



ZBIGNIEW RASZEWSKI



DWA STUDIA O MAZEPIE

Na okładce:

Horace Vernet, *Mazepa wśród wilków* (1826),
olej na płótnie, 97 x 136 cm, Musée Calvet, Avignon

ZBIGNIEW RASZEWSKI

DWA STUDIA O MAZEPIE

Redakcja i opracowanie graficzne
Janusz Legoń, Dorota Buchwald

Edycja cyfrowa w Encyklopedii Teatru Polskiego
encyklopediateatru.pl

© Copyright by Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2022

ZBIGNIEW RASZEWSKI

DWA STUDIA O MAZEPIE



ENCYKLOPEDIA
TEATRU
POLSKIEGO

Spis treści

Mazepa	9
Mazepa w malarstwie i w tragedii Słowackiego	51
Nota edytorska	62



Portret Iwana Mazepy, hetmana kozaków zaporoskich, w: *Die europäische Fama, welche den gegenwärtigen Zustand der vornehmsten Höfe entdeckt*, 3, 1704/05, Leipzig 1705, ryt. Martin Bernigeroth.

Mazepa

HISTORIA

IWAN MAZEPA (z przydomkiem Koledyński, herbu własnego) urodził się 20 marca 1632 (1629?)¹ być może w Mazepińcach na Ukrainie. Gdzieś w połowie stulecia dostał się na dwór Jana Kazimierza jako paż z grupką młodzieży ukraińskiej, którą król chciał sobie prawdopodobnie wychować na rzeczników swej polityki. Mazepa rokował widać pod tym względem szczególne nadzieje, skoro posłował do hetmanów: Wyhowskiego (1659), Chmielnickiego (1660) i Tetery (1663).

Kiedy armia polska ruszyła na Zadnieprze (1663–1664), Mazepa opuścił dwór i został na Ukrainie, prawdopodobnie z przyczyn politycznych. W 6 lat później zaczął drugi okres swojej kariery. Porzuciwszy Polskę służył hetmanom, którzy sprawowali władzę w tureckiej i rosyjskiej części Ukrainy. W 1687 sam został hetmanem. Jako władca wykazywał wybitne

1 [Obecnie przyjmuje się, że Mazepa urodził się w 1639 roku. Por. W.W. Stanisławski, *Mazepa Iwan Stepanowycz*, hasło w: *Encykłopedija istoriji Ukrainy*, T. 6, Kyjiw 2009, s. 412–425 (tamże obszerna bibliografia); w sprawie roku urodzenia zob. O. Ohłoblyn, *Hetman Iwan Mazepa ta joho doba*, New York – Paris – Toronto, 1960, s. 21] – przyp. red.



Gustaf Cederström, *Karol XII i Iwan Mazepa po bitwie pod Połtawą 1709*, olej, 1880

zdolności. Niewątpliwie dążył do niezawisłości Ukrainy. Lękał się potęgi Piotra I. Długi czas lojalny poddany cara, po wybuchu wojny północnej wywnioskował, że zwycięży w niej Karol XII. Porozumiał się z sojusznikiem Karola, Stanisławem Leszczyńskim. Zgodził się nawet poddać swoje władztwo pod zwierzchność Polski. W 1708 Szwedzi weszli na Ukrainę, a Mazepa przyłączył się do nich na czele swoich wojsk, jednak mniej licznych, niż się spodziewano. (Polityka Mazepy okazała się niepopularna wśród Kozaków). Następnego roku połączone armie poniosły druzgocącą klęskę pod Połtawą. Wodzowie schronili się wówczas w Turcji, gdzie Mazepa umarł w Benderze 22 września 1709².

2 Biografie Mazepy: F. M. Umanec, *Getman Mazepa*, S. Petersburg 1897; B. Krupnyckij, *Hetman Mazepa und seine Zeit*, Leipzig 1942; por. także C. J. Nordmann, *Charles XII et l'Ukraine de Mazepa*, Paris 1958; B. Kentrschynskij, *The Political Struggle of Mazepa and Charles XII for Ukrainian Independence*, „Ukrainian Quarterly”, 1959, nr 3; T. Mackwin, *Mazepa in the Light of Contemporary English and American Sources*, tamże.

Był to niepospolity człowiek, a wiemy o nim niewiele. Piotr I, który wkrótce po zwycięstwie zniósł autonomię Ukrainy, tępił pamięć Mazepy. Podobnie postępowali jego następcy. Przez długi czas hetman błąkał się w pamięci ludzkiej jako zdrajca, a w najlepszym razie awanturnik, *personnage semilégendaire* – jak głosił Larousse. Gdy osiemdziesiąt lat temu wzięli się do niego historycy, było już – by się tak wyrazić – za późno. Dzieje Mazepy strawił mit, który nie miał, zdaje się, żadnego podobieństwa do prawdy.

MIT

Mazepa był romansowy. Miewał z tego powodu zatargi. Jednak z pewnością nie dlatego wrócił na Ukrainę, a tak chce plotka, ukuta prawdopodobnie przez szlachtę polską chyba wtedy, gdy Mazepa już był na Ukrainie. Znamy ją z trzech wersji. Dwie ocalały w pamiętnikach polskich (Paska i pewnego anonima), wydanych w XIX w. Trzecią utrwalił francuski dyplomata we wspomnieniach, które wyzyskał Voltaire. Ta zaciążyła na pamięci Mazepy. Voltaire'owi wierzono we wszystko, co napisał, także w to, że z powodu afery miłosnej Mazepa był przez swego rywala rozebrany do naga i przywiązany do konia, który unosił go na swym grzbiecie. Jak długo? O tym różnie mówią. Pasek mniemał, że sprawa toczyła się między sąsiadami. Rozjuszony mąż miał przywiązać Mazepę do jego własnego wierzchowca, „z przyrodzenia bystrego”, który niósł swego pana do domu, jednak nie gościńcem, tylko haszczami. („Co się tam dostało [Mazepie] specyjałów, póki owych szerokich chrostów nie przejechał, snadno uważać”). Anonim opisał to później i barwniej. Jego zdaniem niefortunny kochanek był najpierw wysieczony różgami, wytarzany w smole i w pierzu, a potem przywiązany do konia zupełnie dzikiego, który zaniósł go na jarmark ku przerażeniu zebranych. (Mieli wołać: „Dytko ide!”). Podobną

wersję poznał markiz de Bonac, poseł Francji na dworze Leszczyńskiego, za nim Voltaire i jego czytelnicy³.

Dodajmy, że Voltaire nie był mocny w geografii. Wyobraził sobie, że koń zaniósł Mazepę z Polski aż za Dniepr, gdzie Kozacy rozwiązali galopującego więźnia i ogłosili go hetmanem. Tak powstał obraz, który na sto lat zawładnął wyobraźnią Europejczyków. Na Zachodzie stworzono wiele dzieł poetyckich, malarskich i teatralnych o Mazepie, a wszystkie mają za temat jego przygodę z koniem, uważaną za przełomowy moment jego biografii⁴.

3 Wszystkie wersje plotki spisano na przełomie XVII i XVIII w. Najwcześniej, około 1690, powstały *Pamiętniki* Paska, który mniemał, że na Mazepie zemścił się jakiś „Falbowski”. Miało być pewno: Stanisław Falibowski, Wołynianin, wicerotmistrz (Boniecki V, 250; Uruski IV, 6), z którego w 1662 sejm zdjął kondemnaty Trybunału Koronnego (*Vol. Leg.* IV, 407). Pochodzenie tej wersji frapująco przedstawił A. B[ielowski] (*Jan Mazepa i jego listy*, „Biblioteka Ossolińskich”, 1864, t. 4, s. 150–172): Mazepa miał być istotnie wytarzany w smole i w pierzu, a potem przywiązany do konia, na Wołyniu, wkrótce po opuszczeniu dworu, ale z przyczyn politycznych, na rozkaz Sobieskiego, z którym współdziałał Falibowski. Nie wiadomo, skąd Bielowski wziął tę wiadomość. Twierdził, że mu ją „jeden z szanownych naszych ziomków z dalekich stron nadesłał”. Romans Mazepy z Heleną Zagórowską nie miał zapewne nic wspólnego z tą aferą (zob. Umanec, *op. cit.*, s. 22–23; Krupnyckij, *op. cit.*, s. 3–6). Mylnie to przedstawił zasłużony skądinąd K. Zimmermann, *Studium nad genezą Mazepy*, [w:] *Sprawozdanie Wyższej Szkoły Realnej*, Lwów 1895. Teksty plotek: J. Pasek, *Pamiętniki*. Oprac. i wstępem opatrzył R. Pollak, Warszawa 1963, s. 254–256; *Pamiętniki do panowania Augusta II napisane przez niewiomego autora*, wyd. z rękopisu przez E. Raczynskiego, Poznań 1838, s. 173–174; J. L. [d’Usson] de Bonac, *Memoires de marquis...* [Publiés] par Ch. Schefer, „Revue d’Histoire Diplomatique”, 1889, s. 101–102. – Por. Nordmann, *op. cit.*, s. 10. Tu błąd: Voltaire wziął treść plotki od markiza de Bonac, ale ten na pewno nie posłuszał jej od Paska! Za pobytu markiza w Polsce (pocz. XVIII w.) opowiadano ją sobie w całym kraju.

4 Zimmermann, *op. cit.*; A. Jensen, *Mazepa in der modernen europäischen Dichtung*, „Ukrainische Rundschau”, 1909, nr 7; D. Donzow, *Mazepa in der Weltliteratur*, „Der Türmer”, 1918, nr 13; *Dizionario letterario Bompiani*, t. 4, Milano 1951, s. 594; *The Romantic Movement*, London 1959, s. 231; E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1962, s. 419–420.

Poczynając od czasów romantyzmu Mazepa cieszył się na Zachodzie znaczną sympatią jako przywódca egzotycznych a nieszczęśliwych Ukraińców. Jednak nie zyskałby takiej popularności, gdyby nie dziwny los, jaki łączył się z jego imieniem. Od niepamiętnych czasów sztuka europejska interesowała się postacią spętanego bohatera, już to przykutego lub przywiązanego do miejsca kaźni, już to wleczonego (lub unoszonego) przez konie. Z tych obrazów (Jung powiedziałby: z dwóch odmian tego archetypu) romantycy szczególnie cenili drugi. Widzieli w nim symbol wielkiego człowieka, gnanego przez żywiołowe siły ku nieznanemu przeznaczeniu⁵.

Arcywzór takiej interpretacji stworzył Byron w poemacie *Mazepa*, wydany w 1819. Byron wziął temat z Voltaire'a, ale wzbogacił go. Sugestywnie opisał galop Mazepy w wierszu, który tętni jak stukot kopyt i stanowi, zdaje się, najznakomitszy opis galopu w literaturze świata. Podwójne znaczenie jego przygody uwydatnił w następujący sposób. Mazepa sam opowiada ją Karolowi XII po bitwie pod Połtawą. Wymownie opisuje swoje cierpienia na stepie: wicher dmący z Syberii, sępy krążące na niebie, wilki, które go ścigały. Ale niczego nie żałuje. Nie uważa swego romansu za występpek. Nie żałuje ceny, którą za niego zapłacił. Był potężnym władcą, jako władca zemścił się na swoim prześladowcy. (Tego Byron uczynił chorobliwie dumnym wojewodą polskim). A jednak przeżyłby wszystko od nowa, gdyby to zależało od jego woli. Każdy romantyk mógł rozpoznać część siebie w tej postawie wobec własnego losu⁶.

5 W. Hofmann, *Das indische Paradies*, München 1960, s. 216.

6 *Mazepa. A Poem by Lord Byron*, London 1819. Byron przytoczył na wstępie odpowiedni fragment z Voltaire'a *Histoire de Charles XII*. Uwagę na postać Mazepy (napisał ten poemat w Rawennie w 1818) miał mu zwrócić Malczewski (zob. J. Ujejski, *Antoni Malczewski*, Warszawa 1921, s. 84, 428).



Horace Vernet, *Mazepa (studium)* (1826), olej, 33 x 41 cm, Kunsthalle Brema

Nic dziwnego, że poemat wywołał falę naśladownictw i – rzecz znamienna – ilustracji. Mało jest epok, które tak chętnie ilustrowałyby poezję, jak romantyzm. Poemat Byrona stanowił pod tym względem wyjątkową pokusę, gdyż autor opisał kochankę Mazepy, wojewodzinę (jako namiętą brunetkę tureckiej urody), a wygląd bohatera pominął. Pokusa była jednak trudna do zaspokojenia, bo wygląd Mazepy nie jest dobrze znany⁷.

Toteż malarze Mazepy wahali się, jak go przedstawić. Vernet⁸ namalował go najpierw jako świetlistą postać w aureoli złotych włosów. Nie zgadzało się to jednak z wyobrażeniem

7 Ikonografię Mazepy i dzieje tego tematu w malarstwie omawiam w szkicu, który odczytałem 29 października 1963 na sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. [Zob. s. 51–61 w niniejszej książce] – przyp. red.

8 [Horace Vernet, właśc. Émile Jean-Horace Vernet (30 czerwca 1789 – 17 stycznia 1863), malarz francuski] – przyp. red.



Heinrich Papin, *Mazepa wśród wilków*, litografia wg Verneta (1830).

Kozaka, więc w ostatecznej wersji obrazu namalował go jako bruneta (bez zarostu), dobrze zbudowanego, ale młodzieńczego, jakby kobiecych kształtów. Od chwili, w której poemat Byrona ukazał się po francusku, malowało ten temat wielu świetnych malarzy, jednak największe powodzenie zyskał obraz Verneta *Mazepa wśród wilków* (1826). Zawdzięczał to niewątpliwie znacznej sile wyrazu. Vernet przedstawił konia w skoku, przednimi kopytami zwisającego nad brzegiem rzeki, z trzech stron atakowanego przez wilki, które Mazepa widzi, nie widząc brzegu rzeki. Był to najpopularniejszy obraz Mazepy, szybko rozpowszechniony przy pomocy litografii i drzeworytu.

Jednocześnie powstało trzecie ujęcie tematu, najtrudniejsze do opisanie. Chodzi w gruncie rzeczy o cyrk, lecz inny, niż dzisiaj znamy. Cyrk w czasach romantycznych był przede wszystkim popisem wołyżerskim. Centralny punkt tych popisów stanowiły tzw. pantomimy, niewątpliwie poprzednik dzisiejszego filmu. Były to najczęściej melodramaty, wykonywane częściowo





Widowisko w Cirque Olympique w Paryżu.
Litografia z *Recueil sur exercices des Franconi au Cirque Olympique*
w zbiorach Bibliothèque nationale de France.

na koniach, z dialogami, z muzyką, na Zachodzie wystawiane na ogromnych scenach, z niewysłowionym przepychem inscenizacji. Od roku 1825 Mazepa był ulubionym tematem takich pantomim. Wtedy właśnie dokonało się to, co było chyba zwyczajnym losem romantycznych mitów, zagarniętych na użytek sztuki popularnej. Tematowi (który był przecież początkowo tematem ściśle poetyckim) nadano taką wyrazistość, jaka w ogóle mieści się w ludzkiej pomysłowości. Mazepa galopował w cyrku rozebrany, z twarzą wykrzywioną cierpieniem, na prawdziwym koniu. Temat symboliczny, silnie zabarwiony tragizmem, przekształcił się wtedy w awanturniczy melodramat ze szczęśliwym zakończeniem⁹.

