może uskarżać się na brak zainteresowań mężczyzn jej osobą. Ojciec bił się pod rozkazami Sobieskiego, umierając prosił króla o opiekę nad córką. Dziewczyna korzysta zaś z wysokiej protekcji na swój sposób. Okazuje monarsze należyte szacunek, nie godząc się jednak na jego plan matrymonialny względem swej osoby; jest zdecydowana oddać rękę temu, kto włada sercem, to znaczy Wiktorowi, będącemu przeciwieństwem Hrabiego. Urodziwa panna ceni bowiem dowcip i fantazję, lubi śpiewać¹⁴.

Cechy te dzieli z Izabellą najzręczniejszy giermek – Wiktor, starszy syn Haraburdy. Wiktor jest odważny i rozsądny, ceni honor żołnierski i przyjaźń koleżeńską. Jest on ponadto nie tylko „prześląkniętym prochem” dzielnym

¹⁴ „Jest to rozkosz, której się oddaję, ilekroć pomyślne jakie zdarzenia zniewalają duszę moją do weselości” – mówi Izabella w rozmowie z królem w scenie XII.

rycerzem¹⁵, lecz także dwornym kochankiem, który tymi słowy wyraża swoją tęsknotę za dziewczyną:

„Piękna Izabello, z jakąż niecierpliwością czekałem tego szczęśliwego momentu! Mogę więc powiedzieć ci, że cię kocham; nie myślałem [o czym innym] tylko o tobie – na nocnej straży, w areszcie; w utarczkach nie widziałem nic innego tylko ciebie, wpośród świstu latających kul zdawało mi się głos twój słyszeć... (scena V).

Słowa te tchną uczuciem młodzieńczym, lecz nie przypominają łzawych zwierzeń sentymentalnych. Przebija z nich bowiem żar oraz mimowolny humor, zjawiska obce sentymentalizmowi. Wiktor nie ukrywa przed Izabellą faktu, że zna areszt, osłodzony jednakże myślą o ukochanej. Trudno o bardziej dworne wyrażenie uczucia miłości.

Pozostali giermkowie (August, Eugeni oraz pięciu bezimiennych) potraktowani zostali dość szkicowo, choć także nie bez sentymentu. Cechuje ich odwaga, dowcip, animusz młodzieńczy i solidarność. Tak w walce jak też w zabawie, w radości i w smutku. Wszyscy są prawymi rycerzami, a zarazem swawolącymi trzpiotami. Oto jak zabawiają się giermkowie króla Jana w przerwach pomiędzy potyczkami zbrojnymi:

Eugeni

Kiedy w tym wiecznym chłodzie
Ów spoczywa, ten się bawi,
Jam wybił Bartka w ogrodzie
I uściskałem Marysię.

August

Chcąc coś szepnąć przez swawolę
Do gospodarza dziewicy
Zamknąłem ojca w stodole,
A matulę do piwnicy.

Wszyscy śpiewają

Hej, hej, bawmy się wesoło,
Nikt nam tutaj nie przeszkadza,
Śmiać się, śpiewać, skakać wkoło,
To się z naszym wiekiem zgadza.

(Scena V)

Tak więc giermkowie dźwigają na swoich ramionach główny ciężar żywiołu komediowego zawartego w utworze. Ale zarazem pełnią oni, przede wszystkim Wiktor, ważną rolę w fabule utworu, mianowicie w kompozycji wątku miłosnego. Stwierdźmy od razu, że wątek erotyczny – zgodnie

¹⁵ Temu stwierdzeniu musimy wierzyć na słowo, gdyż akcja sceniczna nie potwierdza waleczności Wiktora. Utwór bowiem ma charakter żartobliwy, wszystko jest tutaj grą, zabawą, „konwencją”.

z estetyką rokoka – zdecydowanie góruje nad batalistycznym. Wprowadzony zostaje w scenie I listem Wiktora do Izabelli, czytany głośno przez dziewczynę w obecności Kasztelanowej, z którego widzowie dowiadują się o wzajemnej miłości giermka i podopiecznej króla. Wątek ten byłby nudny, jak to ma miejsce w większości komedii klasycystycznych, gdyby nie figle Wiktora, o czym za chwilę. Zrazu wszystko zapowiada układ banalny – o rękę statecznej panny ubiegają się dwaj konkurenci, których poznaliśmy przed chwilą. Giermek posiada, z wyjątkiem majątku, wszystkie atuty, o Hrabi zaś można powiedzieć jedynie to, że jest poczciwym fajtlapą. Gdyby akcja sztuki potoczyła się dalej tym torem, otrzymalibyśmy nudną dydaktyczną „piłę”. Tak jednak nie jest. Fabułę komedioopery kształtuje bowiem nie tyle oświeceniowy kult rozumu, co w pewnym stopniu wzorzec sentymentalno-rycerskiej miłości i w jeszcze większym rokokowodworskiej przygody miłosnej.

