

Angelika Moskał
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

**„O, chwilo straszliwa!
Bezbronnego Krakusa miecz bratni przeszywa!”
O *Krakusie* Jana Chodźki**

Niniejsza praca poświęcona została zachowanym fragmentom tragedii *Krakus*¹ autorstwa Jana Chodźki². Celem poniższych badań jest próba rekonstrukcji wizji artystycznej dramaturga, a w dalszej kolejności dokonanie jej hermeneutycznej interpretacji. W szczególności warto pochylić się nad dokonaną przez autora reinterpretacją historii o Krakusie (zachowaną m.in. w najważniejszych polskich kronikach), jak i dostosowaniem znanej z legendy fabuły do wymogów gatunkowych tragedii. Intrygujące wydaje się również zestawienie fragmentów *Krakusa* z innym, bardziej znanym utworem noszącym ten sam tytuł, którego autorem jest Cyprian Kamil Norwid.

Choć w oświeceniu tragedia uchodziła za gatunek ceniony³, któremu poświęcano liczne opracowania teoretyczne, realizacje w polskim teatrze były raczej sporadyczne: tragedia pozostawała gatunkiem peryferyjnym⁴. Na scenach dominowały dramy oraz komedie. Te drugie w okresie stanisławowskim były szczególnie cenio-

¹ *Krakus* swoją premierę miał w Warszawie 25 lutego 1825 roku, o czym pisał Ludwik Simon. Autor w swoim tekście streszcza treść omawianych i w tym artykule opublikowanych fragmentów tragedii („*Krakus*” Jana Chodźki, „*Życie Teatru*” 1926, nr 23, s. 177).

² Jan Borejko Chodźko (1777-1851) był także autorem m.in. tragikomedii pt. *Bolesław Krzywousty*, komedii: *Litwa oswobodzona, czyli przejście Niemna*, *Panna na wydaniu*, *Kłamca prawdomówny*, *Nimfa Niemna*, powieści *Pan Wojski*, komediooper: *Pierwsza miłość, czyli pamiątka dzieciństwa*, *Stary pan młody*, *Niewiasta panem domu*, *Pan bez lokaja, lokaj bez pana*, *Bogaty spadek*.

³ W tamtym czasie była określana mianem „królowej” (za: M. Bajer, *Lustra królowej. Obraz tragedii w perytekstach staropolskich i oświeceniowych przekładów Cornneille’a i Racine’a*, „*Teksty Drugie*”, 2015, z. 1, s. 233).

⁴ Zob. B. Czwońnóg-Jadczak, *Klasyk aż do śmierci. Twórczość literacka Franciszka Wężyka*, Wyd. UMCS, Lublin 1994, s. 44; Z. Wołoszyńska, *Tragedia* [w:] T. Kostkiewiczówna (red.) *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 742.

ne przez wzgląd na ich funkcje dydaktyczne. Wzrost popularności tragedii nastąpił w latach porozbiorowych⁵.

Po trzecim rozbiore Polski rozpoczął się ruch mający na celu uratowanie narodowej tożsamości⁶. Obok rozwoju badań nad historią jednym z jego przejawów był postulat stworzenia tragedii opierającej się na dziejach narodowych⁷. W sytuacji, w jakiej znalazło się ówczesne polskie społeczeństwo, to właśnie ten gatunek wydawał się najodpowiedniejszy do odzwierciedlenia patriotycznych uczuć⁸. Ponadto dały się słyszeć głosy, że najlepiej pasuje on do charakteru narodowego Polaków⁹. Stawiane przed tragedią cele były zbieżne z tymi, jakie przyświecały również badaniom historycznym¹⁰ oraz edukacji historycznej młodzieży – służyły ocaleniu narodowej tożsamości oraz budowaniu poczucia wspólnoty. Zadaniem tragedii miało być także wzbudzenie w młodszym pokoleniu dumy z własnego kraju oraz woli walki o odzyskanie niepodległości¹¹. Podobnie jak w historiografii, tak i poprzez odwoływanie się w akcji utworów do przeszłości starano się zrozumieć przyczyny upadku Polski i wskazać drogę ocalenia¹². Tym samym tragedia oprócz funkcji artystycznych odgrywała również istotne role obywatelskie.