Najsławniejsze widowisko tego rodzaju urządzono na Wielkanoc roku 1831 w Royal Amphitheatre w Londynie, gdzie – rzecz ciekawa – wszystkie najważniejsze sceny wystylizowano wedle modelu ikonograficznego, który stworzył Vernet. Na afiszach (na chłopa wysokich) umieszczono drzeworyt wykonany według *Mazepy wśród wilków*. Wygląd jeźdźcy i konia także dostosowano do obrazu Verneta, o czym wiemy ze scenariusza tej inscenizacji. (Był drukowany, a zdobi go drzeworyt „z rysunku sporządzonego w teatrze przez p. R. Cruikshank”¹⁰).

9 Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postap czasu*. Warszawa 1963, s. 231–232, 406–407. Tekst francuskiego scenariusza *Mazepa ou le cheval tartare* znajduje się w Bibliotece Narodowej, sygn. II 58 858, pochodzi ze zbiorów Antoniego Hłuszniewicza. Premiera tego widowiska odbyła się w Paryżu w Cyrku Olimpijskim w 1825. Kiedy je wznawiano, nie wiadomo. Hłuszniewicz widział je niezawodnie po 1831 roku, bo dopiero wtedy znalazł się w Paryżu.

10 *Mazeppa. A romantic drama in three acts, dramatised from Lord Byron's poem by H. M. Milner and adapted to the stage under the direction of Mr. Ducrow... as performed at the Royal Amphitheatre, Westminster, London [1831]*. Ten tekst jest w Bibliotece Narodowej, sygn. I 153 619, ale bez ilustracji (korzystałem z egz. Victoria and Albert Museum w Londynie). Nadto wykorzystałem 5 afiszów z tegoż zbioru z lat 1831–1838 (z tych 2 reprodukowane w „Pamiętniku Teatralnym”, 1959, z. 1–3).



R. Cruickshank, Del.

G. W. Bonner, Sc.

Mazeppa.

Mazeppa. Help! help! for heaven's sake, release me!!

Act II. Scene 3.

Drzeworyt wg rysunku R. Cruickshanka – *Mazeppa. A romantic drama...*, s. 5.

Costume.

POLES.

THE CASTELLAN.—Rich dress of the reign of Louis XIV :—A full-skirted tunic of dark blue cloth, superbly embroidered with gold—full trunks of the same, edged with lace—russet boots—broad embroidered scarf—orange-coloured belt—high-crowned, broad-brimmed hat, turned up in front, with brilliant rosette, and profusely trimmed with red feathers—yellow gauntlets.

PREMISLAS, COUNT PALATINE.—Similar dress, of light blue, embroidered with silver—white feathers—silk stockings—white shoes.

CASSIMER.—(Mazeppa, as the page.) White tunic, half full sleeve, puffed, slashed with crimson and black velvet, the tunic entirely trimmed with crimson and black velvet—white tight pantaloons—white shoes, with crimson rosettes—short mantillo worn over the left arm, of crimson cloth, trimmed with ermine—octagonal cap of crimson, with hanging pouch.

RUDZOLOFF.—Green embroidered tunic, with scarlet mantillo—tight green pantaloons—black short boots—lancer's cap.

DROLINSKO.—Tight vest of green cloth, trimmed with gold lace—enormously full breeches of ditto—red stockings—black shoes—red rosettes.

POLISH NOBLES.—Various-coloured tunics, embroidered, and trimmed with fur—mantillos, also trimmed with fur—tall chimney-pot caps, with pouches covered with yellow cloth, and embroidered and trimmed with fur—tight pantaloons, embroidered—boots.

FOR THE TOURNAMENT.—Knights in full and in half armour—Heralds, with heraldic coats—the Servants in tunics—Pages, exactly the same as Cassimer—the Pages of Premislas, similar, but the colours light blue and green, with white fur.

SOLDIERS.—Tunic-coats, trimmed with fur—tall chimney-pot hats, trimmed with ditto—modern arms.

OLINSKA.—*First dress* : A short Polish pelisse of green velvet, superbly trimmed and embroidered with gold, and edged with white fur, over a short white dress—Polish octagonal cap, of the same, with hanging pouch. *Second dress* : A train-dress of white satin, embroidered, with deep trimming of fur—brilliant coronet, from which hangs a spacious veil.

AGATHA.—Old-fashioned dress—tight body—full skirt of slate-coloured cloth, trimmed with black velvet—white handkerchief over the neck—round cap of black velvet, coming with a point upon the forehead, and ornamented in the front with jewels.

ZEMILA.—Tight body of scarlet cloth, edged with black fur, and trimmed with black—yellow buttons—light blue shirt, with broad red stripe at bottom—blue stockings—square-topped Polish cap of scarlet, edged with black fur—black tassels.

POLISH LADIES.—As Olinska's first dress, varying the colour.

TARTARS.

MAZEPPA.—*First dress* : Black robe, entirely enveloping the person—black helmet—black red plume. *Second dress* : Flesh legs, arms, and body—short tight trunks—half-body of brown cloth. *Third dress* : White Turkish shirt and trowsers, embroidered and spangled—vest, with long broad tabs, of pale blue velvet, richly spangled and embroidered with silver—shawl-scarf of orange, embroidered and fringed with silver—red boots—full Tartar helmet—cap of gold, surmounted with a diadem, and bird-of-Paradise plumes. *Fourth dress* : Long plain Turkish robe bound round with a sash—plain turban.

Kostiumy i obsada widowiska *Mazeppa* w Londynie, 1831.

Za: *Mazeppa. A romantic drama...*, s. 9–10.

ABDER KHAN.—*First dress* : Long shirt of white, hanging full, with embroidery at the bottom—green and gold vest, with long broad tabs of dark green velvet, richly embroidered in gold—very spacious flowing mantle of white cloth, with a border of green and gold embroidery, and gold fringe—very large high turban of white, finished at bottom by a laurel-wreath in green foil. *Second dress* : Same as Mazeppa's last dress.

THAMAR AND CHIEFS.—Vest and fly of black cloth, trimmed with red and gold—short full Turkish trunks of black and red stripe, taken up with gold studs—Tartar helmet-cap, with red crape hanging from it, over the shoulders—red scarf—red sandals—round shield of black, with gold edge and bosses.

ELDERS.—Long white robe and turbans.

KOSCAR, KADAC, AND SHEPHERDS.—Flesh legs and arms—sheepskin vests—short trunks—conical caps of the same.

ONEIZA AND SHEPHERDESSES.—Skirts of striped and various-coloured linens—capotes of sheepskin—large conical hats covered with leaves, weeds, &c.

Cast of the Characters,

As Performed at the Royal Amphitheatre, Westminster Bridge, under the Management of Messrs. Ducrow and West, on Easter Monday, 1831.

POLES.

<i>The Castellan of Laurinski</i>		Mr. Hart.
<i>Premislav, Count Palatine</i>		Mr. S. Foster.
<i>Rudzloff, Chamberlain of the Household</i>		Mr. Lawrence.
<i>Drolinsko</i>		Mr. Herring.
<i>Officer</i>		Mr. J. Smith.
<i>Sentinel</i>		Mr. Taylor.

<i>Olinska, Daughter of the Castellan</i>		Mrs. Pope.
<i>Agatha, her Nurse</i>		Mrs. Bradley.
<i>Zemila</i>		Mrs. Yates.

Knights, Officers, Guards, Herald, Domestic, Ladies, &c.

TARTARS.

<i>Abder Khan, King of Tartary</i>		Mr. Gomersal.
<i>Mazeppa, his son, under the name of Cassimer</i>		Mr. Cartlitch.
<i>Thamar, a conspiring Chieftain</i>		Mr. S. Smith.
<i>Zemba</i>		Mr. Taylor.
<i>Kadac, } Tartar Shepherds</i>		{ Mr. Fillingham.
<i>Koscar, }</i>		{ Mr. W. West.
<i>Elders of the People</i>		{ Gough, Montgo-
		{ mery, and Yates.
<i>Oneiza</i>		Mrs. J. Ducrow.
<i>Shepherdess</i>		Mrs. Dawson.

Chieftains, Warriors, Priests, Shepherds, &c.



Tytus Byczkowski, *Portret Juliusza Słowackiego*, 1831

SŁOWACKI I MIT

W Royal Amphitheatre grano *Mazepę* całymi latami, także w sierpniu 1831, gdy do Londynu przyjechał Słowacki, który niezawodnie widział go. Co myślał o nim, nie wiemy. Może to, co w miesiąc później napisał Niemcewicz: treść „bez sensu, lecz widowisko rzadkie” (to znaczy niepospolite). Słowacki podobnie oceniał sztuki *à grand spectacle*, które z ciekawością oglądał na

Zachodzie, zdumiony „głupstwem” scenariuszy, zafascynowany inscenizacją i tematami. Przedstawienie londyńskie mogło przemówić mu do wyobraźni. Niewątpliwie żywił kult Mazepy¹¹.

Urodzony na Wołyniu, fanatycznie przywiązany do swej „ściślejszej ojczyzny”, w późniejszych latach lubił nazywać siebie Ukraińcem. Rozstawienie Ukrainy miał już w programie poetyckim, gdy wyjeżdżał na Zachód. Czczył nawet Chmielnickiego, co dziwi Polaków wychowanych na *Trylogii*¹².

Mit Mazepy znał, może od lat dziecińczych. Podczas licznych pobytów na Wołyniu, w długiej podróży po Ukrainie musiał słyszeć o nim wiele, zresztą sprzecznych, opinii. Chłopi powiadali tam, że hetman żyje. Zasnął, z szablą w rękę, w Ławrze kijowskiej, skąd wyjdzie, by oswobodzić Ukrainę. Popi co roku przeklinali Mazepę w pierwszą niedzielę wielkiego postu jako „psa”, wroga i zdrajcę Rosji. Podobnie pisali o nim historycy i poeci rosyjscy (nawet Puszkina). Wyłamał się z tej zasady jedynie Rylejew, jak wiadomo, powieszony¹³.

Popularność Mazepy na Zachodzie wywarła na Słowackim znaczne wrażenie, tym większe że zdawała się go wzywać do zabrania głosu. Zachód cenił hetmana, ale miał o nim, jak zresztą o całej Ukrainie, dosyć mgliste wyobrażenie. W cyrku londyńskim Mazepa okazywał się w końcu synem chana tatarskiego i na czele Tatarów ruszał na podbój Polski. Pod tym względem nawet poemat Byrona pobudzał Słowackiego.

11 Raszewski, *op. cit.* Możliwe, że Słowacki widział widowisko także w Paryżu (por. przypis 7). Warto zaznaczyć, że Hłuszniewiczza znał jeszcze z Wilna jako lekarza swojej matki i spotykał go w Paryżu.

12 E. Rychlik, *Ukraiński motyw w poezji Julija Słowacko*, „Zapysky Niżynskoho Instytutu Narodnoji Oświty”, 1928–1929, i odb. Niżyn 1929; A. Czermiński, *Ukraina w poezji Słowackiego*, Kraków 1930.

13 K. Rylejew, *Wojnarowski*. W przekładzie Syrokomli. Przekład uzup. W. Słobodnik. Wstępem i komentarzem opatrzył L. Gomolicki, Wrocław 1955, BN II, 98 (zob. Wstęp, ss. LXXXVI–XCV, CII–CIV). Por. przypis 3.

W 1832, po przyjeździe z Londynu do Paryża, Słowacki zaczął pisać po francusku powieść pt. *Król Ladawy*. We wstępie zapowiedział, że „scenę” wydarzeń umieści na Ukrainie. Trzeba jednak – zastrzegł się – aby bohater na chwilę wstąpił do Polski, a żeby go stamtąd zawrócić, „wystarczy mi przywiązać go do konia Mazepy. I kiedy będziecie myśleli, że jest jeszcze zajęty sejmem w Warszawie, ukaże się nagle tam, gdzie obecność jego będzie najmniej oczekiwana, to jest o trzysta mil od stolicy, i co jeszcze bardziej nadzwyczajne, odbędzie tę podróż na wzór bohaterów Byrona, w dwadzieścia cztery godziny, na koniu mającym doskonały instynkt znajdowania drogi i nadzwyczajne szczęście nienapotykania ani jednego miasta, ani jednej wsi w czasie swej szybkiej jazdy”¹⁴.

Ironia tego fragmentu jest wymowna, trzeba się tylko strzec, żeby jej źle nie zrozumieć. Słowacki był „bajronistą”. Miał zastrzeżenia do erudycji Byrona, lecz jak wszyscy poddawał się jego poezji. Dotyczy to również Mazepy. W *Królu Ladawy*, na czele 4 rozdziału umieścił motto wyjęte właśnie z tego poematu. („Był sobie pewien wojewoda, hrabia starego i możnego rodu”). Możliwe, że sława tego poematu długo powstrzymywała go od napisania własnej tragedii na ten temat.

Wprawdzie Słowacki-tragik nie palił się do pisania na tematy polskie czy ukraińskie, jednak tuż po wyjeździe do Genewy (koniec 1832) jego stanowisko uległo ewolucji. Przyczyniła się do tego francuska recenzja jego dzieł, w której autor zwrócił uwagę na bogactwo tematów zawarte w historii Polski. Dopiero wtedy Słowacki napisał do matki: „Co tylko Ci, Mamo, wpadnie w ręce ze starych kronik, które się czasem po rękach Żydów walają, to mi przyslij”. Szczególnie potrzebny był mu wtedy „dykcjonarz sławnych ludzi, służący za materiał do

14 J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1952–1963 (*Mazepa* w t. 4, tamże bibliografia W. Hahna), t. 8, s. 144.

wieku Zygmunta III”. Może myślał o Dymitrze Samozwańcu. Mazepa widać nie figurował jeszcze w jego planach, choć także w Szwajcarii Słowacki na pewno o nim myślał i mówił¹⁵.

W Genewie działał wówczas komitet pomocy dla Polaków, któremu przewodniczył dobry znajomy Słowackiego, dr Morin. W lipcu 1833 komitet doktora Morin wystawił na loterię obraz pt. *Mazepa*. Autorem obrazu był Aleksander Ludwik Molinari, emigrant polski, a wylosował go znany obywatel genewski, Burgy de Lancry. Wspaniałomyślny Szwajcar zaraz odstąpił swój nabytek Sewerynowi Mielżyńskiemu, aby ten spieniężył go na korzyść emigrantów. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa była to kopia *Mazepy wśród wilków*. Słowacki niewątpliwie znał już ten obraz z litografii i drzeworytów. W kolorze mógł zobaczyć go po raz pierwszy¹⁶.