W scenie V ma miejsce sentymentalna „scena balkonowa”, w której Wiktor – zgodnie z wymogami dramatu muzycznego tamtych czasów – śpiewa przy świetle księżycy liryczną arię „Alino moja, Alino kochana!”, zaś Izabella w odpowiedzi nuci piosenkę „Alina swego rycerza poznaje...”, co wskazuje na utożsamienie się dziewczyny z bohaterką giermkowej romancy. Wiktor pragnie się zbliżyć do ukochanej, wspina się więc na balkon, skąd jest już bliżej do okna pokoju, w którym znajduje się Izabella. Jednakże nocną idyllę kochanków zakłóca nagłe pojawienie się króla, którego zbudziły niebaczne trele zakochanych. Wiktor początkowo kryje się za „wystawę” balkonu, następnie obawiając się rozpoznania skacze na ziemię i znika pod namiotem. Sobieski słyszy hałas wywołany skokiem młodzieńca z balkonu, a szelest za uciekającym naprowadza go do namiotu giermków. Chcąc ustalić sprawcę zamieszania król przykłada dłoń do piersi każdego z giermków. Wiktor jest zdemaskowany, monarcha wprawdzie w ciemności nie może rozpoznać winowajcy, lecz nie ma wątpliwości, czyje serce bije najżywiej. Król znajduje prosty – jak mniema – sposób na oznaczenie amatora przygody miłosnej, wystarczy wyjąć piórko z kołpaka, aby za dnia ustalić jego tożsamość. Sobieski zabiera „kitkę” i odchodzi do swego namiotu.

W tym miejscu, to jest pod koniec sceny VI, intryga miłosna rozbudowana zostaje o wątek „śledztwa” wypełniony wspomnianymi wyżej figlami Wiktora. W kolejnych scenach jesteśmy bowiem świadkami dochodzeń króla mających na celu wykrycie autora zamieszania. A wbrew pozorom czynność ta nie jest prosta, gdyż w interesie Wiktora leży utrudnianie śledztwa. I tak, raz wezwani giermkowie stawiają się przed oblicze Sobieskiego w kołpakach bez piórek, to znowu wszyscy paradują z „kitkami”. Król gniewa się nie na żarty. Dochodzenie monarsze ma charakter groteskowy i trwa już zbyt długo, trzeba je zakończyć bez narażenia na szwank majestatu Jego Królewskiej Mości, bez straty dla zakochanych, no i bez znużenia publiczności.

Sobieski przeto figlelem odpowiada na figiel, oznajmia, że wie o miłości Izabelli do jednego z giermków i że „[...] dlatego jedynie starał się poznać tego, którego w nocy zdybał, żeby mógł szczęście jego zapewnić” (scena XIII). Wiktor pada do nóg królewskich, by złożyć monarsze swoje podziękowanie, a tym samym jest zdemaskowany. I nie wiadomo, jak by się przygoda zakończyła, gdyż król groził nawet usunięciem śmiałka z wojska, gdyby nie wkroczenie na scenę zwycięskiego Haraburdy. Ojciec Wiktora ułagodzi „marsowe” oblicze Sobieskiego i to nie prośbą o względy dla syna, bowiem dowiedziawszy się o jego wykroczeniu żąda dlań surowej kary, lecz przez wzgląd na szacunek, jaki ma wódz dla swego wiernego i nieustraszonego żołnierza. Wielkoduszny monarcha przebacza więc Wiktorowi jego lekko-myślność tym bardziej, że kochankowie nie posunęli się za daleko, nadto zezwala na ich małżeństwo. Odętowski zaś musi przelknąć żartobliwą uwagę Sobieskiego: „Co do Waszmości, kochany hrabio, strzeż się, by kochanka jego nie znajdowała się nigdy w sąsiedztwie giermków”. – „Tak jest, Najjaśniejszy Panie” – odpowiada niefortunny amant. I na tym kończy się wątek miłosny tego beztrioskiego utworu francuskiego autora przeniesiony na grunt polski. Jak widzieliśmy, wątek ten traktowany zrazu sentymentalnie, później nabiera cech komediowych, a nawet farsowych, przekształcając się w typowo dworską przygodę.

Wątek batalistyczny – jak już powiedziałem – znajduje się w cieniu giermkowych psot. Pojawia się zaledwie w czterech scenach na ogólną liczbę czterestu, a w żadnej z nich nie jest wyłączny. Ma to ważne konsekwencje dla tkanki historycznej utworu. Nadto wątek ten prowadzony jest poza sceną, widzom zostaje przekazywany w typowy dla klasycyzmu sposób, to jest przez relację świadka lub uczestnika wydarzeń. Pełni on zatem funkcję tła dla wątku miłosnego i nie podważa zasady jedności akcji. Poetyka klasycyzmu dopuszczała taką możliwość. Oto co czytamy pod hasłem „Epizoda” w *Dykcjonarzyku teatralnym* A. Żółkowskiego i L. A. Dmuszewskiego wydanym w 1808 r.:

Zdarzenie, rozmowa lub osoba nie potrzebna do ciągu jakiej jednej historii nazywa się epizodą. Autor używa jej, ażeby przystroić sztukę lub przedłużyć dzieło. Dobra epizoda przerywa przyjemnie sztukę i bawi słuchacza. Jak w życiu człowieka tak i na scenie są niepotrzebne epizody, a przecież zdarzają się¹⁶.