Dla rozwoju tego gatunku w Polsce ważne było ogłoszenie w 1803 roku przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk konkursu na tragedię opartą na wydarzeniach historycznych¹³. Rok ten zapoczątkował okres wzmożonej twórczości dramatycznej – w tym czasie powstał właśnie *Krakus*. Jan Chodźko napisał swoją tragedię w 1804 roku.

⁵ B. Czworkón-Jadczak, *Klasyk aż do śmierci*, dz. cyt., s. 44-45.

⁶ D. Ratajczak, *Wstęp [w:] Polska tragedia neoklasycystyczna*, oprac. i wybór tejeż, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. XIV; M. Żmigrodzka, *Historia i romantyczna epika [w:] tejeż i Z. Lewinówna (red.) Problemy polskiego romantyzmu*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 104.

⁷ B. Czworkón-Jadczak, *Klasyk aż do śmierci*, dz. cyt., s. 50.

⁸ D. Ratajczak, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXXII.

⁹ Myśl tę zawarto m.in. w anonimowej broszurze z prawdopodobnie 1792 roku zatytułowanej *Byłem u pana Podstolego*: „(...) dramaty bez umizgów, dzieła rycerskie, tragedie są najstosowniejsze do charakteru Polaków, w naturze konstytucji naszej najdogodniejsze. Tam się każdy dziwić będzie męstwu wojowników polskich i roztropności prawodawców, tam znajdzie przykłady miłości, nie już dzisiaj granej lubieżności, ale miłości ojczyzny i chwały, tam go przeniknie uszanowanie majestatu i interes narodu, a święta myśl zapali serce zemstą ku tym, którzy bezkarnie uwłaczali sławie Polaka” (cyt. za D. Ratajczak, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXIII).

¹⁰ Badaniom historycznym w oświeceniu i romantyzmie książki poświęcili m.in. Andrzej Feliks Grabski (*Myśl historyczna polskiego oświecenia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978) oraz Andrzej Wierzbicki (*Historiografia polska doby romantyzmu*, Wyd. FUNNA, Wrocław 1999).

¹¹ D. Ratajczak, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXIII.

¹² W tym przypadku można mówić o pewnej tendencyjności w tragedii – próba zrozumienia procesów dziejowych często miała optymistyczny wydźwięk. Pokazywano, że nieważne, jakie klęski spadały w przeszłości na Polskę, skoro kraj za każdym razem potrafił się po nich podźwignąć. Autorom zależało, aby w ten sposób podbudować upadłe morale oraz przywrócić nadzieję na odbudowę państwowości (por. D. Ratajczak, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCIV).

¹³ Tamże, s. XLIX-L.

Premierę teatralną utwór miał w 1825 roku w Warszawie¹⁴. Niestety, opublikowane zostały jedynie jego fragmenty: w „Dzienniku Wileńskim” w 1816 roku (t.3, nr 17) – urywki aktu I, sceny 4; aktu II, sceny 3; aktu IV, sceny 4 i aktu V, sceny 5; w „Rubonie” w 1845 roku – fragment aktu V, sceny 6, zaś w 1846 roku (t. 7) zamieszczono wyjątki z aktu III, sceny 2 i początek sceny 3. Sztuka miała liczyć pięć aktów¹⁵. Na podstawie tych urywków spróbuję przybliżyć wizję artystyczną Chodźki.

Jak wskazuje tytuł, dramaturg postanowił w swoim dziele opowiedzieć historię zainspirowaną podaniem o Kraku¹⁶, chociaż wówczas znacznie większą popularnością cieszyła się córka legendarnego księcia, Wanda¹⁷. Wybór tematu wynikał z mody na sięganie do przeszłości Polski, jak i przestrzegał zasadami, jakimi rządziła się tragedia klasycystyczna. Zgodnie z nimi akcja powinna skupiać się tylko na przełomowych wydarzeniach – wielkich zwycięstwach i wielkich klęskach. Tylko taka materia mogła zrealizować podniosłe, moralne i polityczne cele¹⁸.

¹⁴ Tamże, s. LXXXVIII.

¹⁵ Był to charakterystyczny podział dla tragedii klasycystycznej, pozwalający zachować jasną i przejrzystą kompozycję dzieła.