Jak widać, mit Mazepy ścigał go we wszystkich postaciach, na wszystkich postojach jego wędrówki, w Anglii, we Francji i w Szwajcarii. Do napisania tragedii pobudził go jednak dosyć późno, już po napisaniu *Kordiana* i *Wallasa*, w bardzo szczególnych okolicznościach, na pozór zupełnie błahych. Bódcem, który ożywił w wyobraźni Słowackiego wszystkie wspomnienia dotyczące Mazepy, był drobny epizod na podwieczorku tanecznym urządzonym przez p. Wodzińską w willi Beauregard, mniej więcej w środku Genewy.

15 *Korespondencja J. Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. 1, s. 179–180.

16 „Journal de Genève”, 1833, nr 59. Por. nr 68. O Molinarim: Thieme-Becker XXV, 34 (Z. Batowski). Molinari kopiował Verneta („Tygodnik Ilustrowany”, 1869, nr 57, s. 52). Kopie miały trafić do Musée Calvet w Awinionie, czemu zaprzeczył jednak dyrektor tego muzeum w liście z 12 listopada 1963.

MAZEPA I

Nie ma portretu Słowackiego we fraku, co utrudnia opis tego epizodu. Jego centralną postacią winien być dandys, wodzirej, tancerz. Chyba nigdy, wyjąwszy okres wileński, Słowacki nie tańczył tyle, co wtedy: mazura, walca („jak u nas tańczą wojskowi, to jest uderzając ostrogami”), nawet kozaka. Uważał się za pierwszego tancerza Genewy. Szczególne ambicje wykazywał u Wodzińskich, gdzie miał najwięcej rywali, z kraju i z emigracji. Toteż doznał szczególnej przyjemności, kiedy postyszał z ust panny (Marii Wodzińskiej?): „Znaczno, że Pan z Wołyńia, Wołyniak – Wołynianin, bo po wołyńsku tańczujesz mazurka”. Prawdę mówiąc, było to rzeczowe stwierdzenie. Poeta wziął je za komplement. Ukłonił się i odrzekł: „Ha, prawda, że my Wołyniacy to dziarskie chłopcy...”. „Trzeba widzieć moją teraz cienką postawę – napisał do matki – aby sobie wystawić, jak mi te junackie słowa były do twarzy”¹⁷.

Jak wiadomo, Słowacki był małego wzrostu, bardzo wątyły, trochę ułomny (miał jedną łopatkę wyższą od drugiej). Dlatego ważna jest wiadomość, że w lustrze widział junaka. Widocznie chciał taki być. Ponadto jego reakcja ciekawi z innego powodu. Słowacki szukał wtedy przyjaźni i uznania, lecz gdy znajdował je, zaraz opadało go uczucie samotności, drążyła świadomość szczególnego powołania, które odgradza poetę od świata i wynosi go ponad ludzi. Oczyma duszy widywał siebie wtedy na szczycie Mont Blanc, w niedostępnych zamkach szkockich albo na stepie. Zwykły los „bajronisty”.

„Otóż wytańcowawszy się na tym wieczorze – napisał 7 listopada 1834 – wróciłem do domu i jak na nieszczęście, ponieważ to zwykła pora roku (jesień), w której mię napada poetyczna

17 J. Słowacki, *Listy*, t. 1, s. 266–267. Por. J. Starnawski, *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Wrocław 1956, s. 57–67.



Juliusz Słowacki – sylwetka z modelu czaszki, sporządzona po sprowadzeniu prochów poety do Polski w 1927 roku. Repr. z: Julian Hryncewicz-Talko, *Juliusz Słowacki jako typ antropologiczny*, Poznań 1928.

kanikuła już od lat czterech bez wyjątku – ponieważ w tej porze rodzę zwykle, nazajutrz po wieczorze przysłała mi myśl do głowy jakaś. Myśl ta galopowała tak przez cztery godziny, że stała się długa na pięć łokciowych aktów. I nie dziw, że galopowała, bo też myślałem o galopującym Mazepie. Jakoż we dni kilkanaście napisałem tragedią, na której płakałabyś Mama, jeśli nie po Mazepie, to po Julku. Mazepa ten jednak nie wygalopuje na świat tego roku, bo handel przeciętny i z książkami źle idzie”.

Tak powstała pierwsza redakcja *Mazepy* (nazwijmy ją *Mazepa I*). Wiemy o niej tyle, że miała 5 aktów i że ją autor spalił, pewno w grudniu 1834. Dopiero w 1839 napisał drugą tragedię na ten temat. (Nazwijmy ją *Mazepa II*). Krytycy od dawna zastanawiają się nad tym, jaki mógł być wzajemny stosunek obu

dział. Najbardziej przekonujące wydaje się przypuszczenie, że już w *Mazepie* I był stary Wojewoda (znany z *Mazepy* II), gdyż tę postać wymyślił Byron. Na rozbudowanie polskich motywów mitu wskazywałoby wyznanie Słowackiego: „Przeczytanie *Pana Tadeusza* sprawiło to, że m zrobił autodafe z mojej pierwszej tragedii”. Więcej przypuszczeń na temat podobieństwa obu dzieł nie dało się uzasadnić¹⁸.

Nie ma żadnej pewności, że już w *Mazepie* I Słowacki skończył na przywiązaniu Mazepy do konia, co uczynił w *Mazepie* II. Różne poszlaki zdają się temu przeczyć. W liście oświadczył: „napisałem tragedią, na której płakałabyś Mama, jeśli nie po *Mazepie*, to po *Julku*”. Tak pewno nie napisałby o *Mazepie* II. Przecież w tej sztuce właśnie Mazepa wychodzi, a raczej wyjeżdża cało z ambarasu, prawda, że niewygodnie, ale żywy. Czyżby Mazepa I umierał pod koniec sztuki?

W takim razie wykluczone, żeby umierał w młodym wieku. Tragedia obejmowałaby wówczas większe połaci jego biografii, także hetmaństwo, klęskę połtawską i śmierć w Benderze. Jest to prawdopodobne z następujących powodów.

Gust do staropolszczyzny i koncepcja „czerepu rubasznego” przypada w twórczości Słowackiego na późniejsze okresy. Natomiast Ukraina zawsze oblegała jego wyobraźnię, a Mazepa dopiero w ukraińskim okresie swego życia wydaje się tragiczny. Dopiero wtedy spróbował rozwiązać problem: jak ocalić Ukrainę, zagrożoną z jednej strony przez panów polskich, a z drugiej – przez carów. Na taką nutę Słowacki miał bardzo czuły słuch. „Ach, Ukrainy nie będzie, bo ją ci ludzie na szablach rozniosą!”

18 W sprawie „autodafé” zob. *Listy*, t. 1, s. 272, 280, 286. Do czasu rewelacji Lewestama (1873, zob. przypis 20) nie dowierzano Słowackiemu, że spalił pierwszą wersję. Potem domyślano się, co w drugiej mogło ocaleć z pierwszej. Kleiner sądził, że nawet trójkąt Wojewoda–Amelia–Zbigniew (bo podobny jest w *Horsztyńskim*) – zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, Warszawa 1920, s. 4–5, 50–51, 77.

– od czasu gdy Skuszanka wystawiła *Sen srebrny Salomei*¹⁹, nie można myśleć o Słowackim nie wspominając tych słów.

Czyżby *Mazepa* I stanowił dramat historyczny? Jeśli nadać temu wyrażeniu ściślejszy sens, to chyba nie. List dowodzi, jak się zdaje, że pierwszą wersję *Mazepy* napisał Ukrainiec (nawet żarliwy Ukrainiec), który wyraził jednak swój dramat osobisty na kanwie mitu. Pewne jest, że siadł do pisania myśląc o Mazepie galopującym, mitycznym. Galopującym! Wobec tego na koniu?

Co wiemy o koniach w dramacie Słowackiego? To, że poeta chętnie wprowadzał je na scenę. W dramacie o Beniowskim „wjeżdżają” na scenę: Radziwiłł, Kantembryng i Morawski, „prowadzeni przez chłopię” trzymające pewno konie za uzdy, jak to dzisiaj bywa w teatrze operowym. W *Złotej Czaszce* koń jest swobodniejszy. Rycerz wjeżdża na scenę, spełnia toast, a potem „rzuca konia w galop. Lud za nim...” W jednym z najpiękniejszych dramatów Słowackiego książę Dymitr Twerski „wlatuje” na scenę „na srebrnym koniu”²⁰.

W *Mazepie* I koń mógł grać jeszcze większą rolę niż w tamtych sztukach. Po pierwsze, dlatego że wynikało to z tematu. Po drugie, dlatego że trzeba wziąć pod uwagę wpływ cyrku. Jeszcze w drugiej redakcji, w *Mazepie* II, cały początek Słowacki wzorował najwyraźniej na przedstawieniu, które widział w cyrku londyńskim. Nie dotyczy to całej osnowy. (W cyrku był zupełnie inny podział ról: gospodarzem zamku był kasztelan, Mazepa kochał się w jego córce, Oleńce, a Wojewoda był rywalem Mazepy). Wpływ na Słowackiego mogły wyrzucić tylko pewne motywy, ale też podobieństwo pomiędzy

19 [*Sen srebrny Salomei*, reż. Krystyna Skuszanka, Teatr Ludowy, Kraków-Nowa Huta, prem. 17 października 1959; inscenizacja powtórzona (ze zmianami) w Teatrze Polskim w Warszawie, prem. 6 kwietnia 1963; po raz trzeci Skuszanka wystawiła *Sen...* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, prem. 15 września 1967 (po powstaniu artykułu Raszewskiego)] – przyp. red.

20 J. Słowacki, *Dzieła*, t. 10, s. 23, 439; t. 13, cz. 1, s. 346.

poszczególnymi motywami w scenariuszu londyńskim i w tragedii Słowackiego jest uderzające.

Oto zestawienie takich motywów scenariusza (za każdym wpisujemy podobnie ujęty akt, wiersz lub scenę w tragedii Słowackiego = S). Na samym początku scenariusza londyńskiego wita nas widok oświetlonego zamku (S: I). Na scenę wkracza pochód panów polskich, pod koniec sztuki widzimy iluminowany ogród zamkowy (S: I, 147, 150, 157). Mazepę poznajemy z rozmowy dworzan, którzy roztrząsają jego wady i zalety, gdy tymczasem filut paż zbliża się niepostrzeżenie i wtrąca się do rozmowy (S: I, 100–102). Przy świetle księżyca Mazepa zakrada się pod balkon Oleńki (S: I, 204; II 131). Groźny gospodarz zaczyna go podejrzewać, lecz jeszcze wstrzymuje gniew i tylko rozkazuje mu „skoro świt” udać się do Warszawy (S: II, 199–200). Już wtedy pada wzmianka o niesfornym koniu, na którym warto by wysłać Mazepę (S: II, 204–205). Potem widzimy „galerię zamkową prowadzącą do sypialni” (S: II, sc. 9). Jednak dworzanie dostrzegli przemykającego intruza i wpadną za nim do galerii (S: III, sc. 4)²¹.

Na tym urywają się zbieżności pomiędzy *Mazepą* Słowackiego i widowiskiem londyńskim. W scenariuszu cyrkowym następuje przywiązanie Mazepy do konia, galop na stepie i przygody Mazepy w jego ojczyźnie (co wypełniało większość widowiska). Tego nie ma w *Mazepie* II. Ale któż nam zaręczy, że nie było tego w *Mazepie* I?

Stosowanie tak wyrazistych, że aż jaskrawych ujęć sztuki popularnej było nagminne w „szwajcarskich” dramatach Słowackiego. Opera, balet, feeria w *Balladynie*. Cyrk Olimpijski w *Kordianie* (pewno jeszcze częściej naśladowany w II i III części

21 H.M. Milner, *op. cit.*, s. 11, 13, 16, 17, 22, 25, 50 i n.

trylogii, które Słowacki spalił). To dosyć, żeby w *Mazepie* I też wyobrazić sobie wpływ cyrku²².

A jak wyobrazić sobie pogodzenie cyrku z mitem? Jaki taka próba w ogóle miałaby mieć cel? Trzeba by być romantykiem i mieć 25 lat, żeby na to odpowiedzieć. Słowacki pewno miał na to odpowiedź, jeśli – naturalnie – nasz domysł jest słuszny. Nie potrafimy go mocniej uzasadnić, a szkoda. Gdyby okazał się słuszny, w zupełnie innym świetle ukazałby się przecież *Mazepa* II.

MAZEPA II

Tę redakcję napisał Słowacki w Paryżu w końcu 1839 roku, podobno w ciągu 6 dni, między dwiema partiami szachów. Dzięki wspomnieniom Lewestama, który był jego partnerem, możemy go sobie znowu wyobrazić przed napisaniem sztuki. Jest to zupełnie inny Słowacki niż tamten z czasów szwajcarskich. Już nie tańczy. Siedzi naprzeciw Lewestama, którego namówił na studia nad historią Polski, i przegrywa jedną partię po drugiej, może dlatego że zamiast ruchów przeciwnika rozważa donioślejszy problem. Wszak przywiązano Mazepę do konia, to pewne, ale kiedy?²³

W środę. W maju. W roku 1664, podczas wyprawy Jana Kazimierza na Zadnieprze, jak nazywano część Ukrainy, która do wojen kozackich podlegała Polsce, potem carowi. Wydarzenia tej sztuki dzieją się dosyć blisko Głuchowa (po ukraińsku

22 O przypuszczalnym wpływie Cyrku Olimpijskiego na *Kordiana* zob. J. Maciejewski, *Kordian. Dramatyczna trylogia*, Poznań 1961, w rozdz.: *Widowisko*.

23 Relacja Lewestama: Starnawski, *op. cit.*, s. 78–80. W sprawie wątpliwości, jakie ta relacja nasuwa: *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 336, 338.

chu; nuż prosić, że to pierwszy raz dopiero jedzie i że tam nigdy nie postał. Falibowski woła owego sekretarza i pyta: „chłopie, siła razy tam był w mojej niebytności?” Odpowiada: „ile włosów na mej głowie.” Dopiero Falibowski kazał Mazeppę wziąć, a jadąc, mówił do niego: „obieraj śmierć.” Prosił, żeby go nie zabijać i przyznał się do wszystkiego. Takci Falibowski nacudował się nad nim i namęczył, a rozebrawszy go do naga, przywiązał go na własnym jego koniu, zdjąwszy kulbakę, i obrócił twarzą do ogona, a tyłem do głowy, ręce opak związał, nogi koniowi pod brzuch podwijał, a potem bachmata, dosyć z przyrodzenia bystrego, potężnie zhukano, kańczugami osieczono, a jeszcze mu nadgłówek ze łba zerwawszy, kilka razy nad nim strzelono. Tak tedy ów bachmat jako szalony skoczył ku domowi, dokąd trzeba było jechać gęstemi chróstami, przez glóg, leśszczynę, gruszczynę i ciernię, a nie drogą przestronną, lecz ścieżkami, którędy koń drogę do domu pamiętał, bo często tamtędy chodził, jak to zwyczajnie na czaty, nie gościńcem, ale manowcami jeżdżąc, i trzeba się tam bardzo często uchylać, choć cugle w ręku trzymając, mijając złe i gęste miejsca, a po staremu, czasem i po głowie gałąź dała i suknie rozdarła, a tu dopiero nagiemu, tyłem do głowy siedzącemu, na tak byстрыm i zhukanym koniu, który od strachu i bólu oślep jechał, gdzie go nogi niosły, ileż się tam nie dostało specjalów, dopóki owych szerokich chróstów nie przejechał, snadnie domyślić się można, a do tego miał i asystencyą z dwóch, czy trzech ludzi, aby go nie puszczono i żeby się kto nad nim nie zlitował. Przypadłszy tedy przed swe wrota ledwie żyw, woła stróża; stróż poznał głos i otwiera, lecz obaczwszy straszidło, co tchu zamknął i uciekł. Wywołał wszy-

Mazepa przywiązany do bachmata – *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska z czasów panowania Jana Kazimierza, Michała Korybuta i Jana III*, Poznań 1836.