Taką, zapewne „przyjemną epizodą” była relacja Haraburdy z nocnej wyprawy przeciw Turkom zgrabnie wpleciona do intrygi miłosnej w kulminacyjnym jej momencie.

Zdarzenia komedioopery *Giermkowie króla Jana* rozgrywają się w ciągu

¹⁶ [A. Żółkowski, L. A. Dmuszewski]: *Dykcjonarzyk teatralny z dodaniem pieśni z najnowszych oper dawnych na Teatrze Narodowym warszawskim*, Poznań 1808, s. 18.

jednej nocy letniej. W didaskaliach sceny I autor pisze: „noc”, lecz z rozmowy Kasztelanowej z Izabellą wynika, że trwa jeszcze wieczór. W scenie VII czytamy: „dzień błyszczeć zaczyna”, zatem akcja utworu kończy się rano przy „dziennym świetle”. Możemy więc skonstatować, że drugi dogmat klasycyzmu, to jest jedność czasu, również został uhonorowany. Jeśli jednak mamy tutaj pewne odstępstwo od zasad klasycyzmu, to tylko takie, że zdarzenia omawianego utworu rozgrywają się w nocy.

Giermkowie króla Jana są jednoaktówką, w której zachowano trzecią zasadę teatru klasycystycznego – jedność miejsca. Przy czym teren akcji wystylizowany został na modłę rokoko. Zdarzenia rozgrywają się bowiem w tak zwanej „wolnej okolicy”: „Kilka drzew i siedzenia z murawy umieszczone są po prawej stronie naprzeciw domu z balkonem” – czytamy w didaskaliach poprzedzających Scenę I. Opis ten jest skąpy, przeto Wiktor w rozmowie z Augustem dorzuca dalsze elementy krajobrazu: „[...] to miejsce jest prześliczne: patrz na drzewa, na te pola, na domy; ta zieloność, to mruczenie strumyków, ten chłód zefirów – sprawiają sen przyjemniejszym i lżejszym” (Scena V). Jasne jest, że giermek Sobieskiego nie opisuje terenu morderczych walk, porytego końskimi kopytami i pociskami armatnimi, lecz miejsce wiejskiej idylli. „Mruczenie strumyków”, „chłody zefirów” – to zbanalizowane motywy poetyki sentymentalnej, które w scenografii naturalnie wyrazu znaleźć nie mogły, lecz wskazują one kierunek myślenia plastycznego. Niemcewicz bowiem na kanwie tekstu francuskiego komponuje dekorację ujętą w duchu sentymentalnego krajobrazu. Ukazuje naturę „piękną”, idealną, zgodnie z postulatami rokoka.

Kompozycją rządzi prawo symetrii: drzewom namalowanym na kulisach z prawej strony odpowiada dom umieszczony po stronie przeciwnej. Perspektywę zaś, czyli malowidło zasłaniające tylną ścianę sceny, przedstawia owe pola i domy, strumyki oraz drzewa. Dominuje zielona tonacja kolorystyczna, tyle że wszystko pogrążone jest w półmroku, wszak to pora nocna.

Skoro jesteśmy przy zagadnieniu scenografii, zajmijmy się „grającymi” jej elementami. Są nimi praktykable, rekwizyty oraz elementy kostiumu. Dwa drzewa znalazły się bezpośrednio w zasięgu intrygi komediowej – służą do umocowania namiotu¹⁷. Wykorzystany zostaje także ganek zwieńczony balkonem, na który wspina się wszędobyłski Wiktor¹⁸. Nawet, malownicze zapewne, chorągwie tureckie z braku kobierców posłużą za posłanie. Ale w centrum intrygi znalazły się kołpaki giermków, ściślej – ich ozdoby, to jest piórka.

Włączenie elementów scenograficznych (praktykabl, rekwizytów i kostiumów) do – błażej, bo błażej – wszakże akcji utworu sprawia, że jest

¹⁷ „Wiktor: Wleżę na topol wysoką. Eugeni: Ja na tę lipę szeroką” (scena V).

¹⁸ „Wiktor: Ta wystawa przybliży mnie do niej [Izabelli] – hejże, co żywiej do szturmu”.

pełna ruchu i młodzieńczego wigoru; wszystko to sprzyja rozbudzeniu zainteresowania widza. Podobną funkcję spełniają elementy k o m i z m u.