¹⁶ Należy zaznaczyć, że w momencie ukazania się *Krakusa* zaczęto odchodzić od bardzo ostrej krytyki „dziejów bajecznych” Polski – zamiast skupiać się wyłącznie na problemie autentyczności wydarzeń w nich zawartych, zwracano uwagę na ich rolę w budowaniu narodowej jedności. Jan Duklan Ochocki podkreślał, że nieistotne jest to, czy dana postać miała autentyczny rodowód, lecz jakie emocje wzbudza jej historia i do jakich refleksji skłania (por. tegoż, *Pamiętniki*, t. 1, Druk Ed. Nicz i S-ka, Wilno 1857, s. 241). O zasadności przypominania podań przekonywał również Jędrzej Moraczewski: „Są to wszystko powiastki, ale powiastki wiek za wiekiem w narodzie naszym rozwijane, upiększane i pomnażane; że swoje, dawne i piękne trzeba je znać koniecznie (...). Póki w nie wierzono, a między mniej oświeconymi wierzono bardzo długo, musiały być pobudką nie do jednego wielkiego czynu. Jeśli na nich nie urosł, to w nich objęty i cudownie przepowiedziany charakter narodu” (tegoż, *Dzieje Rzeczypospolitej Polskiej do piętnastego wieku ułożone przez Jędrzeja Moraczewskiego*, Wyd. N. Kamiński i Spółka, Poznań 1851, s. 6). Kontynuatorem takiego podejścia do „dziejów bajecznych” będzie Cyprian Kamil Norwid, który podkreślał, że w przekazach kronikarskich przede wszystkim należy doszukiwać się zapisu „ducha narodowego”, a dopiero później rozważać prawdziwość przedstawionych wydarzeń (za: J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 243).

¹⁷ Duże zainteresowanie postacią Wandy datuje się od czasu konkursu w 1803 roku, nagrodę zdobyła wtedy Wanda Tekli Łubieńskiej, rozpoczynając modę na dramaty o legendarnej królowej. Szerzej ten motyw w literaturze omówiła Hanna Mortkowicz-Olczak w monografii *Podanie o Wandzie: dzieje wątku literackiego* (skł. gł. w Księgarni Towarzystwa Wydawniczego, Warszawa 1927). Do krakowskich bohaterów powrócono w romantyzmie m.in. za sprawą Norwida i jego *Wandy* oraz *Krakusa*, których pierwsze rękopisy (zaginione) powstały w 1837 r. (za: J. Maślanka, dz. cyt., s. 243). Do popularności tych dwu podań z cyklu małopolskiego mogła też przyczynić się rola Krakowa w budowaniu świadomości narodowej. Miasto to stanowiło symbol dawnej potęgi i chwały oraz było swoistym łącznikiem między przeszłością a teraźniejszością. W końcu, jak pisał Stanisław Wyspiański, w Krakowie „wszystko jest Polską, kamień każdy i okruczeń każdy, a człowiek, który tu wstąpi, staje się Polską częścią, budowy tej częścią” (tegoż, *Wyzwolenie*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, oprac. L. Płoszewski, Wyd. Literackie, Kraków 1958, t. 5, s. 55). Nic więc dziwnego, że chętnie powracano do bohaterów tak silnie łączonych z tym miejscem.

¹⁸ M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzny (1661-1831)*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1920, s. 196.

Z opublikowanych scen oraz poprzedzającego je w „Dzienniku Wileńskim” wstępu można spróbować zrekonstruować historię przedstawioną przez Chodźkę. Jako źródła posłużyły zapewne autorowi przekazy kronikarskie¹⁹. W „Dzienniku Wileńskim” edytor fragmentów dramatu zamieszcza informację o tym, że inspiracją do napisania tragedii była kronika Wincentego Kadłubka²⁰. Z pewnością pisarz musiał czytać jeszcze *Roczniki* Jana Długosza lub czeską *Kronikę* Kosmasa, ponieważ wprowadził do swojego utworu postać Libuszy²¹. We wstępie znajduje się informacja o tym, że wszystkie odstępstwa w stosunku do treści podania zostały wprowadzone celowo: „Autor przeto w tych tylko miejscach zmienił lub dodał do historycznego podania, gdzie zachodziła potrzeba zbliżenia rzeczy, ku większemu do prawdy podobieństwu i wyjawienia mocniejszych powodów do popełnienia zbrodni, która nigdy obrażać nagością swoją moralności i uchodzić bezkarnie w widowiskach nie powinna”²². Nie jest to jedyny przykład poświadczający inwencję pisarską. Chodźko decyduje się na różnego rodzaju modyfikacje, aby zmieścić się w ramach wybranego przez siebie gatunku literackiego i jego reguł oraz wyraziście zaprezentować własną wizję artystyczną.