Hłuchiw, forteca w widłach Desny i Sejmu, o 200 km na wschód od Dniepru). Słowacki mylił się sądząc, że forteca była wówczas w rękach polskich (oblegano ją bez skutku), jednak na pewno myślał o wyprawie pod Głuchów. Król w jego sztuce, planując porwanie Amelii, „do głuchowskiego pisze komendanta” (II, 336). Mazepa – oświadcza – „jedzie do Głuchowa, potem za naszą zgodą wraca do Warszawy” (II, 199–200). Jesteśmy niewątpliwie na Ukrainie (król sprowadził do zamku „popów unitów”, IV, 39–40), podczas wojny („wojska kwarciane

w pobliżu”, V, 6). Ciekawe, kto pobudził go wówczas do takiej precyzji?²⁴

Chyba Pasek. W 1836 ogłoszono po raz pierwszy *Pamiętniki* Paska, który od razu podbił czytelników jako żołnierz i jako pisarz. Mickiewicz wysoko ocenił *Pamiętniki*, Krasiński po prostu wpadł w zachwyt. Inne stanowisko – rzecz znamienita – zajęli poeci pochodzący z Ukrainy. Zaleski wyraził zastrzeżenia wobec *Pamiętników* w przypisie do swojej *Dumki Mazepy*. Słowacki wprowadził Paska do swojej sztuki, ale jako gadułę, „z powagą papużę” wygłaszającego „wiersz makaroniczny” („Cerber z trzema głowami – krew się w żyłach ścina: co jedna skończy mówić, to druga zaczyna...” I, 94–96, 112–116)²⁵.

Nie ulega wątpliwości, że tak samo, jak Zaleski, był oburzony tym, co Pasek napisał o Mazepie. Jest to istotnie wyraz mściwej satysfakcji. Mazepa oskarżył kiedyś Paska o zdradę, za co ten dał mu „pięścią w gębę”, a w *Pamiętnikach* przedstawił go jako oszczercę i rozpustnika. Rozgniewany małostkowością Paska, a jeszcze bardziej popularnością *Pamiętników*, Słowacki postanowił najwyraźniej skonfrontować je ze świadectwem historii.

Pewno dlatego życiorys Mazepy wypadł w tragedii zupełnie inaczej niż w *Pamiętnikach*. Słowacki wiedział skądś (nie

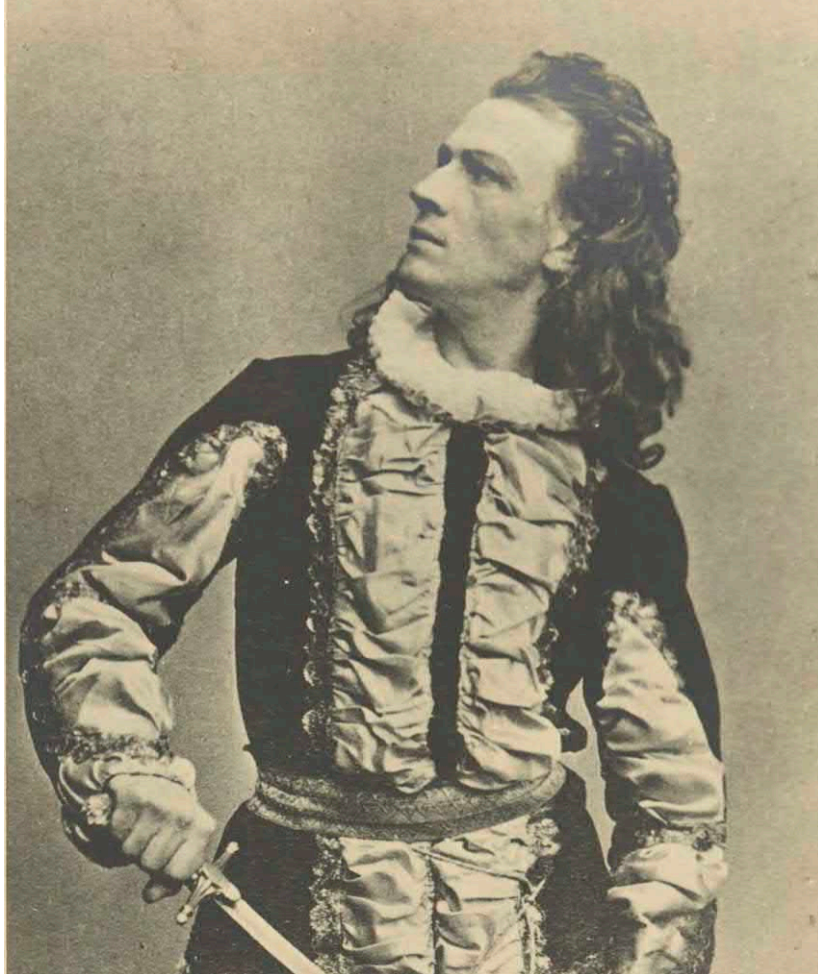
24 Wyprawa zaczęła się w 1663, ale pod Głuchów ruszył Jan Kazimierz dopiero w 1664 (i tegoż roku wycofał się z Ukrainy na Litwę, por. w *Mazepie* akt I, w. 29 i n.). Na rok 1664 wskazują w *Mazepie* także aluzje do śmierci Wyhowskiego (16 marca 1664). Na porę wiosenną różne wzmianki (I, 170, 193, 201). Po raz pierwszy wskazał tę datę Zimmermann, *op. cit.*, także we wstępie do *Mazepy* (Brody 1909).

25 *Dumka Mazepy* ukazała się w „Bibliotece Polskiej” w 1825 (Zaleski znał Paska z rękopisu). Polemiczne stanowisko Słowackiego wobec Paska zauważyli: W. Natanson, *Bitwa o „Mazepę”*, „Teatr” 1953, nr 10; K. Górski, „Mazepa” *Juliusza Słowackiego*, [w:] *Państwowy Teatr Ziemi Pomorskiej. Program*, 1958, nr 11; S. W. Balicki, *Pasek o Mazepie i odwet Słowackiego*, „Listy Teatru Polskiego” 1958/59, nr 13.

wiadomo skąd), że Mazepa opuścił króla podczas wyprawy, datę ustalił na 1664 (u Paska 1663). Zgodnie z tradycją przypuszczał, że Mazepa istotnie miał zatarg z jakimś wojewodą (u Paska nie ma wojewody). Otóż rezydencją wojewody polskiego, położoną najbliżej Głuchowa w 1664, był Kijów, a wojewodą kijowskim Jan Wyhowski herbu Habdank, podczas wyprawy posądzony o konszachty z Moskwą i stracony w 1664. Słowacki najwidoczniej zapamiętał ten szczegół (może z książki Bandtkiego) i pewno dlatego przygodę Mazepy połączył ze śmiercią wojewody. Ten domysł zdają się potwierdzać słowa Wojewody: „Moje antenaty, cieszcie się – ja ostatni nie bez szlachetności światowi daję h a b d a n k” (V, 160–162). To pewno w 1949 nasunęło Teatrowi Ziemi Pomorskiej pomysł umieszczenia w zamku Wojewody herbu Habdank. W każdym razie Słowacki wzgardził twierdzeniem Paska, jakoby prześladowcą Mazepy był chudopacholek Falibowski²⁶.

Odrzucił również okoliczności, które znajdujemy w pamiętnikach. Pasek opisał przygodę Mazepy jako prowincjonalną awanturę, gdzieś zasłyszaną. Słowacki przypuszczałnie

26 O Falibowskim zob. przypis 3. O postaci Wojewody przypis 28. O śmierci Wyhowskiego pisał S. Bandtkie. *Dzieje narodu polskiego*, Wrocław 1835, s. 263–264. Całą sprawę zawikłał ostatnio E. Sawrymowicz we wstępie do *Mazepy* (Wrocław 1960, s. 7, 9, 12–13). Stwierdził tam, że Mazepa, wysłany w roku 1663 do Tetery, nie wrócił więcej do króla, więc nie było go na dworze podczas wyprawy. Słowacki – twierdzi Sawrymowicz – wiedział o tym z dzieła Bandtkiego, „z którego czerpał wiadomości o Mazepie i Janie Kazimierzu”. Nie: 1° Mazepa wrócił od Tetery, a dwór opuścił nieco później, podczas wyprawy, co uchodzi za pewnik od czasu, gdy ogłoszono *Kronikę* Wieliczki za lata 1651–1686 (wyszła w latach 1851–1855). Mazepa odszedł wtedy na własną prośbę, jako podczaszcy czernihowski. obdarowany przez króla świadectwem dobrej służby i przywilejami. Oblatował te dokumenty we Włodzimierzu w 1669 roku. Zob. Umanec, *op. cit.*, s. 16–23; Krupnyckij, *op. cit.*, s. 3–6. 2° Słowacki miał w tej sprawie rację z dzisiejszego punktu widzenia, więc nie można twierdzić, że uległ mylnej sugestii Bandtkiego. Twierdzenie takie jest tym bardziej niesłuszne, że wbrew informacjom prof. Sawrymowicza w dziele Bandtkiego o Mazepie nie ma ani słowa.



Feliks Benda jako Mazepa w Teatrze Krakowskim, prem. 6 maja 1866.
Fot. Walery Rzewuski.

rozumował tak: Mazepa opuścił króla pod Głuchowem (a więc tam przywiązano go do konia). Pasek był pod Głuchowem, a skoro przedstawił rzecz inaczej, to najwidoczniej łgał. Rozumując w ten sposób, Słowacki wprowadził w końcu Paska na zamek Wojewody jako domownika („Panie Pasek, każ urządzić polskiego muzyce”, I, 155), czyniąc go świadkiem okrucieństw, może współnikiem Wojewody.

To jest szczegół „kluczowy”. Dowodzi, że drugą wersję tragedii też napisał Ukrainiec, ale Ukrainiec historyk, który wpadł w pasję czytając nowo odkrytych pamiętnikarzy polskich i wziętych pisarzy rosyjskich. Niemal we wszystkich

tekstach tych autorów Mazepa to megaloman, intrygant i rozpustnik. Słowacki uczynił wszystko, żeby dowieść czegoś wręcz przeciwnego. Złe mniemanie o Mazepie można mieć tylko na początku sztuki. Paź zaczyna od obcesowych zalotów do Amelii, lecz gdy przekona się, ile jest warta, da się замуrować żywcem dla jej honoru. Ma ochotę skoczyć do Warszawy, by poskrozić „starą Francuzicę”, Marię Ludwikę, ale skończy swoją rolę jako podpora tronu. Lojalnością wobec Rzeczypospolitej przewyższa wojewodę polskiego, a lotnością, inteligencją i odwagą wszystkich, choć „jeszcze mu czuć mleko pod nosem” (I, 99). To „dziecko” (I, 314; II 266, 348), ognisty, ale czuły blondynek²⁷ (I, 86; II, 133, 142, 326; IV, 162), znienawidzony przez szlachtę za swoje pochodzenie. (Wojewoda: „to człowiek z gminu, takiego wojewoda pod kijem zatłucze”, II, 183–184)²⁸.

Czy to istotnie Mazepa historyczny? Tego nie wiemy. Nie wiemy, czy to był brunet, czy blondyn, ile miał lat w 1664,

27 Możliwe, że to tylko przypadkowa zbieżność z pierwszą wersją *Mazepy wśród wilków* (bo nie wiemy na pewno, czy i którą wersję tego obrazu kopiował Molinari, por. s. 14 i 25). W każdym razie zbieżność znamienita dla postawy Słowackiego, która sprawia aktorom niemały kłopot. Mazepę jako dziecinnego blondynka zagrał po raz pierwszy Andrzej Mielewski w Krakowie w 1894 roku, budząc sprzeciw krytyki: Mazepa „jest Kozak, jest junak” (XXX w „Przeglądzie Polskim”, 1895, s. 343). Michał Tarasiewicz w Łodzi, w roku 1899, ucharakteryzował się z kolei na Kozaka, lecz ta koncepcja też się nie przyjęła. Najsławniejszy Mazepa, Osterwa, wyraził słowo „złoty” – ciągle powracające w tekście – w złocistym stroju. Grał tę rolę od 1924 roku częściowo w peruce (ciemnej), częściowo bez peruki (miał ciemne włosy).

28 Ewolucję Mazepy w tej tragedii pierwszy zauważył W. Nehring („*Mazepa*” *Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska”, 1903, t. 2, s. 364 i n.). Znaczenia, jakie ta postać miała w ideologii Słowackiego, nie zauważono, bo poloniści mieli i mają lekceważący stosunek do Mazepy. Sawrymowicz (*op. cit.*) napisał, że w 1663 Mazepa uciekł od króla, w „kilka lat później” został hetmanem i „zasłynął na Ukrainie z miłosnych przygód, pojedynków itp.” Otóż nie uciekł, hetmanem został w 24 lata po opuszczeniu Polski, a w ciągu 22 lat swego hetmaństwa na Ukrainie zasłynął z odnowienia Akademii Kijowskiej, popierania przemysłu, handlu, sztuki itp.

czy na pewno był przywiązany do konia, a jeśli tak, to z jakiego powodu. Na podstawie dokumentów można sobie wyrobić tylko ogólny pogląd na Mazepę. Uczciwy historyk przyzna wówczas, że jeśli kto miał rację, to raczej Słowacki niż Pasek czy pisarze rosyjscy. Ale w całości Mazepy Słowackiego historyk nie może przyjąć ani odrzucić.

Może tylko stwierdzić, że to Mazepa bardzo mało mityczny. Kto nie zna mitu Mazepy, ten nie domyśli się przecież, jakie znaczenie mają jego przeczucia (że go koń Wojewody zanieś na tron, co mu „już wyróżyla Cyganka przed laty”, II, 210–212; V, 70). Nie pojmie, co dzieje się z Mazepą, gdy Wojewoda mówi pod koniec sztuki: „Biorą go – wiążą. – To mi zemsta nad wrogiem! Sznury się w mięso wpiły... koń ciało roztarga”.