Juliusz Kleiner w studium *Z zagadnień komizmu* rozróżnia trzy rodzaje humoru pojętego jako „skłonność do reagowania śmiechem i uśmiechem na zjawiska życia”. Oto one: 1) humor satyryczny (walczący), 2) humor pogodny (dobrotliwy) oraz 3) humor igrający, rokokowy, „bo rokoko świat przemieniło w teren igraszek”¹⁹. Zarówno przytoczone wyżej przykłady, jak też te, które za chwilę przywołam, wskazują, jak doskonale formuła Kleinera przystaje do *Giermków króla Jana*. Kościec intrygi stanowią bowiem poznane przez nas wcześniej figle Wiktora. Nadto widza lub czytelnika komedioopery bawią postaci (zwłaszcza charakterystyczne – Hrabia oraz Kasztelanowa), bawią sytuacje, dialogi – te ostatnie w mniejszym stopniu, choć przykładów dowcipu słownego również nie brakuje²⁰. Humor ten nie jest najwyższej próby, zawsze jednak zachowuje miarę właściwą ludziom dobrze wychowanym. Arcysarmata, barokowy władca – Jan III, staje się tutaj monarchą rokokowym, dobrowolnym aktorem giermkowej zabawy²¹. Postać króla może być nadto przedmiotem mimowolnego komizmu. W scenie VI Wiktor poszukiwany przez Sobieskiego pozwala sobie na żart kosztem Najjaśniejszego Pana. Gdy król stwierdza: „Śmiałek [...] nie musi być tu daleko”, giermek kieruje w stronę widowni następujący komentarz: „Wcale blisko”. I choć jest to wypowiedź „na stronie”, stanowi przecież żart daleko posunięty, tyle że nie przekraczający granicy nakreślonej przez dworską etykietę, płynie bowiem z potrzeby zabawy oraz swoistego humoru – igrającego, jak arcystusnie stwierdza Juliusz Kleiner. Akcja *Giermków króla Jana* nikogo bowiem nie ośmiesza, może z wyjątkiem Hrabiego, nikogo nie zwalcza, służy wyłącznie (ściślej – prawie wyłącznie) jednemu celowi – ma wywoływać śmiech i ukontentowanie widzów.

Problematyka struktury słownej w *Giermkach* to problem języka przekładu. Już Simon w cytowanej pracy udowodnił, że Niemcewicz największą swobodę wykazał w wierszowanych partiach utworu. Pod jednym wszakże względem cały tekst spolszczenia jest konsekwentny, pod tym mianowicie, że postaci mówią takim samym, współczesnym Niemcewiczowi językiem. Nie ma tu nawet próby archaizowania słownictwa, dostosowania

¹⁹ J. Kleiner: *Z zagadnień komizmu* [w:] *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961, s. 88.

²⁰ Oto wybrany przykład dowcipu słownego. „Haraburda: Zobaczycie WPanowie, że ten trzpiot będzie Jenerałem przede mną. Wiktor: Tem lepiej dla ciebie mój ojcze, gdyż zaraz zrobię cię moim adiutantem, skasuję areszta, popłacę wszystkie długi giermków i będą się mogli żenić, kiedy tylko zechcą” (scena III).

²¹ „Król (na stronie): co to za przekłety figiel! Ja, co tylekroć przeniknąłem tajemnicę nieprzyjaciela nie mogłem przeniknąć tajemnicy jednego giermka. Nie wydawajmy się (głośno) Mości Panowie rad jestem, że widzę między Waszmościami przykładną jedność” (scena XIII).

go do stylu literatury XVII wieku. Fakt ten jest następstwem przyjęcia w utworze konwencji rokokowej, nie zaś barokowej, właściwszej z historycznego punktu widzenia. Dobór słów oraz składnia wskazują, że Niemcewicz nie kuśił się na indywidualizację mowy; wszystkie postaci mówią tym samym językiem salonu²².

Giermkowie króla Jana są komediooperą, gatunkiem bardzo popularnym w dobie preromantyzmu. Wymaga to od nas baczniejszej uwagi zwróconej na wokalne i muzyczne struktury utworu. Zanim się tą sprawą zajmemy, oddajmy raz jeszcze głos autorom *Dykcjonarzyka teatralnego*, którzy podają następującą definicję nowego gatunku dramatycznego:

Komedio-opera jest to vice-opera czyli komedia pieśniami przerywana. Pierwszy JPan Dmuszewski połączył te dwa imiona nie mogąc wynaleźć nazwiska polskiego, które by istotnie tłumaczyło rodzaj sztuk francuskich zwany „vaudeville”²³.

A więc komediooperę, czyli wodewil, definiowano w okresie Księstwa Warszawskiego jako „komedię pieśniami przerywaną”. Tych „pieśni” (arii) jest w *Giermkach* czternaście. Są one przeważnie krótkie: jedno lub dwuzwrotkowe, lecz mimo to w utworze jednoaktowym stanowią znaczną część tekstu. Arie mają najczęściej charakter żartobliwy, lecz także liryczny, epicki lub moralizatorski. Ich metrum jest z reguły krótkie (ośmioletkowiec ze średniówką po czwartej lub piątej sylabie, choć nie zawsze poeta był konsekwentny).

W duetach, których jest pięć, metrum bywa bardziej zróżnicowane: dwukrotnie występuje ośmioletkowiec, tyleż samo jedenastoletkowiec, raz pięcioletkowiec. Przyspieszenie rytmu wiersza, jakie daje zastosowanie pięcioletkowca, ma miejsce w duecie Wiktora i Haraburdy, gdy ojciec egzaminuje syna ze stopnia opanowania techniki wojennej. Krótkie metrum oddaje napięcie emocjonalne towarzyszące starciu z wrogiem oraz szybkość akcji batalistycznej. Wydłużenie wersu ma miejsce w duecie miłosnym Wiktora oraz Izabelli (scena V), następnie w scenie IX, kiedy August i Eugeni wyrażają podziw dla pomysłowości Wiktora.