Akcja tragedii opiera się na słabiej znanym motywie, niedotyczącym wyłącznie Kraka, lecz jego synów²³, ich konfliktu oraz próby pokonania smoka²⁴. Tytuł *Kra-*

¹⁹ Brakuje informacji, czy Chodźko, jak później Norwid, za źródła historyczne uważał także ustne przekazy oraz poezję ludową (Norwid w 1842 r. podczas pobytu w Krakowie podobno sam miał zbierać krążące wśród lokalnej ludności opowieści. Za: Z. Szmydtowa, *O misteriach Cypriana Norwida*, Wyd. Kasy im. Mianowskiego – Instytutu Popierania Nauki, Warszawa 1932, s. 12).

²⁰ Rozpoznanie kronik, na których bazował autor, jest o tyle istotne, że występują pewne różnice pomiędzy poszczególnymi przekazami. Przypominając pokrótce: u Kadłubka Krak obejmuje władzę po okresie bezkrólewia, w czasie którego rządy sprawowała bliżej nieokreślona „gromada”. Sam legendarny założyciel Krakowa miał być z pochodzenia Gallem, który osiadł w Panonii (dzisiejsze Karpaty) w czasie wielkiej emigracji swojego ludu. Do Polski przybył wracając z Karyntii. Miał sam przedstawić przed zgromadzeniem swoją kandydaturę na króla, wygłaszając przemowę, która zyskała mu przychylność ludu. Kraków według Kadłubka został założony nie bezpośrednio przez Kraka, lecz dopiero po jego śmierci, w celu uhonorowania wybitnego władcy. Same obrzędy pogrzebowe króla miały trwać do momentu ukończenia budowy miasta, na lokalizację którego wybrano skałę, gdzie gnieździł się wcześniej smok. Jeśli chodzi o etymologię nazwy „Kraków”, Kadłubek podaje dwie wersje: pierwsza miała nawiązywać do krakania wielkiej rzeszy kruków, które zleciały się do truchła smoka, druga natomiast bezpośrednio pochodzi od imienia Kraka.

²¹ Według *Kroniki* Kosmasa, Libusza to jedna z trzech córek króla Kroka. Choć była z siostr najmłodsza, to jej zdecydowano się przekazać władzę, głównie z powodu posiadanego przez nią daru jasnowidzenia. Długosz, być może kierując się podobnym brzmieniem imion Kraka i Kroka, połączył tych bohaterów w jedną postać. Pisząc o Libuszy wspomina, że była jedną z trzech córek, jakiego Krak pozostawił w Czechach (motyw ten wykorzystala później w swojej *Wandzie* Łubieńska). W związku z tym według *Roczników* Wanda i Libusza – dwie legendarne królowe – były siostrami. O tym, jak postać Libuszy przetworzył Chodźko – w dalszej części artykułu.

²² J.B. Chodźko, *Krakus*, „Dziennik Wileński” 1816, t. 3, nr 17, s. 394.

²³ Również Norwid za punkt wyjścia obrał historię nie Kraka, założyciela grodu, lecz jego synów. Warto przypomnieć, że poeta zaburzył chronologię cyklu małopolskich podań, umieszczając żywot Wandy przed akcją dziejącą się w *Krakusie*. W interpretacji Norwida legendarna królowa nie jest siostrą Krakusa i Rakuza (takie imiona w utworze noszą synowie Kraka), lecz ich przodkinią, cieszącą się wśród

kus odnosi się nie do legendarnego założyciela Krakowa, lecz do starszego z braci²⁵. Władca, znany nam z podania, tutaj pojawia się jako Książę, o którym dopiero później dowiadujemy się, że nosi imię Krak. Brak wszystkich aktów nie pozwala powiedzieć niczego o jego przeszłości. Nie wiadomo, czy został wybrany na władcę przez zgromadzenie wojewodów, czy odziedziczył ją po swoim ojcu. Pewne jest, że w momencie trwania akcji utworu ród Kraka jest dynastią panującą, w której berło po ojcu dziedziczy syn. Staje się to jednym ze źródeł konfliktu pomiędzy Krakusem, a jego młodszym, przyrodnim bratem Lechem²⁶.