Tyle w tej wersji zostało z obrazu. Z symbolu niewiele więcej, bo Słowacki tak się rozpędził w rehabilitacji Mazepy, że jeden po drugim pruł tradycyjne motywy mitu. Nie darował nawet najważniejszemu. Mazepa w jego tragedii nie jest kochankiem wojewodziny. Prawda, już w scenariuszach cyrkowych nie był kochankiem wojewodziny, ale tam kochał się przynajmniej (z wzajemnością) w córce gospodarza. Słowacki poszedł jeszcze dalej. Jego Mazepa kocha się w Amelii bez wzajemności. Toteż wbrew wszystkiemu, co na ten temat napisano, nie można go zestawiać z bohaterem Byrona. Mazepa Słowackiego jest ofiarą samowoli²⁹.

29 Rozszczepienie mitu (tak można by to nazwać) nie było uwydatnione w krytyce, choć doczekało się nawet interpretacji psychoanalitycznej (zob. G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza*, Warszawa 1930, s. 32, 43, 66, 67, 247–250).

BOHATER CZY PARTNER

Stosunek Słowackiego do mitu stanowi pierwszą osobliwość tej sztuki, a jest w *Mazepie* więcej osobliwości. Gdy się zważy cel, jaki sobie autor postawił, dochodzi się do wniosku, że właściwie powinien był napisać awanturniczy melodramat. Otóż Słowacki napisał taki melodramat, ale dziwny, bo oprawiony w ramy zupełnie innej sztuki. Jego Mazepa wpada na zamek (przez okno), po czterech dniach wypada (przywiązany do konia), zostawiając za sobą trzy trupy gospodarzy. Gdyby chodziło o postaci, którym publiczność od początku życzy rychłej śmierci (bo nic innego nie robią, tylko dybią na jej faworyta), mielibyśmy zupełnie normalnego Don Cezara de Bazan³⁰. Ale jest inaczej. Każda z tych trzech postaci przeżyła w ciągu pięciu aktów swój ludzki dramat, zakrojony na miarę tragedii. Mazepa nie jest oczywiście jej bohaterem, spowoduje tylko jej wybuch, jak lont, który zapala magazyn prochu. Tragedia ma własnego protagonistę w postaci Wojewody.

„Stary mąż młodej żony”. Ciekawe, że w tej postaci ocalało najwięcej składników, zresztą tylko składników mitu. To że rywal Mazepy był dumnym wojewodą polskim, o 30 lat starszym od swojej żony, ustalił Byron z dokładnością właściwą temu poecie w sprawach erotycznych. Myśl spodobała się romantykom. Słowackiego z jakichś przyczyn zafascynowała. W *Mazepie* przygłuszyła nawet dramat „postaci tytułowej”³¹.

30 [Don Cezar de Bazan – melodramat Adolphe’a d’Ennery i Philippe-François Pinela zw. „Dumanoir”, praprem. 30 lipca 1844 w Théâtre de la Porte-Saint-Martin w Paryżu, w Polsce po raz pierwszy w warszawskich Rozmaitościach (prem. 28 czerwca 1845) – po raz ostatni w Teatrze Młodej Warszawy (prem. 28 kwietnia 1956); tytułowa postać pochodzi ze sztuki Victora Hugo *Ruy Blas*] – przyp. red.

31 T. Peiper, *Stary mąż młodej żony*, Kraków 1933. Mimo błędów i przesady jest to najciekawsza interpretacja postaci Wojewody. Ciekawe, czy nie dlatego

W każdym razie przygłuszyła na scenie. W przeciwieństwie do krytyków aktorzy zawsze byli pewni, że z dwóch wielkich ról *Mazepy* jedna jest ważniejsza, mianowicie Wojewody, i trudno im odmówić racji, kiedy się na *Mazepę* patrzy. Przez sto lat specjalizowali się w tej roli, wybierali ją na swoje benefisy i gościnne występy (w tej liczbie Królikowski, Bolesław Leszczyński, Adwentowicz). Aktorzy „prowincjonalni” często uważali ją za dzieło swojego życia (Rygier, Bracki)³².

Czy Słowacki od samego początku chciał jej nadać takie znaczenie? Wolno wątpić. W teatrze można tego nie zauważyć, za to w lekturze widać, że *Mazepa* składa się jakby z dwóch części. W pierwszej najwięcej do powiedzenia ma paż. Dopiero w akcie III, IV i V największa jest rola Wojewody. Stąd przypuszczenie, że Słowacki zaczął w 1839 odbudowywać swoją pierwszą sztukę na temat Mazepy (świadczyłby o tym początek, rodem chyba z Royal Amphitheatre), a skończył na tragedii Wojewody. A dlaczego w takim razie zostawił jej dawny tytuł? Dlatego że uważał ją za poetycki proces przeciwko Paskowi, wcieleniu „szlachetczyzny”, wytoczony w sprawie Mazepy. Dzisiaj znaczenie tego procesu jest już trochę niejasne. Nie zapominajmy jednak, że półtora wieku temu słowa „Chmielnicki”, „Mazepa”, „Ukraina” były hasłami, po których poeci poznawali się jak wrogie armie w ciemności.

Tak można by wytłumaczyć obecność aż dwóch protagonistów w jednej tragedii. Pierwszy, Mazepa, powstał pod piórem

Słowacki tak interesował się Wojewodą, że na Wołyniu mógł poznać jakieś niejasne wspomnienie zatargów Mazepy z Sobieskim (por. przypis 3)? Wuj Słowackiego, Januszewski, przyjaźnił się z Malczewskim, a właśnie Malczewski miał opowiedzieć Byronowi historię Mazepy i jakiegoś wojewody polskiego (por. przypis 6).

32 S. Dąbrowski, *Z dziejów „Mazepy” na scenach polskich*, Państwowy Teatr Dolnośląski. Program 1949; „Listy Teatru Polskiego”, 1958/59, nr 13 (poświęcony *Mazepie*).



Scena 6 aktu IV tragedji J. Słowackiego „Mazepa.”

Rycina w „Tygodniku Ilustrowanym” 1873, nr 280, po warszawskiej premierze *Mazepy* (Jan Królikowski – Wojewoda, Helena Modrzejewska – Amelia, Jan Tatarkiewicz – Zbigniew).

prokuratora, który chciał wyświecić ważny szczegół historii. Drugi, Wojewoda, wyrósł na bohatera tragedii, gdyż zafascynował dramaturga (może w trakcie pisania sztuki).

Trzecia osobliwość tej sztuki, to znaczy tercet Amelia–Zbigniew–Król, wykracza poza temat tego artykułu. Zaloty króla do Amelii i miłość Amelii do własnego pasierba pochodzą z zupełnie innych rejonów romantyzmu, spoza mitu *Mazepy*³³.

Tylko mimochodem warto wspomnieć, że wielka liczba postaci pierwszoplanowych (*Mazepa* stanowi w gruncie rzeczy kwintet aktorski) dziwi w świetle tradycyjnych wyobrażeń o tragedii. Przestaje dziwić zestawiona z praktyką romantycznego melodramatu, o którym krytycy *Mazepy* pisywali. Około 1840, gdy Słowacki wrócił do Paryża, częste były melodramaty pisywane

33 W. Folkierski, *Od Chateaubrianda do „Anhellego”*, Kraków 1934, s. 61–63.



Bolesław Leszczyński jako Wojewoda.
„Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 23.

dla dwóch, trzech, czterech świetnych aktorów. (Co dawniej praktykowano w komedii). Oczywiście nie dlatego, by zmały wówczas ambicje „gwiazd”, tylko dlatego że nowa technika podobała się publiczności. Czy zwiastowała „dezintegrację” bohatera romantycznego? Rzecz dyskusji. Na pewno miała związek z nową techniką gry. Wybitni aktorzy bulwaru porzucali już wtedy deklamowanie tyrad twarzą do widzów, na krawędzi rampy. Po raz pierwszy na wielką skalę nawiązywali „kontakt z partnerem”, tak ważny dla prawidłowego wykonania *Mazepy*³⁴.

Nowa technika dramatu historycznego była niewątpliwie świadomie stosowana w tej tragedii. Słowacki zamierzył publiczną rehabilitację *Mazepy*. Nic dziwnego, że chciał jej nadać zasięg „masowy” i dlatego zwrócił się do metod wypróbowanych w teatrze popularnym. Widać je w każdym szczególe, w ostrożnym dozowaniu tyrad (jest ich zaledwie 5) i monologów, w znakomitej przewadze dialogu najrozmaitszych odcieni, czasem imponującej zwięzłości:

GONIEC

Mości panie, są harmaty.

WOJEWODA

Da się to słyszeć – idź precz.

Skutek tych zabiegów jest wiadomy. *Mazepa* był pierwszym dramatem Słowackiego, który wszedł na scenę (w Budapeszcie w 1847), na scenę polską (w Krakowie w 1851), na scenę warszawską (w 1873). Dziś jest najpopularniejszą sztuką Słowackiego obok *Balladyny*.

34 Dobry przykład: *Mademoiselle de Belle-Isle* Aleksandra Dumasa (premiera w Comédie Française 2 kwietnia 1839).

Uj szomorujáték.
EGRESSY G. JAVÁRA.

311

NEMZETI SZÍNHÁZ.

BÉRLET

Pest, hétfőn, december 13-án, 1847.

SZÜNET.

Egressy Gábor jutalomjátékaul:

Először:

MAZEPPA.

Szomorujáték 5 felvonásban. Lengyel nyelven írta Slovacký Gyula. Drake után németből fordította Nagy Ignác.

Rendező: Egressy G.

Original Színházi Kötet

Személyek:

Kázmér János, Lengyelország királya	—	DÉEZSI ur.	—	Várnagynő	—	Szathmáryné.
Mazeppa, a király kedvencs apródja	—	Lendvay.	—	A vajdasó társalkodónéja	—	Hubczayné.
Vajda	—	EGRESSY G.	—	Király követe	—	Körösy.
Ludmilla, a vajda neje	—	Lendvayné.	—	Hölgy	—	Balassiné.
Zbigniew, a vajda fia, első nejétől	—	Szigeti.	—	A király és vajda szolgál. Nemesek. Hölgyek.		
Chmara,	} nemesek a vajda szolgálatában	Szákly.	—	Történik a vajda podolai kastélyában.		
Dembowsky,		Egressy B.	—			
Pasek,	—	Balási.	—			

DÉEZSI ur, vidéki színész, mint vendég a kijelölt szerepben lesz szerencsés föllépni.

A t. cz. közönség kegyébe mély tisztelettel ajánlja magát

EGRESSY GÁBOR.

Kéremnek a páholy és zártszékberő t. cz. uraságok, hogy helyeik megtartása iránt reggeli 10 óráig rendelkezni méltóztatassanak, azontul másoknak adósnak ki.

Helyárak pengő pénzben:

Földszinti a első em. páholy 5 for. Második em. páholy 4 for. Földszinti tümlés karszék 1 for. 20 kr. Földszinti zártszék 30 kr. Második em. zártszék 30 kr. Földszinti bemenet 30. kr. Második em. bemenet 30 kr. Karszék 8 kr.

Kezdeté 7 órakor, vége 10-edfélkor.

Szemeltja Heimerl, Fiaristák épületében.

Kiadta Saigligeti titkár.

Afisz budapeszteńskieij prapremiery *Mazepy* (Magyar Nemzeti Színház – Węgierski Teatr Narodowy, 13 grudnia 1847). Grano w prozatorskim przekładzi Ignácza Nagya z niemieckiego przekładu Augusta von Drake. Ze zbiorów National Széchényi Library – MDK.

WNIOSKI

Wywody przedstawione w tym artykule częściowo potwierdzają dawniejsze wnioski na temat *Mazepy*, częściowo przeczą im. Potwierdzają dawniejsze obserwacje na temat historyzmu *Mazepy* (czas, miejsce wydarzeń) dorzucając nowe szczegóły (sprawa Wyhowskiego). Uwydatniają już dawniej zauważoną polemikę z Paskiem, zarazem tłumacząc ją w nowy sposób ukraińskim patriotyzmem Słowackiego. Wynika z tego ogólniejszy wniosek. Dotychczas powszechnie uważano, że *Mazepa* powstał pod wpływem Byrona. (Kleiner napisał, że to jakby uwertura do poematu Byrona). Tego nie da się utrzymać. Na tle całej tradycji europejskiej uderza w *Mazepie* wcale nie mityczny punkt widzenia (znamienny dla Byrona), lecz historyczny. Łączyłby on stanowisko Słowackiego ze stanowiskiem Rosjan, gdyby nie fakt, że Rosjanie oczerniali *Mazepę*, a Słowacki chciał go wybielić.

Jest to zamierzenie wręcz sprzeczne z tragicznym widzeniem świata, toteż ważne wydaje się stwierdzenie, że w *Mazepie* są jakby dwie sztuki i dwóch protagonistów, z których tylko jeden (i to nie *Mazepa*) jest bohaterem tragedii. Kto wie, czy nie wynika to stąd, że w pierwszej wersji *Mazepa* mógł być bohaterem całego dramatu, a dopiero w drugiej zaczął stopniowo ustępować postaci Wojewody. Taki pogląd był tutaj szczegółowo motywowany, choć zupełnej nowości w krytyce nie stanowi. Krytyka dawno zauważyła szczególną dwoistość i dwudzielność *Mazepy*.

Jan Kott postawił nawet niedawno sprawę na ostrzu noża. Obejrzał przedstawienie *Mazepy* w szkole teatralnej, gdzie z natury rzeczy zbladła postać Wojewody, natomiast żarliwość, z jaką odegrano dramat młodych, nadała całości niespodziewanie czysty ton. Zaskoczony tym „innym *Mazepą*” Kott doszedł do wniosku, że właściwie *Mazepę* można grać na dwa sposoby.

Niewątpliwie można. Ale czy trzeba? Tragizm tak ściśle łączy się w tej sztuce z postacią Wojewody, że usunięcie Wojewody na drugi plan zawsze przechyli rzecz w stronę melodramatu³⁵.

Ciekawe, że myśl o lepszej połowie *Mazepy* można znaleźć już u Tarnowskiego. Tarnowski uważał, że postać Wojewody jest okropna. Jednocześnie zachwycił się postaciami młodych. Sądził, że gdyby całość była na poziomie tych kreacji, stanowiłaby arcydzieło. To chyba złudzenie. Przeżycia trojga młodych tylko dlatego nas pociągają, że cała trójka żyje w cieniu tego strasznego starucha, Wojewody. W innych okolicznościach wszyscy troje byłiby znacznie bardziej pospolici. W *Mazepie* są istotnie jakby dwie warstwy, ale obie warunkują się nawzajem od chwili, w której je Słowacki stopił. Nie można grać tylko jednej, jeśli nie chce się całej sztuki spłaszczać. Trzeba grać obie³⁶.

Mazepa należy niezawodnie do lepszych tragedii polskich, chociaż w twórczości Słowackiego był tylko utworem pogranicznym. Miał stanowić dramat historyczny i dlatego w znamienny sposób oddalił się od mitu (którego więcej, być może, znaleźlibyśmy w pierwszej wersji). Z naszego punktu widzenia był jednak tylko zapowiedzią późniejszych sztuk historycznych. *Mazepa* jest do dzisiaj postacią zbyt mglistą jak na bohatera historii (w naszym rozumieniu). Pewien rys historyczny nadaje tej sztuce wcale nie *Mazepa*, tylko Król, awansowany później przez Słowackiego na tytułową postać osobnego dramatu, *Jan Kazimierz*.