W pięciu tercetach również przeważa ośmioletkowiec, tylko dwie żartobliwe ody do „bożka giermków” i „bożka figłów” napisane zostały jedenastoletkowcem. Miara ta jest bardziej „dostojna”, przeto właściwsza tak retorycznemu gatunkowi, jakim jest oda.

Możemy więc skonstatować, że przeważającym metrum w wierszowanych (wokalnych) partiach *Giermków króla Jana* jest ośmioletkowiec uzupełniony trzykrotnie jedenastoletkowcem oraz jednokrotnie pięcioletko-

²² Jedyne odstępstwo od reguły stanowi przekleństwo „do miliona kartaczy” trzykrotnie użyte przez Haraburdę i mające wykazać krewkość „marsowego syna”.

²³ Żółkowski, Dmuszewski: *op. cit.*, s. 26.

wcem i jednozgłoskowcem. Ten ostatni przykład występuje w scenie V, w czasie ustawiania przez giermków namiotu.

J e d e n
Dajno te drażni, co trzymasz.
W s z y s c y
M a s z .
J e d e n
Może zbudzi kogo nasz huk.
W s z y s c y
P u k .
J e d e n
Na lewą, ach! co za nieuk.
W s z y s c y
P u k .

Jednozgłoskowiec przeplatający tutaj ósmiozgłoskowca pełni rolę dźwiękonaśladowczą, a ponadto jest elementem zbiorowej zabawy. W taki oto sposób nawet wersyfikacja wprzęgnięta została do realizacji głównego celu komedioopery, jakim jest w *Giermkach* żywioł ludyczny.

W omawianym utworze prócz struktur wokalnych obserwujemy bezpośredni udział muzyki w akcji. Na początku Sceny I po słowie „noc” czytamy – „słyszać symfonię wojenną”, co, jak sądzę, nie oznacza samych odgłosów bitewnych (wrzawy ludzkiej oraz imitacji strzałów armatnich i pistoletowych), lecz raczej uverturę muzyczną zawierającą elementy programowe, jak to ma miejsce w VI Symfonii F-dur Op. 68 Ludwiga van Beethovena, gdzie w 4 części utworu (Allegro) występuje motyw burzy. W scenie VI, kiedy Sobieski udaje się do namiotu giermków, przez czas jego nieobecności na scenie „muzyka gra piano”. To znowu zwycięskiego Haraburdę poprzedzają „kotły i trąby” (scena XIV). Przykłady te, choć nieliczne, wskazują, że muzyka pełniąca w *Giermkach* rolę akompaniamentu, w pewnych momentach wysuwa się na plan pierwszy. Dzieje się tak wtedy, kiedy aktor nie pojawił się jeszcze na scenie, lub gdy zszedł z niej na chwilę.

5

Wspomniałem wyżej o tym, że charakter ludyczny *Giermków króla Jana* aczkolwiek dominujący, nie jest wyłączny. Istotnie, ludyzm wspomagany jest tendencją dydaktyczną, właściwą literaturze oświecenia, oraz patriotyczną, cechującą już literaturę preromantyzmu. Dydaktyzm widoczny jest w sentencjach moralnych wtopionych w tekst komedioopery i to głównie w partiach wierszowanych, a więc w tych, z którymi poeta poczynił sobie swobodniej. Oto przykład pierwszy z brzegu:

Bogaty ciężar swój czuje,
 Każdy go skubie, szkaluje,
 Świat go zaczyna żałować,
 Gdy już nie ma co darować
 (scena II)

I jeszcze jeden:

Młodzież otwarta i żywa
 Zna, co jest przyjaźń prawdziwa.
 (scena XIII)

Na koniec przykład pisany prozą: „Człowiek młody, odważny, najszcześliwszy jest wtenczas, kiedy kolezde może przysługę uczynić” (scena IX).

Sentencje moralne służą w *Giermkach* pochwale skromności, życzliwości, uczynności, optymizmu, a nade wszystko solidarności między ludźmi oraz między Polakami. Na kartach komedioopery Niemcewicza odnajdujemy uwagi na temat honoru i męstwa Polaków, ich zdolności do ofiar i poświęceń na rzecz Ojczyzny:

Za Króla w kraju obronie,
 Polegniem w szlachetnym zgodnie

– stwierdza Wiktor w scenie XIII i jego słowa tyleż dotyczą Jana Sobieskiego, co – jak wolno mniemać – Fryderyka Augusta, tytularne słowa Hara-burdy, w których ten wiarus pancerny oznajmiał:

Pierzchają nieprzyjaciele
 I granice Polski całe
 (scena XIV)

W 1808 r. stwierdzenie to było przedwczesne, lecz z całą pewnością takie nadzieje wiązał z osobą Napoleona Niemcewicz, a także przytłaczająca większość społeczeństwa polskiego. Tak oto w toku analizy przeszliśmy niepostrzeżenie na płaszczyznę aluzji politycznych, współczesnych, autorowi *Giermków*. Trudno się temu dziwić, gdyż w trakcie lektury tego utworu wyczuwamy na każdym kroku ową szczególną atmosferę uniesienia patriotycznego, jaka towarzyszyła momentowi ogłoszenia Księstwa Warszawskiego.