Autor, zgodnie ze swoimi zapowiedziami, do znanego z podań wątku wprowadził pewne zmiany. W *Krakusie* mamy do czynienia z rodzeństwem przyrodnim – matką Lecha (młodszego brata) jest Księżna Libusza. W kronikach przedstawiana jako córka Kraka, tutaj jest jego drugą żoną. Nie ma wzmianek o tym, kim była pierwsza żona Księcia. Sytuacja rodzinna głównych bohaterów bardzo przypomina popularny motyw baśniowy²⁷, w którym występuje zła macocha, działająca na niekorzyść pasierba, dziecka o dobrym sercu z pierwszego związku oraz jego zawistne, przyrodnie rodzeństwo.

Krakus, wyróżnia się szlachetnym charakterem. Bardziej ceni więzy rodzinne niż władzę, co planuje wykorzystać przeciwko niemu jego brat ze swoimi poplecznikami:

ludu sławą narodowej bohaterki, której poświęcenie zapewniło krajowi pokój: „KRAKUS: Synowie króla jesteście z grodu, / Gdzie pierwiej cudna władnęła Pani, / Przez którą Niemce są odegnani (...)”, s. 1, ww. 116-118. Wszystkie cytowane fragmenty *Krakusa* pochodzą z: C. K. Norwid, *Krakus*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, oprac. J. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968. Taka chronologia związana była z wprowadzonymi w *Wandzie* wątkami chrześcijańskimi – w *Krakusie* dochodzi do ich rozwinięcia przez wpisanie głównego bohatera (podobnie jak wcześniej Wandy) w cykl niewinnych ofiar mających pokonać zło. W ten sposób autor zbudował paralelę między śmiercią Chrystusa, a śmiercią Wandy i Krakusa (zob. W. Rzońca, *Norwid a romantyzm polski*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 128).

²⁴ Według wersji Kadłubka bracia zostali przez ojca zobowiązani do zabicia smoka. Miał to być dla nich test odwagi oraz szansa na zdobycie rycerskiej sławy. Pomimo licznych prób nie udało im się pokonać potwora w otwartej walce, dlatego uciekli się do podstępów – podrzucili skórę barana wypchaną siarką. W czasie gdy bestia ginęła od ognia w trzewiach, młodszy z braci, Grakch, zabija nieznanego nam z imienia starszego brata. Winą za jego śmierć obarcza smoka. Początkowo nikt nie wątpił w słowa Grakcha, który wstępuje po śmierci ojca na tron. Jednak w niewyjaśnionych okolicznościach prawda wychodzi na jaw i morderca zostaje skazany na wygnanie. Po nim władzę obejmuje Wanda.

²⁵ Co ciekawe, Norwid mianem Krakusa określi później w swoim utworze nie starszego, lecz młodszego z braci. Dzięki temu późniejsze szaleństwo Rakuza i jego paranoiczny strach przed utratą władzy zostaną jeszcze wzmocnione – jako starszy z braci to on, a nie Krakus, przejąłby władzę po ojcu, więc jego lęk wydaje się być nieuzasadniony. U Chodźki obawy Lecha zdają się mieć bardziej logiczne przyczyny – tutaj Krakus, jako pierworodny Kraka, ma większe prawa do tronu.

²⁶ Jak widać, bohaterami tragedii są członkowie rodziny królewskiej, co pozwalało zachować zasadę stosowności, obowiązującą w tym gatunku. Decorum nie odnosiło się wyłącznie do stylu utworu, ale obejmowało również postacie, które musiały pochodzić z wysokiego stanu.

²⁷ Norwid w swoim utworze będzie natomiast nawiązywał do bajek ludowych (za: J. Maślanka, dz. cyt., s. 252) m.in. epizodem z poszukiwaniem przez braci cudownego źródła (zob. J. Krzyżanowski, *Bajka ludowa w misteriach Norwida*, [w:] tegoż, *Paralele: studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 656-657).

Wiśmar

(...) Dusza Krakusa miękka, naucz się nią władać,
Będzie zapewne miłość nad berło przekładać²⁸.

(a. II, s. 3, ww. 17-18)

Cieszy się on miłością ludu, który w ostatnim akcie wyswobadza go z więzienia. Jest również nieustraszonym wojownikiem – w akcie V, scenie 6 znajduje się wypowiedź Sławosza, która stanowi właśnie pochwałę Krakusa jako rycerza i obrońcy narodu:

(...) Na wieść tę tłumem zbiegły się ludy przyjazne;
Biją w bramy... runęły zapory żelazne,
Pierzchły strażę... Wystąpił z ciemnic mąż swobodny
Jak piorun bogów silny, jak słońce pogodny (...).