Pograniczny jest także w tym wypadku stosunek Słowackiego do teatru, zupełnie inny niż w wypadku sztuk „szwajcarskich”. Tamte, choć w każdym szczególe wykonalne na ówczesnej scenie, były jednak nie do przyjęcia dla ówczesnego

35 Zob. J. Kott, *Miarka za miarkę*, Warszawa 1962, s. 164–170.

36 S. Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania*, t. 1, Kraków 1895, s. 105–138.

Na placu pod Zamkiem.



Nr. porządkowy 10

PRZEDST

Program zawiera 13 sztuk z opisu sztuki jazdy i gimnastyki.

Na zakończenie po raz pierwszy

Wielka historyczna pantomima z tańcami, manewrami, ewolucjami i t. d. w 3 oddziałach, przedstawiona przez 60 osób i 20 koni. Zwłaszcza uwagi godną jest tresura konia Mazepy, który

I obraz. Na dworze polidajka karcia odzyskały się szczególnej woli matryny iuzien Maza, kt6ry wychowyw-
b6d na dworze karcia, byt szacem jego osobliwym szlachetnem. Maza wraz z osadzi kt6ry jak wyrosly i szlaka z niej
karcia nabyta chor6gry, przy kt6ry w szacem w6d6 dwor6w6 wyzyska wypraw6 w6d6 szlachet6 i szlachet6 Maza.
szlachet6. Szlachet6 karcia obraz6 jak, jak dw6d6 szlachet6 odzyska, wypraw6 szlachet6, a karcia szlachet6
szlachet6, szlachet6 szlachet6 szlachet6.

[illegible]

Kół ce zrywający jednemu, poluje trzy dni przez góry i ślady w najświętszym polu, jaśnieniu mądry wyko-

[illegible]

Tu przyjeżdża Marek do siebie i polecać się jego z Olską, abyłwe przemiłeni być na wzorach wra z księżem.

Podczas przestanków będzie 8 kłównów bawie Publiczności jak najprzejrzemiej.

CENY MIEJSC: Miejsce w parkiecie 1 złr. — I. miejsce 75 c. — II. miejsce 50 c. — Galeria 25 c.

Otwarcie kasy o godz. 6. — Początek przedstawienia o godz. 7

We Czwartek przedstawienie benefisowo-jeżdża grotesque i parforce p. Angelo Almasio

Heute Mittwoch den 16. Jänner 1878

in der höheren Reitkunst, Pferdedressur, stannenerregenden Gymnastik, Seiltanz, Ballet und Pantomimen.
Bestehend aus 13 Reitkunst-, Pferdedressur- und Gymnastik-Picces, ausgeführt von den besseren Artisten des Circus.

Bestehend aus 13 Reitkunst, Pferdedressur- und Gymnastik-Piecen, ausgeführt von den besseren Artisten des Circus

Große historische Pantomime in 3 Acten mit eigenem dazu componirter Musik, dargestellt von 60 Personen und 20 Pferden. Besonders bemerkenswerth ist die Dressur des Mazzoeppe-Pferdes, welches vorgetragen von üblen Personen, in voller Carriere die Reithalle durchtreut und zum Schluss auf einer Tragbühne von 30 Tartaren bei prägnanter Beleuchtung getragen wird.

I. Tableau. Am Ufer eines prächtigen Flusses wohnen sich besonders die jungen Naitzen Mazzoeppe aus; der

2. Tableau. Am Hofe eines polnischen Fürsten zeichnete sich besonders ein junger Mann Namens Mareszko aus; derselbe war im Hause des Fürsten aufgewachsen und sehr besonderer Günstling. Mareszko kehrte von der italienischen Reise als Besieger der Feinde zurück und legte die eroberten Fahnen seinen Fürsten an Füßen. Bei welcher Gelegenheit was nach der Erwählung

1. Tableau. Am Hofe eines polnischen Fürsten zeichnet sich besonders die junge Frau Narcissa Mazepa aus; der- selbe wohnt im Hause des Fürsten aufmerksom und mit besonderer Gröndung. Mazepa selbst von der letzten Händel als Beiziger der Fürstin zugezogen und als der verheiratheten Fürstin selbst Fürstin zu Placen, bei welcher Gelegenheit man sich der Gewandtheit der denmaligen Zeit bei der Vertheilung der Preise und der Ehren bezeugen konnte. Die Königin der Fürstin überreicht ihm als besondere Auszeichnung eine Ehrenmedaille und der Fürst belohnt ihn durch die Verleihung eines hohen Charakters.

2. Tableau. Der Fürst findet seine Vasallen auf der Jagd vor und beglückwünscht und verwahrt sie. Nicht der Obist Mazepa; dieser misshandelt das Vertrauen des Fürsten und nähert sich seiner Königin als geheime Liebe, welcher er sich nach Lust und hat das Glück, durch Gröndung belohnt zu werden. Mordende, ein Nest und Verführer des Fürsten, welcher ebenfalls

und hat das Glück, durch seine Verlobung mit der Prinzessin von Marscha, ein Freund und Vertreter des Prinzers, welcher ebenfalls ein Anhänger der Freiheit ist, wertvoll für die Fortsetzung des Kampfs zu werden. Marscha, ein edler, aber sehr stolzer Mann, behauptet die Schlichte und überläßt die bei einem Unfälle getötete Prinzessin dem Kaiser. Der Kaiser, welcher die Prinzessin als eine Verlobte der Prinzessin von Marscha betrachtet, ist sehr zornig und will die Prinzessin nicht als Leiche bestatten lassen. Er trennt sie, fordert Marscha zum Kampfe auf. Die Prinzessin stellt den Zweck darin zu verhindern, daß er seinen Feinden die Jagdgründe und seinen die Rückkehr des Prinzers zu; dadurch wird der Kampf zwischen Marscha und dem Kaiser sehr heftig. Marscha, der die Prinzessin sehr liebt, schwört, daß durch seinen Tod die Prinzessin nicht in die Hände des Kaisers kommen werde. Er will die Prinzessin nicht als Leiche bestatten lassen, sondern sie als eine Leiche bestatten lassen. Wie der Kaiser mit seinem Jagdgründe Marscha, der die Prinzessin sehr liebt, schwört, daß durch seinen Tod die Prinzessin nicht in die Hände des Kaisers kommen werde. Er will die Prinzessin nicht als Leiche bestatten lassen, sondern sie als eine Leiche bestatten lassen. Der Kaiser, welcher die Prinzessin als eine Verlobte der Prinzessin von Marscha betrachtet, ist sehr zornig und will die Prinzessin nicht als Leiche bestatten lassen. Er trennt sie, fordert Marscha zum Kampfe auf. Die Prinzessin stellt den Zweck darin zu verhindern, daß er seinen Feinden die Jagdgründe und seinen die Rückkehr des Prinzers zu; dadurch wird der Kampf zwischen Marscha und dem Kaiser sehr heftig. Marscha, der die Prinzessin sehr liebt, schwört, daß durch seinen Tod die Prinzessin nicht in die Hände des Kaisers kommen werde. Er will die Prinzessin nicht als Leiche bestatten lassen, sondern sie als eine Leiche bestatten lassen.

In der Zwischenzeit werden die Klassen zu Hallen

wollen Pferd zu Boden und die dann seinem Geheiß zu überlassen. Der Prinz, welcher nicht gern seinen Gläubigen großes Leid auferlen wollte, bringt aus Furcht, sich von dem Anblick Manoppas erweichen zu lassen, diesen grausamen Rath in der ersten Aufwallung seiner Zornes aus. Auf demselben

Das Pferd mit seinem aufgebundenen Cavalier stört, nachdem es drei Tage und über Berge und Felsen in glühender Hast gelaufen, erschöpft von Anstrengung und Hunger, verfolgt von anderen wilden Mörden in der Nähe einer Grotte Conches einzuweichen.

3. **Tabellau.** Mehrere junge klassische Mädchen und Jünglinge versammelten sich vor dem Oberrathsaal der Gieseler und verließen von ihm den Segen zu ihrer Heimath: er erhielt ihnen Geschenke und zu Ehren seiner Verlobung 4 Kugeln des höchsten Grades; öffentlich kennet einer von den Helden mit der Botschaft, dass die ganze Reichthümer der Erde auf seine Hand gesammelt kommen. Der Hauptmann empfing den Segen, sich zu verheirathen und die Aussicht für die Welt abzuwerfen. Nachdem die Pferde an die Anstellung und Entlassung nach dem Tode, welches in Baden geendet, ein hochbegabtes Menschen angeschlossen. Mr. Jeffrey ist aus seiner verewigten Lage, habe ihn mit der Hauptstadt der Coconen, aus ihm seinen Willen zu verstehen. Weiter erkennt an einem Zeichen an der linken Schläfe Menschen denselben als seinen Neffen, welches er aus als einen Schatz zu gewinnen.

Überhaupt die Coaxen bestanden aus den Andern des Rates der Treue überwiegend. Obzwar die Nähe des Kaisers, erfüllt von der Liebe für Maoyao, entschuldigend wirkte, alle Miß- und Gefährlichkeiten solchen Wagens verziehend, die Richtung zu verfolgen, nach welcher Maoyao verlangt wurde, um sie wiederzufinden, war ihm auch geliebt. Nachdem sich Maoyao selbst hatte und mit Prozessen Oskia verknüpft wurde, wurden beide aus dem Phant, an welchem Maoyao gekettet war, im Triumph auf einer Tragbahre, begleitet von stämmigen Knechten, in ihre erste Heimat getragen.

PREISE DER PLÄTZE: Parquet-Sitz 1 fl. — Erster Platz 75 kr. — Zweiter Platz 50 kr. — Gallerie 25 kr.

Kinder unter 10 Jahren in Begleitung Erwachsener zahlen auf I und II Platz die Hälfte. — K. k. Militär vom Feldwebel und Wachmeister abwärts, zahlen auf allen Plätzen die Hälfte.

Cassa-Eröffnung um 6 Uhr. — Anfang präcise um 7 Uhr Abends.

Donnerstag den 17 Jänner 1878 Benefice-Vorstellung des Grotesque- und Parforce-Reiter Herrn Angelo Almasio.

Theodor Sidoli, Director.

Afisz cyrkowego *Mazepy* w Krakowie, 16 stycznia 1878.

teatru, nie tylko z przyczyn politycznych, lecz także estetycznych. Na ówczesny gust Słowacki zbyt silnie przemieszał w nich język tragedii z językiem opery, baletu, feerii i cyrku. W *Mazepie* nie znać takich skłonności. Przeciwnie, uderza chęć pisanie dla teatru, jaki wtedy był. Pewno dlatego że chodziło o pozyskanie jak największej liczby widzów i czytelników dla prawdy, którą wyznawał autor. Może także dlatego, że po powrocie Słowackiego do Paryża, w 1839, dawne marzenia romantyków o jakimś zupełnie nowym „teatrze absolutnym” trzeba było między bajki włożyć. Jest jakaś kostyczna trzeźwość w tym, co zrobił Słowacki w 1839 z obrazem galopującego Mazepy; redukując ten obraz do dwóch wierszy zakończenia dał chyba wyraz przekonaniu, że „teatr stary ma silne podstawy budowy”, że są jakieś nieprzekraczalne granice teatru, za którymi zaczyna się cyrk. Dodajmy, że historia zdaje się potwierdzać jego sceptycyzm. Galopujący Mazepa cieszył oczy publiczności przed 1839 i długo potem, ale istotnie tylko w cyrku (w Polsce poczynając od lat czterdziestych). Zniknął z areny dopiero w końcu ubiegłego wieku, gdy miejsce pantomim cyrkowych zaczął zajmować film³⁷.

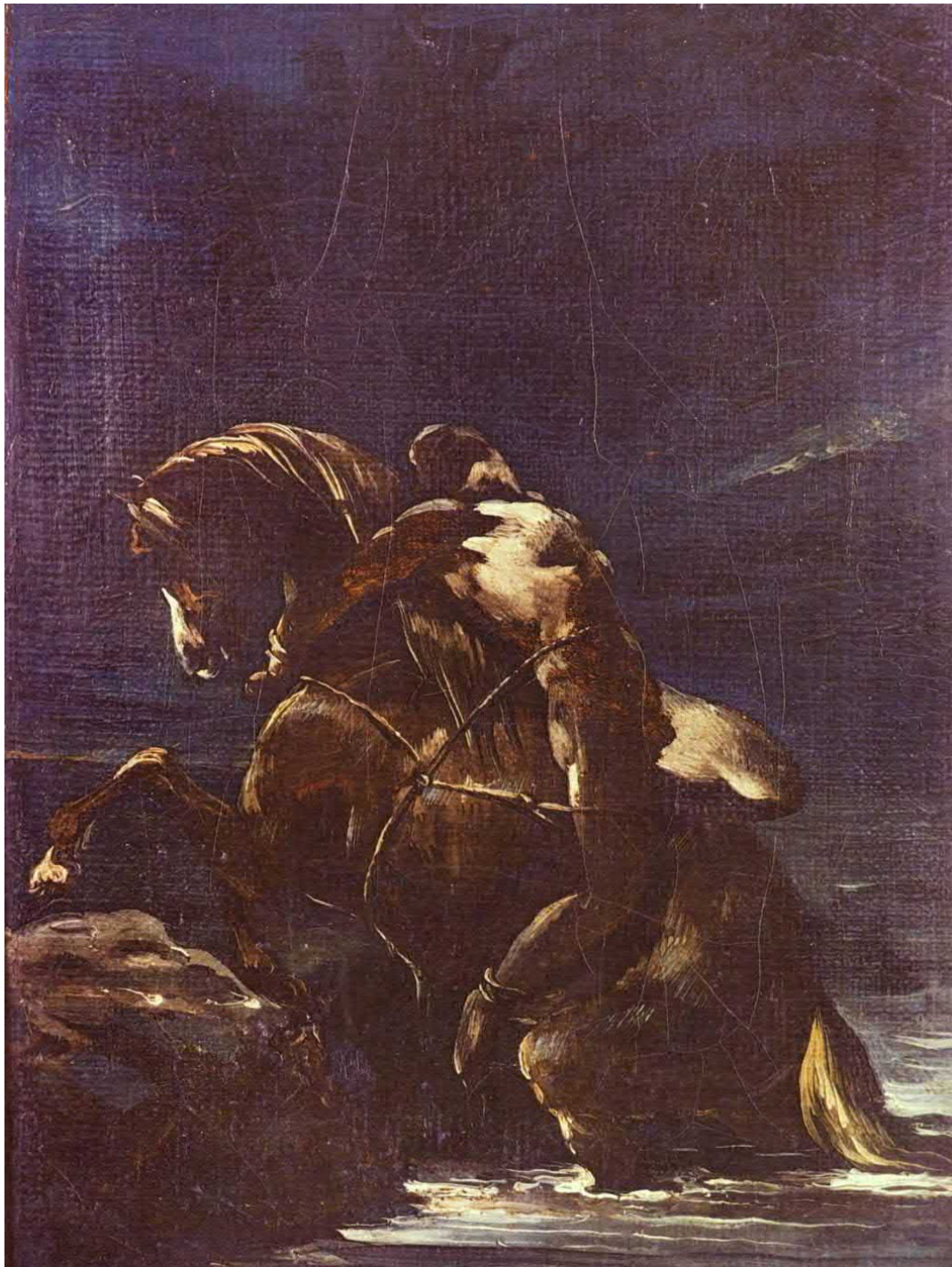
Wynika z tego, że napisanie *Mazepy* w 1839 można by ująć jako podwójną rejteradę Słowackiego: z mitu do historii, z marzeń o teatrze absolutnym na bulwar. Zdaje się, że to słuszny wniosek, chociaż dyskusja wcale się na tym nie kończy. Dopiero się zaczyna.