Nas jednak interesuje także tkanka historyczna komedioopery, sposoby przywoływania faktów historycznych oraz ich znaczenie. Ludwik Simon, jak pamiętamy, postawił tezę, że w *Giermkach króla Jana* mamy do czynienia jedynie z zamianą nazwisk francuskich na polskie, co nie było trudne z uwagi na „konwencjonalizm” tła historycznego oryginału. Generalnie rzecz biorąc ma rację, lecz zagadnienie jest bardziej skomplikowane i wymaga wyjaśnienia. Składają się nań bowiem dwa problemy, pierwszy dotyczy realiów polskich w utworze, drugi – sposobu podawania oraz interpretowania faktów historycznych.

Akcja *Giermków* rozgrywa się na Podolu, milę²⁴ od Okopów Świętej Trójcy, fortu wzniesionego przez Polaków w pobliżu Kamieńca Podolskiego. Co jeszcze wiemy o Polsce na podstawie analizowanego utworu? Niewiele, padają polskie nazwiska lub imiona, nazwa jednej dzielnicy, nasze rangi wojskowe. To wszystko. A fakty historyczne? I pod tym względem sytuacja nie lepiej się przedstawia. Niemcewicz nie podał nawet daty wyprawy antytureckiej, o której jest mowa w komediooperze. Ze słów Haraburdy dowiadujemy się tylko, że jest już po Chocimiu (1673) i Wiedniu (1683). Pada wreszcie nazwa fortu (Okopy Świętej Trójcy) wzniesionego – jak wiemy – w 1691 r. W czasie ostatniej wyprawy Jana III, w której chory monarcha wziął czynny udział. Stąd wniosek, że akcja *Giermków* rozgrywa się w czasie tej właśnie kampanii.

Z nazwisk wymienionych w utworze dwa, prócz Sobieskiego, znane są z opracowań historycznych, to jest Haraburda i Kmita. Ten ostatni pełni w *Giermkach* rolę statysty. Król obdarowuje Kmitę w scenie II godnością „rządcy Rai Chocimskiej”. Konfrontacja fikcji literackiej z prawdą historyczną wykazuje, że Niemcewicz dbał w tym wypadku o prawdopodobieństwo nie zaś o ścisłość informacji. I tak, trudno ustalić z całą pewnością kogo pisarz miał w tym wypadku na myśli. Może brał pod uwagę Filona Kmitę Czarnobyłskiego, wslawionego w walkach z Tatarami oraz Moskwą w XVI w. Ale w takim razie byłby to jawny anachronizm. Michał Haraburda (ur. ok. 1640, zm. 1709), który jedynie tu wchodzi w rachubę, istotnie był żołnierzem, lecz pułkownikiem słońskim został dopiero w 1698 r., a więc po śmierci Sobieskiego. W wyprawie wiedeńskiej udziału nie brał, gdyż jako żołnierz Wielkiego Księstwa Litewskiego dotarł jedynie na Słowację, gdzie wojsko litewskie spotkało wracających spod Wiednia i Parkanów „koroniarzy” i razem z nimi powróciło do kraju. Prawdopodobieństwo historyczne polega tu jedynie na tym, że Michał Haraburda należał do antysapieżyńskiego obozu, przyjaznego Sobieskim, i że miał dwóch synów – Stanisława i Benedykta²⁵.

Dane dotyczące powszechnie znanej postaci, jaką jest Jan Sobieski, także nie są ścisłe. Król w 1691 r. był już tak chory, że dowodził z kolasy, gdy tymczasem w *Giermkach* widzimy mężczyznę w pełni sił fizycznych. Dalej, nieścisłe jest oświadczenie Haraburdy stwierdzające, że w wyniku uderzenia jego chorągwi na ostatni oddział turecki „uwolnione zostało Podole”, gdyż, jak już zaznaczyłem, Kamieniec Podolski nadal pozostał we władaniu mahometan i odzyskano go dopiero 26 I 1699 r. na mocy traktatu karłowickiego, czyli za panowania Augusta II Sasa.

²⁴ Zygmund Gloger pisze, że na Ukrainie obowiązywała mila dziesięciowiorstowa (nieco ponad 10 km); *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1972, t. 3.

²⁵ *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław 1960–1961, t. 9.