Rozróżnienie „historia – mit” jest dzisiejszym rozróżnieniem, chyba nieodzownym dla prawidłowego sklasyfikowania większości sztuk Słowackiego, takich jak *Balladyna* i *Mazepa*, *Mazepa* i *Jan Kazimierz*, *Jan Kazimierz* i *Sen srebrny Salomei*. Jest to jednak rozróżnienie niebezpieczne, bo niedokładne. Nie ulega

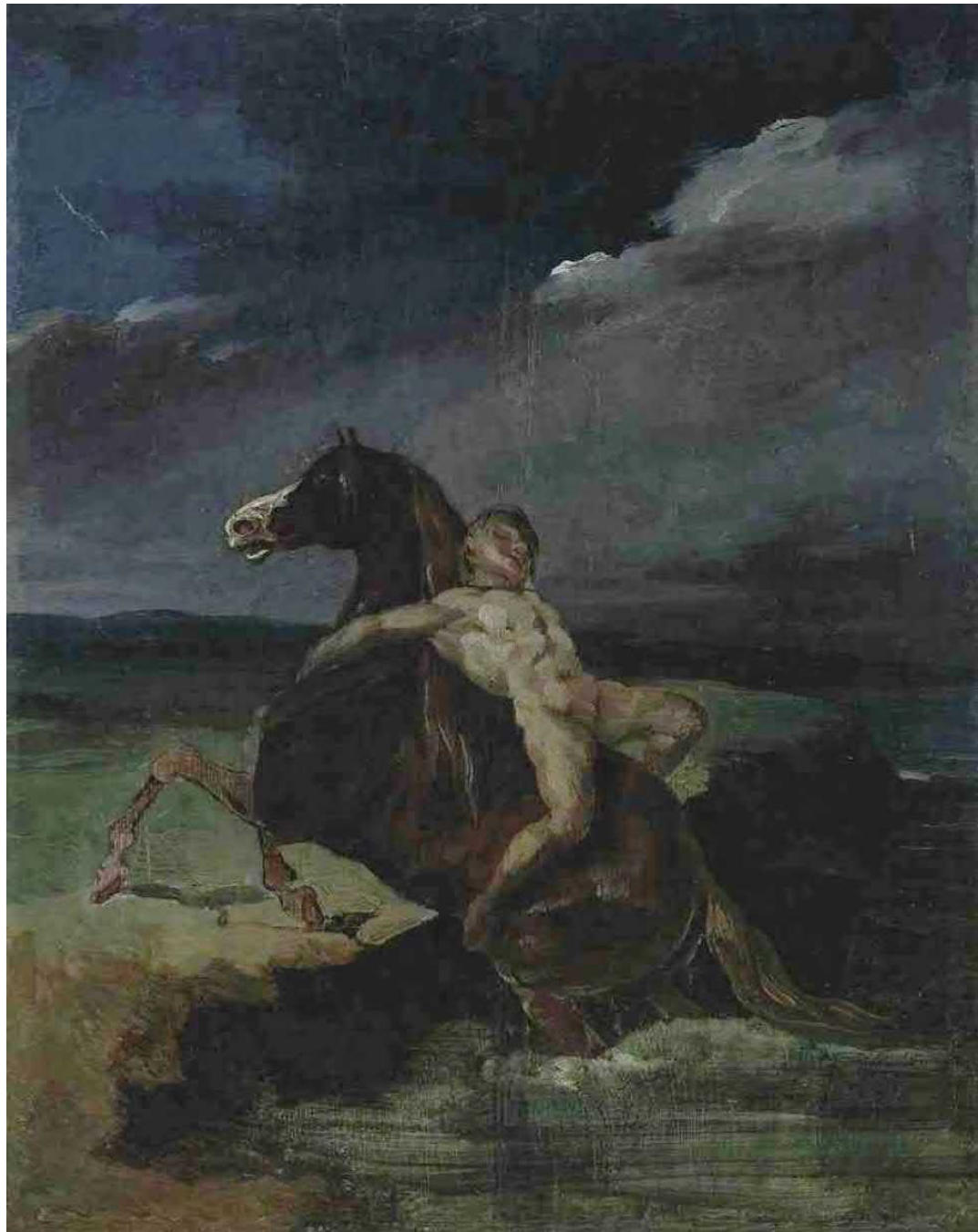
37 W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963, s. 44–45, 147; także Raszewski, *Staroświecczyzna*...

przecież wątpliwości, że od romantycznego historyzmu bliżej było do romantycznego mitu niż do naszego rozumienia historii.

Druga trudność pochodzi stąd, że w twórczości Słowackiego oba ujęcia układają się wprawdzie w pewne cykle, ale mimo to przeplatają się nawzajem. Pod względem chronologicznym *Mazepa* sąsiaduje przecież z *Lillą Wenedą*. Niestety, niesłychany zasięg zainteresowań i ambicji, w naszym pojęciu najczęściej sprzecznych, stanowi trudność nieodłącznie od studiowania wszelkich przejawów romantyzmu. A zarazem wytłumaczenie, dlaczego to się nam nigdy nie przykrzy.



Théodore Géricault, *Mazepa*, olej, ok. 1820. Własność prywatna.



Théodore Géricault, *Mazepa*, olej, 29 x 21.5 cm, 1823. Własność prywatna.

Mazepa w malarstwie i w tragedii Słowackiego

Z całej ikonografii na uwagę zasługuje jeden, może dwa miedzioryty z XVII w., pozostałe wizerunki Mazepy są niepewnego pochodzenia, niektóre mylnie uchodzą za jego portrety, jak np. piękna akwaforta Norblina³⁸. Przedstawia ona Mazepę, ale nie hetmana, tylko pewnego pachciarza, którego tak nazywano.

Toteż malarze Mazepy wahali się, jak go przedstawić. Vernet namalował go najpierw jako świetlistą postać w aureoli złotych włosów. Nie zgadzało się to jednak z wyobrażeniem Kozaka, więc w ostatecznej wersji obrazu namalował go jako bruneta (bez zarostu), dobrze zbudowanego, ale młodzieńczych, jakby kobiecych kształtów. Od chwili, w której poemat Byrona ukazał się po francusku, malowało ten temat wielu znakomitych artystów (w tej liczbie Delacroix³⁹ i Géricault⁴⁰), jednak największe

38 [Jan Piotr Norblin, właśc. Jean-Pierre Norblin de La Gourdain (15 lipca 1745 – 23 lutego 1830), francuski malarz, rysownik i grafik, w latach 1774–1804 działał w Polsce] – przyp. red.

39 [Eugène Delacroix (26 kwietnia 1798 – 13 sierpnia 1863), malarz francuski] – przyp. red.

40 [Théodore Géricault (26 września 1791 – 26 stycznia 1824), francuski malarz i grafik] – przyp. red.

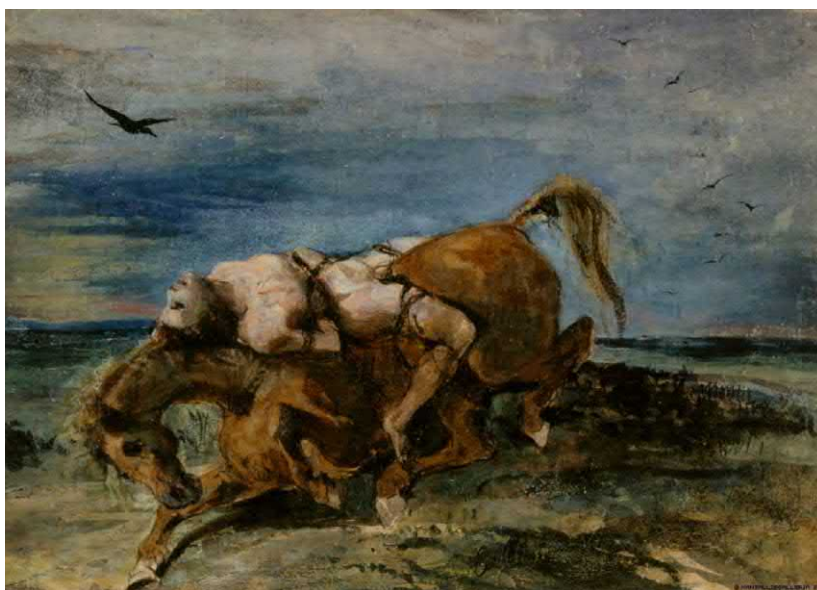


Jan Piotr Norblin, *Mazepa aetat. 70.*, akwaforta, 1775. Uważana błędnie za portret Iwana Mazepy. Według Zygmunta Batowskiego przedstawia Żyda z dóbr książąt Czartoryskich nazywanego Mazepą.

powodzenie zyskał obraz Verneta *Mazepa wśród wilków* (1826). Był to bezspornie najpopularniejszy obraz Mazepy, powielany w dziesiątkach litografii i drzeworytów, francuskich i angielskich, polskich i niemieckich.

Powodzenie tego obrazu jest godne zastanowienia, gdyż znacznie lepszy wydaje się obraz, który namalował Géricault. Czy Vernet zwyciężył w tym turnieju tylko dlatego, że miał już większe wzięcie od swego kolegi? Może, ale chyba jeszcze dlatego, że jako tłumacz mitu Géricault popełnił błąd. Przedstawił Mazepę na koniu, który z wysiłkiem wydobywa się na brzeg rzeki. Wynikła z tego świetna kompozycja malarska, jednak niezbyt interesująca dla romantyków. Romantycy widzieli w Mazepie wcielenie pędu, a pod tym względem Vernet trafił w sedno sprawy, zresztą nie od razu. Zanim namalował Mazepę wśród wilków, spróbował przedstawić go na stepie, już uwolnionego z postronków, opadającego na trawę wśród stada dzikich koni. Pojął jednak, że w ten sposób maluje jakby mimo poematu. Następnego roku stworzył wspomnianą przed chwilą pierwszą wersję *Mazepy wśród wilków* (obecnie w Kunsthalle w Bremie)⁴¹. Na tym obrazie koń przeskakuje strumień, ścigany

41 [Zob. s. 14] – przyp. red.



Eugène Delacroix, *Mazepa na umierającym koniu* (1824), olej, 22.5 x 31 cm,
Kansalligalleria, Ateneum, Helsinki.

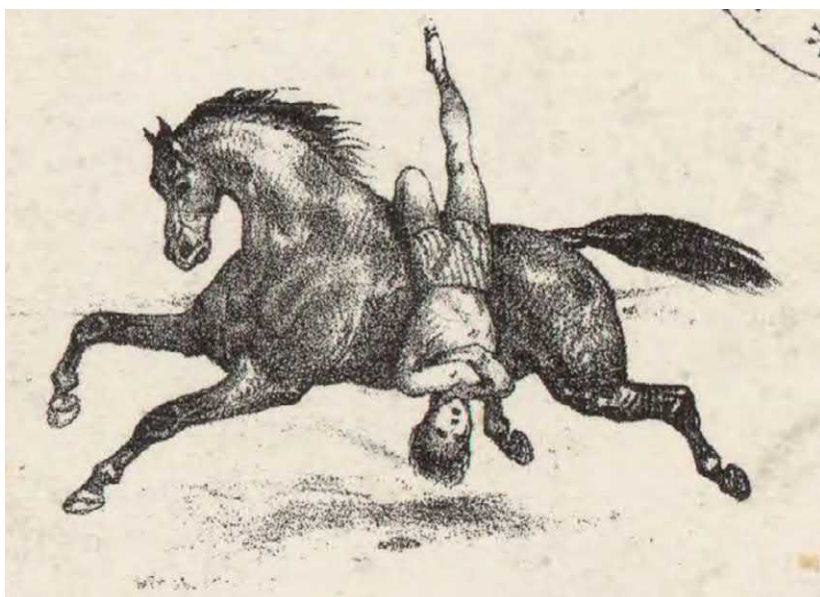


Heinrich Papin, *Mazepa wśród koni*, litografia wg Verneta (1830).

przez wilki. Mazepa, dobrze przywiązany do konia (głowę ma po lewej stronie końskiej szyi), sprężony w bezskutecznym szamotaniu, z wyrazem udręki na twarzy patrzy w niebo. Ta wersja też nie dawała Vernetowi spokoju. W ostatecznej wersji (obecnie w Musée Calvet w Awinionie)⁴² zmienił nie tylko wygląd bohatera, lecz także kompozycję obrazu. Tutaj Mazepa tak jest przywiązany (głowę ma po prawej stronie, tzn. po naszej), że widzi wilki, które dopadają konia z trzech stron. (W pierwszej wersji widać je było w pewnym oddaleniu). Stąd wyraz przerażenia na twarzy Mazepy. Widać, że spodziewa się rozszarpania przez wilki, bo nie wie, że koń już wskakuje do rzeki. (Niewątpliwie do Dniepru). Jest to zasadnicza różnica pomiędzy obu obrazami. Zamiast przebywać strumień (jak w pierwszej wersji), koń skacze, wyciągnięty w długim susie, jak koń księcia Józefa wpadającego do Elstery. Wszystko w tym obrazie podporządkowano wydobyciu maksymalnej dynamiki. Stąd ujęcie kolorystyczne. (Koń i jeździec stanowią jasne plamy ostro odcinające się od ciemnego tła). Stąd znamienna kompozycja stanowiąca zupełne przeciwieństwo klasycystycznych wzorów ikonograficznych. (Koń i jeździec znaleźli się na przekątnej, z lewa do prawa).

Czy można było nadać temu tematowi więcej wyrazu? Owszem, w cyrku. W tym samym czasie, w którym wzięli się do niego malarze, Mazepą zajął się cyrk, zresztą inny niż ten, który znamy. Romantyczny cyrk był przede wszystkim popisem jeźdźców na koniach. Centralny punkt tych popisów stanowiły pantomimy z muzyką i dialogami, na Zachodzie wystawiane na wielkich scenach połączonych z arenami. Od 1825 r. ulubionym tematem pantomim bywał Mazepa galopujący na prawdziwym koniu, na tle ruchomej panoramy. Najślawniejszą pantomimę

42 [Horace Vernet, *Mazepa wśród wilków* (1826), olej na płótnie, 97 x 136 cm, Musée Calvet, Awinion – zob. I s. okładki niniejszej publikacji] – przyp. red.



Akrobacja na galopującym koniu – *Mazepa* w Cyrku Olimpijskim w Paryżu, akwaforta z *Recueil sur exercices des Franconi au Cirque Olympique...*

tego rodzaju wystawiono w 1831 w Londynie. Można dosyć dokładnie odtworzyć to widowisko, w którym ciekawi pewien znamieny rys: próba ożywienia obrazu. Oto wygląd jeźdźca i konia, a nawet cały przebieg jednej sceny wzorowano tam na obrazie Verneta (oczywiście w drugiej wersji).

Tak przedstawiały się sprawy, gdy powstał pierwszy dramat na temat Mazepy. Napisał go Słowacki, niewątpliwie najbardziej do tego powołany. Słowacki przybył na Zachód ze Wschodu Europy, gdzie musiał – może od dzieciństwa – słyszeć wiele opinii o Mazepie, często nieprzychylnych. Za jego czasów we wszystkich cerkwiach Cesarstwa popi przeklinali Mazepę, co roku, jako „psa”, wroga i zdrajcę Rosji. Podobnie pisywali o nim historycy i poeci rosyjscy (z wyjątkiem Rylejewa). Słowacki nie zważał na to. Twierdził, że „w Rosji car jest współnik poetów, jest Minosem, Schleglem, Estetyką”. Jeśli słuchał kogo na Wołyniu w sprawie Mazepy, to powieści gminnej. Był

„bajronistą” i wielbił *Mazepę* Byrona. (W powieści, którą zaczął pisać w 1832, umieścił motto wyjęte z tego poematu). Niewątpliwie widział londyńską pantomimę, gdyż był w Londynie, gdy ją grano, a cały początek swej tragedii wzorował na tym widowisku. Znał obrazy Mazepy. Najpierw poznał je prawdopodobnie w postaci litografii i drzeworytów. W Genewie musiał widzieć obraz pt. *Mazepa*, który Aleksander Ludwik Molinari podarował tamtejszemu Komitetowi Pomocy dla Polaków. Przewodniczący komitetu, a dobry znajomy Słowackiego, wystawił tego *Mazepę* na loterię. Wylosował go znany obywatel genewski, który zaraz ofiarował swój nabytek Sewerynowi Mielżyńskiemu, aby ten powtórnie spieniężył go na korzyść emigrantów. Rzecz była przez pewien czas na ustach całej Genewy, szeroko dyskutowana wśród najbliższych znajomych Słowackiego, stąd pewność, że poeta widział ten obraz. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa była to kopia *Mazepy wśród wilków*.

Zważywszy to wszystko, a jeszcze okoliczność, że Słowacki był szczególnie wrażliwy na mity, bez zdziwienia przyjmujemy wiadomość, którą zawarł w liście genewskim z 7 listopada 1834. W liście tym poinformował matkę, że nazajutrz po wieczorze tanecznym u państwa Wodzińskich (na którym „po wołyńsku tańczył mazurka”) przyszła mu do głowy „myśl jakaś”. „Myśl ta galopowała tak przez cztery godziny, że stała się długa na pięć łokciowych aktów. I nie dziw, że galopowała, bo też myślałem o galopującym Mazepie. Jakoż we dni kilkanaście napisałem tragedią, na której płakałabyś Mama, jeśli nie po Mazepie, to po Julku. Mazepa ten jednak nie wygalopuje na świat tego roku, bo handel przecięty i z książkami źle idzie”.

Dodajmy, że Mazepa ten nie wygalopował na świat do tej pory. Nie znamy tego tekstu. Możemy się tylko domyślać, jaki był. Otóż był prawdopodobnie dosyć podobny do innych dzieł na temat Mazepy, powstałych na Zachodzie. Kończył się prawdopodobnie śmiercią hetmana. (Gdyby było inaczej, dlaczego

pani Bécu miałyby płakać „po Mazepie”, jeśli nie umierał pod koniec sztuki? A jeśli umierał, to w Benderze.) Byłby to zatem po trosze dramat Ukrainy, „ściślejszej ojczyzny” Słowackiego, ściskanej w kleszczach panów polskich i carów. Mimo wszystko jednak dramat liryczny, w którym Mazepa miał chyba rysy Słowackiego, na co niedwuznacznie wskazuje list i inne okoliczności. Oczywiście, dramat „galopujący”. Pokazać konia w tragedii nie było dla Słowackiego niczym osobliwym. W jego późnych tragediach jest wielu jeźdźców, w jednym z najpiękniejszych dramatów zaraz na początku sztuki książę Dymitr Twerski „wpada” na scenę „na srebrnym koniu”. W okresie szwajcarskim, gdy Słowacki pisał *Mazepę*, był właśnie pod urokiem widowisk *à grand spectacle*, oglądanych w Paryżu i w Londynie. Dzielił marzenia tych romantyków, którzy tragedii chcieli nadać wyrazistość malarstwa i dynamikę poezji, a to dzięki zastosowaniu metod wypróbowanych w operze, w balecie, w feerii, a nawet w cyrku. Na tle innych dramatów Słowackiego, powstałych w Szwajcarii, galop Mazepy nie byłby wcale pomysłem śmielszym od skoku Kordiana z Mont Blanc. (Co autor wyobrażał sobie zapewne jako skok aktora uwiązanego na linie, na tzw. „flugu”). Nie mamy powodu wątpić, że ten galopujący dramat był pięknym dziełem. Niestety, Słowacki doszedł do innego wniosku i spalił go pewno w grudniu 1834. Może właśnie dlatego, że było tam wiele rzeczy „niestosownych” w tragedii (jak to określił pierwszy monografista Słowackiego, Małnecki). Zdaje się, że z tej samej przyczyny popalił inne sztuki napisane w Szwajcarii: drugą i trzecią część *Kordiana*, a także tragedię „o Wallasie, szkockim rycerzu”.

Dopiero w 1839 napisał drugą tragedię pt. *Mazepa*, tę, którą znamy. Był już wtedy w innym nastroju. Nurtowały go inne myśli. Miał gotową koncepcję historii, w której Polska stanowiła „duszę anielską” w „czerepie rubasznym”. W nowej tragedii pokazał taki czerep: Wojewodę. Pokazał również „duszę

anielską”, wcieloną w Kozaka. Najprzyzwoitszym człowiekiem w tej sztuce jest Mazepa, którego szlachta sponiewierała, chociaż przewyższył wojewodę polskiego w swojej lojalności wobec Rzeczypospolitej. Taka jest wymowa tej tragedii, napisanej niewątpliwie w celu zrehabilitowania Mazepy w oczach Polaków. Słowacki uważał to za konieczne po wydrukowaniu *Pamiętników* Paska. (Ukazały się po raz pierwszy w 1836). Wobec niesłychanej popularności Paska, który przedstawił Mazepę jako „szalbierza” i rozpustnika, Słowacki postanowił dowieść czegoś przeciwnego, dokonując nawet pewnych studiów historycznych. Wykazał w swej tragedii, że Mazepa był przywiązany do konia, ale niewinnie, gdyż nie był kochankiem wojewodziny. Łatwo spostrzec, że w ten sposób, w rozpędzie, nadwerężył jedno z głównych wiązań mitu. Zresztą pisał tę tragedię inaczej niż tragedie powstałe w czasach szwajcarskich, dla teatru, który był, stosując się do różnych praktyk bulwarowych. Nie wprowadził konia na scenę. Romantyczny obraz zredukował do dwóch wierszy w zakończeniu sztuki, gdzie Mazepa schodzi ze sceny, a Wojewoda mówi: „Biorą go – wiążą. – To mi zemsta nad wrogiem! Sznury się w mięso wpiły... koń ciało roztarga”. Kto zna mit Mazepy, ten może sobie w tym momencie wyobrazić obraz Verneta. Wyobraz sobie jednak – rzecz znamienne – zupełnie innego bohatera niż bohater Byrona. Tamten, zarazem kowadło i kowal swego losu, był kochankiem wojewodziny. W oczach świata zawinił. Ten jest ofiarą samowoli.

Zbierzmy teraz wszystko, co wiemy na temat *Mazepy* Słowackiego. Wynika z tego, że Słowacki napisał dwie tragedie na ten temat. Pierwsza – domyślamy się – była blisko spokrewniona z romantycznym mitem Mazepy. Druga ma z mitem niewiele wspólnego. Rzecz ciekawa, że nie jest to odosobniony przypadek w twórczości Słowackiego, bo wiemy, że napisał również dwie tragedie na temat Beatrix Cenci. Jedną po polsku, do szuflady. Ta znakomicie ilustruje romantyczny mit sławnej ojcobójczyni.



Litografia z serii *Mazepa*, Nowy Jork 1846. W każdym „odcinku” poniżej grafiki drukowano fragment poematu Byrona.

Druga, napisana po francusku dla jednego z teatrów paryskich, tak ma się do pierwszej, jak przypuszczalnie pierwszy *Mazepa* miał się do tego, którego dzisiaj znamy.

Fakt, że nawet swoje ulubione tematy romantycy kształtowali w tak rozmaity sposób, wydaje się w pierwszej chwili całkiem zrozumiały. W dramatach faktura zmieniała się w zależności od przeznaczenia. (Na scenę, czy do szuflady). We wszystkich dziełach treść i wymowa bywała tak rozmaita, bo do dzisiaj nie potrafimy powiedzieć, które ujęcie było bardziej historyczne, a które mniej. Większość historyków skłania się dzisiaj do przypuszczenia, że Beatrycze zabiła ojca z przyczyn zupełnie pospolitych, a to, że ojciec chciał ją zniewolić, wymyśliła dopiero w więzieniu, za radą adwokatów. Są jednak przeciw temu przypuszczeniu bardzo poważne argumenty. Podobnie z *Mazepą*. Brunet czy blondyn? Uwodziciel czy niewiniątko? Nie wiemy. Możliwe, że był przywiązany

do konia (tortura wówczas często stosowana), ale jeśli tak, to raczej z przyczyn politycznych (co sugerował Bielowski). Tylko znowu nie wiemy, czy na pewno politycznych. To jest pewne, że z historycznego punktu widzenia nie da się tych mitów całkiem podważyć. Nasza wiedza w tym zakresie wykazuje luki. Romantycy z upodobaniem wypełniali te luki, na co dziś nikt nie ma ochoty, gdyż powstrzymuje nas od tego nasz krytycyzm.

Czyżby wynikało z tego, że romantyczne mity rodziły się z ignorancji i niekrytycznego stosunku do historii? Byłoby to cudownie proste rozwiązanie problemu, tak proste, że nikt mu nie uwierzy. Zważmy jeszcze jeden pewnik, ten, że niezależnie od przeznaczenia swych dzieł romantycy wyrażają swoje poglądy na historię wcale nie w postaci twierdzeń, tylko w postaci obrazów. W przypadku Słowackiego, gdy myśli się o jego tragediach, zawsze stają przed oczami poetyckie obrazy, a rzecz znamienita, że za każdym razem można wymienić kogoś malarza, który taki lub podobny obraz namalował. Kordian na szczycie Mont Blanc? Caspar David Friedrich⁴³. Galopujący Mazepa? Vernet. Ucięta głowa Samuela Zborowskiego? Géricault. Otóż polemizować z poglądami tak wyrażonymi wydaje się nonsensem. Przypominałoby to znane powiedzenie ludowe o przemawianiu do obrazu. A obraz jest zawsze celem tych dzieł, nawet wtedy, kiedy w naszym pojęciu pierwiastek historyczny przeważa nad mitycznym. Tak jest również w drugim *Mazepie* Słowackiego, tym, którego znamy. Cała tragedia jest jakby dopisana do obrazu.

Jest to chyba znamienity rys tego zjawiska, które można by nazwać historyzmem romantycznym. Na pewno wolno nam mówić o historyzmie, bo gdy tylko chodziło o przeszłość, romantycy byli przekonani, że docierają do prawdy

43 [Caspar David Friedrich (5 września 1774 – 7 maja 1840), malarz niemiecki] – przyp. red.

historycznej. Byron, pisząc swojego *Mazepę*, był pewny, że pisze poemat historyczny. Zamiast wstępu umieścił na początku wypisy z Voltaire'a. Na pewno był to historyzm innego rodzaju niż nasz. Pojęcie „wehikuł czasu” byłoby prawdopodobnie nieprzydatne dla tamtego pokolenia. Romantycy wcale nie wyprawiali się w przeszłość po to, żeby ją obejrzeć i wrócić, co jest normalnym procederem dzisiejszego historyka. Wyprawiali się w przeszłość, żeby ją przeżyć, tak jak przeżywa się dziś tu. Z takiego osobistego stosunku do Mazepy, do Beatrix Cenci, do Samuela Zborowskiego, wynikły prawdopodobnie ujęcia zwane dzisiaj mitycznymi. Skoro chodziło o to, by przeżyć los tamtych postaci, to trzeba było wypełniać wszelkie luki niewiedzy, aby uzyskać pełny obraz ich życia.

Jest to proceder, który nas zarazem dziwi, gorszy i pociąga. Polega na próbie przełamania jednej z barier, które wydają się narzucone naszemu istnieniu, a mianowicie bariery czasu. Wiele to mówi o tamtym pokoleniu, które buntowało się bodaj przeciwko wszystkiemu, nawet przeciwko granicom sztuki, skoro w poezji szukało malarstwa, w malarstwie poezji, a w tragedii nie zawahało się przed zaatakowaniem granicy dzielącej teatr od cyrku. Do czegokolwiek się brało, zawsze wedle zasady: „wszystko albo nic”.

NOTA

Zob. Z. Raszewski, *Mazepa*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmunutowi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, s. 435–453 (tu dokumentacja dotycząca widowiska cyrkowego i obrazu Molinariego) []. W sprawie ikonografii Mazepy: W. Siczyński, *Ryciny ku czci Mazepy i portrety hetmana*, w: *Mazepa*. Zbimik, t. 1, Warszawa 1938, s. 134–161; Z. Batowski, *Norblin*, Lwów [b.r.], s. 42–45, 198. W sprawie obrazu Verneta: W. Hofmann *Das irdische Paradies*, München 1960, s. 216, 409, il. 135 (reprodukcja 1 wersji); *The Romantic Movement*, London 1959, s. 231, il. 367 (reprodukcja 2 wersji).

Nota edytorska

Prezentowane prace Zbigniewa Raszewskiego były publikowane wcześniej w wydawnictwach zbiorowych:

- *Mazepa* – w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, s. 435–453;
- *Mazepa w malarstwie i w tragedii Słowackiego* – w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 187–193.

Ich wzajemne powiązanie autor zaznaczył w przypisach, ale jako że drukowane były osobno, w tekście późniejszym zmuszony był powtórzyć informacje o Iwanie Mazepie jako postaci historycznej. Z tego powodu *Mazepa w malarstwie...* został w niniejszej edycji skrócony o osiem początkowych akapitów. Z myślą o współczesnym czytelniku, zwłaszcza niespecjaliście, wprowadzono kilka przypisów od redakcji (wyróżnionych nawiasem kwadratowym).

Teksty źródłowe nie były ilustrowane – wszystkie zamieszczone ryciny wybrane zostały przez redaktorów tego wydania.



ENCYKLOPEDIA
TEATRU
POLSKIEGO