Nasuwa się w tym miejscu oczywiste pytanie, czy Niemcewicz o tym wszystkim nie wiedział? A jeśli wiedział, to dlaczego przemilczał prawdę? Pytania powyższe doprowadzają nas do sprawy w tym szkicu zasadniczej, czyli koncepcji historii w ujęciu autora *Giermków króla Jana*. Niemcewicz naturalnie znał fakty historyczne, musiał wiedzieć i o stanie zdrowia Sobieskiego w ostatnich latach jego życia i o tym, kiedy odzyskaliśmy Kamieniec Podolski. Jeśli jednak podał odmienną wersję tych faktów, to dlatego, że przyświecał mu cel jasno sprecyzowany. Nie ten mianowicie, że Niemcewicz chciał historię fałszować, był bowiem patriotą pozbawionym szowinizmu; jego biografia jest tego wystarczającym dowodem. Niemcewiczowska koncepcja historii polegała bowiem na wyborze faktów znamienych, a także na idealizowaniu określonych postaci, tych mianowicie, które pisarz stawiał za wzór do naśladowania Polakom sobie współczesnym²⁶. Rzymską maksymę *historia est magistra vitae* autor *Giermków* interpretował na swój sposób, pragnął mianowicie opowiadać „historie budujące”, nie szukał więc w przeszłości przykładów ujemnych przywoływanych ku przestrodze, przeciwnie – wybierał momenty dodatnie, mogące pomóc w konsolidacji sił narodu. Skoro bowiem dobro Ojczyzny, świeżo wskrzeszonej do życia na mocy traktatu tylżyckiego, wymagało skupienia rodaków wokół osoby naczelnego wodza (ks. Józefa Poniatowskiego), skoro głównym zadaniem rządu polskiego było wyzwolenie całego terytorium I Rzeczypospolitej, przeto należało ogniskować opinię społeczną wokół spraw wojskowych. Nic więc dziwnego, że Niemcewicz spolszczając tekst francuski osobą Ks. de Vendôme zastąpił Janem Sobieskim – ideałem wodza i króla, a teren akcji przeniósł na Podole, które nadal znajdowało się w obcych rękach. Wodzem Polaków w tej koncepcji nie mógł być człowiek niepełnosprawny, a sukces wyprawy będącej przedmiotem literackiego opisu, musiał być całkowity – tego wymagała pedagogia społeczna.

Tak oto błaha komedioopera *Les pages du Duc de Vendôme* w opracowaniu polskiego pisarza stała się „zabawą przyjemną i pożyteczną”, zgodnie z estetyką klasycyzmu. Z tą tylko poprawką, że oryginał francuski przynależny do estetyki rokoka, tłumacz zaś zachowując tę konwencję artystyczną przełożył tekst spolszczenia w sobie właściwy sposób preromantycznym patriotyzmem. Dlatego widzów nie oburzał fakt wybiórczego traktowania realiów historycznych, przeciwnie – ze wzruszeniem wsłuchiwali się oni w pieśń giermków śpiewających z zapałem:

Niech żyje król Jan Trzeci!
 W nim dobroć męstwu zrównywa,
 On Polskę sławą okrywa.
 Niech żyje król Jan Trzeci!
 (scena XIV)

6

Premiera *Giermków króla Jana* miała miejsce w Teatrze Narodowym w Warszawie 23 grudnia 1808 r. za dyrekcji Wojciecha Bogusławskiego. Muzykę do komedioopery skomponował nauczyciel Chopina – Józef Elsner. We wrześniu 1815 r. wznowiono ten utwór z muzyką Karola Kurpińskiego.

Z wielkim ukontentowaniem przyjęła publiczność od sześciu lat nie widzianych *Giermków króla Jana* – pisał X w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego” – Przyjemna ta fraszka więcej ma dla nas powabu niż oryginał dla Francuzów. Z nazwiskiem Sobieskiego połączona jest pamięć naszej świętości, pamięć tych chwil ostatnich zaszczytu i sławy, które zgon nasz i zagładę blisko poprzedziły²⁶.

Tak więc krytyk reprezentujący estetykę późnego klasycyzmu pochwalił wybór bohatera, lecz zgłosił zastrzeżenie wobec artystycznego opracowania tematu:

Wielu widzów zapytywało się w czasie wystawienia tej sztuki, czemu autor [w tym wypadku idzie o osobę tłumacza – S. R.], który już tylu bohaterów ojczystych na scenę naszą wprowadził, nie ukazał nam Jana III w ważniejszej osnowie.

Krytyk zarzuca więc *Giermkom króla Jana* błahość intrygi komediowej, by jednak nie zrażać sobie Niemcewicza, współpracującego z Towarzystwem Iksów, dodawał:

Na to znaleźć mogę odpowiedź w przedmowie, iż ta sztuka z francuskiego do naszych dziejów jest zastosowana, a wreszcie i Francuzi swego Henryka IV w mniej znaczących wystawują położeniach, jak np. na wieczyry u młynarza²⁷.

Uwaga ta łagodzi zarzut, ale go nie niweluje. A przygana jest ciężka, gdyż recenzent wytyka Niemcewiczowi ni mniej ni więcej tylko szarganie narodowej świętości. Jak poważnie Iks traktował swą krytykę, świadczy fakt, że w drugiej recenzji powtórzył ten sam zarzut – „[...] jakem mówił, [sztuka Niemcewicza] miałaby więcej jeszcze dla nas powabu, gdyby rzetel-

²⁶ Z jaką swobodą Niemcewicz-dramatopisarz traktował realia historyczne, niechaj świadczy fakt zamiany bohaterów, gdy tego wymagały założenia ideowe utworu. W dramie *Jadwiga, Królowa polska* fakt zniesławienia Jadwigi przez Gniewosza przypisuje autor Konradowi, Wielkiemu Mistrzowi Krzyżackiemu, wprowadzonemu do akcji utworu wbrew prawdzie historycznej. Niemcewicz tak uzasadnia to posunięcie: „Upoważniony dowodami tylu [jawnej dywersji Zakonu przeciw Litwie oraz Polsce] wystawiłem Konrada, Mistrza Krzyżackiego, palającego ku nam duchem zawziętości i nienawiści i na tej jego ku Polakom niechęci, na walkach, które piękna Jadwiga między skłonnościami serca swego, a względami na dobro kraju, ponosi, oparłem węzeł drama dzisiejszego” (N i e m c e w i c z, *Dziela poetyczne wierszem i prozą*, Lipsk 1838–1840, t. 5 s. 131). Jest to jeszcze jeden wymowny przykład metody pisarskiej Niemcewicza, który dla udowodnienia założonej tezy nie wahał się poświęcić prawdy historycznej.

²⁷ *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów. 1815–1819*, opracował i wstępem opatrzył J. Lipiński, Wrocław 1956, s. 56.

nie należała do Jana III [...]” – czyli że portret króla Sobieskiego nakreślony w *Giermkach* jest nieprawdziwy. I znowu krytyk łagodzi swój osąd komplementem, który, niestety, w tekście spolszczenia nie znajduje potwierdzenia. Iks bowiem dodaje:

Ale autor tak ją [sztukę] zdołał zastosować do osób, do obyczajów wieku i narodu, iż dał jej wszystkie tego rodzaju sztuk zalety i zdało nam się widzieć króla Jana obozującego pod Chocimem według zwyczaju z całym dworem i damami²⁸.

Teza Iksa jest nieprawdziwa, gdyż już udowodniliśmy, że Niemcewicz konwencję sarmackiego baroku końca XVII stulecia zastąpił (zgodnie ze stylem oryginału) konwencją zabawy dworskiej typowej dla sztuki rokoka. Co się zaś tyczy błahości „osnowy” *Giermków* – mającej swe źródło w konwencji rokokowej – tośmy wykazali, ile wysiłku włożył Niemcewicz, ażeby nie zatracając ludycznego charakteru utworu – „podnieść” bohatera, otoczyć go nimbem sławy.

Tak więc Niemcewicz zyskał poklask widowni, naraził się natomiast doktrynerskim, lecz wpływowym, krytykom Towarzystwa Iksów. Nic dziwnego, bowiem jego program literacki wykraczał poza ich doktrynę, stanowił pomost między klasycyzmem i romantyzmem. Ujemne oceny iksowskie *Giermków króla Jana*, później *Jana Kochanowskiego w Czarnym Lesie*, miały ten skutek, że Niemcewicz żadnej komedii historycznej już nie napisał. Dla nas jednak niemcewiczowskie próby w zakresie omawianego gatunku mają duże znaczenie, wskazują one bowiem, że pierwszą postacią polskiej komedii historycznej była komedioopera (wodewil). W okresie preromantyzmu gatunek ten uprawiali ponadto: Ludwik Adam Dmuszewski (głównie o tematyce współczesnej, lecz także historycznej – *Tadeusz Chwalibóg* 1813 i in.) oraz Jan Nepomucen Kamiński (*Kosynier czyli Antek spod Raclawic*, 1829, wyd. 1831). Utwory te wyrażały rosnące zainteresowanie przeszłością narodową, krzepiły zbolące serca, zachęcały do przetrwania okresu niewoli.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена историко-литературному анализу первой польской исторической комедии „Оруженосцы короля Яна” Ю. Немцевича (1808). Автор работы ставит тезис, что это произведение, являющееся переделкой французского водевиля, хотя и выдержано в эстетике рококо, насыщено предромантическим патриотизмом. Исторические мотивы Немцевич использует в качестве претекста для развития „поучительных историй”, служащих воспитанию общества.

Кроме того, автор рассматривает отзывы влиятельной псевдоклассической критики на инсценизацию „Оруженосцев короля Яна” (1808, 1815), которая отвергла толкование истории Немцевичем, видя в ней слишком свободную трактовку личности Яна Собеского.

²⁸ *Ibid.*, s. 94.

RÉSUMÉ

L'article présente une analyse critique et littéraire de la première comédie historique polonaise *Les pages du roi Jean* de J. U. Niemcewicz (1808). L'auteur du travail admet que l'oeuvre – pastiche d'un vaudeville français – appartient à l'esthétique de rococo, bien qu'elle soit marquée aussi par le patriotisme préromantique. Les motifs historiques servent pour Niemcewicz de prétextes pour raconter des „histoires édifiantes” – éléments de la pédagogie sociale.

L'auteur a aussi discuté la réaction d'influents critiques pseudoclassiques à la mise en scène des *Pages du roi Jean* (1808, 1815) qui, en condamnant l'image trop légère du personnage de Jean III Sobieski, s'est révélée plus progressive par rapport à la conception historique de Niemcewicz.