(a. V, s. 6, ww. 7-10)

Starszy syn Kraka przedkłada dobro ojczyzny nad własne. Powraca z wygnania, kiedy dociera do niego wieść o potworze gnębiącym poddanych jego ojca:

(...) Cierpliwem zniósł wygnanie, chęć z tronu wyzucia,
Lecz klęska kraju martwe ocuciła czucia:
Na odgłos, że nas niszczy potwór jakiś srogi,
Przybywa, wprzód, niżeli wezwali mię Bogi.

(a. II, s. 2, ww. 41-44)

Krakus wpisuje się w zalecany przez Arystotelesa schemat konstruowania pierwszoplanowego bohatera, który miał być wzorem cnót²⁹. Zdecydowanie protagonistą nie należało czynić zbrodniarza, ponieważ ten nie wzbudziłby w widzach litości³⁰. Natomiast Lech jest przeciwieństwem swojego brata. Chciwy i zazdrosny o Krakusa, planuje go zgubić, by przejąć władzę:

Raczej zbrodnia niż podłość! Nie zniosę jej cienia!
Nie! Nie otrzyma Krakus mego uciśnienia!
Niechaj drży! Krew niech płynie! Srogość niechaj włada! (...).

(a. II, s. 3, ww. 24-26)

²⁸ Wszystkie przytoczone cytaty z *Krakusa* pochodzą z: „Dziennik Wileński” 1816, t. 3, nr 17 (a. I, s. 4; a. IV, s. 4); „Rubon. Pismo zbiorowe poświęcone pożytecznej rozrywce” 1845, t. 6 (a. V, s. 6); „Rubon. Pismo zbiorowe poświęcone pożytecznej rozrywce” 1846, t. 7 (a. II, s. 2-3).

²⁹ O ile Krakus Chodźki zdaje się być odzwierciedleniem idei kalokagatii, Krakus Norwida będzie już odbiegał od tego schematu. W późniejszym utworze syn Kraka przedstawiany jest jako młodzieniec wątpli i słaby, nieskory do zuchwałych i walecznych czynów. Wyróżnia go natomiast niczym niezmięconą miłość, jaką darzy brata, do którego nie czuje nienawiści nawet wtedy, kiedy ten odpycha go i porzuca w lesie.

³⁰ Bohaterowie-zbrodniarze w literaturze zaczynają się pojawiać stopniowo pod wpływem preromantyzmu (zob. D. Ratajczak, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXXIV).

On również realizuje jeden z popularnych wzorów postaci w ówczesnych tragediach – typ bohatera, który pada ofiarą własnych namiętności³¹. Już w tym krótkim fragmencie da się zauważyć, że syn Libuszy jest pod wpływem bardzo silnych emocji, które biorą nad nim górę. Działaniami Lecha kieruje chorobliwa zazdrość o brata, niepomahowana żądza władzy oraz nieodwzajemniona miłość. Pod ich wpływem męczyzna posunie się do morderstwa, które ostatecznie przypieczętuje również jego własny los.

Bracia stanowili swoje przeciwieństwo. Można uznać to za przejaw oświeceniowej symetrii, która, zgodnie z tradycją pitagorejską, zakładała istnienie dwóch przeciwstawnych sobie wartości, równoważących się³². Krakus przy tym założeniu uosabiałby postawę, w której dla panującego najważniejszy jest interes państwa oraz dobro ludu. Lech zaś reprezentowałby stanowisko osoby uważającej władzę za wartość nadrzędną. Nie towarzyszy mu troska o naród – liczy się wyłącznie fakt posiadania korony. Możliwe, że autor zamierzał pogłębić analogię, którą dostrzeżono już w przypadku zapisów pochodzących z kronik. Chodzi o podobieństwo występującego w polskich dziejach bajecznych motywu bratobójstwa z biblijną historią Kaina i Abela³³. Rywalizacja braci może również stanowić odniesie do odwiecznej walki dobra ze złem, światła z ciemnością³⁴. Wszystkie te skojarzenia prawdopodobnie są w pewnym stopniu słuszne.

Sylwetki Kraka i Lecha zostały zarysowane wyraziście, z położeniem akcentu na różnice dzielące obu braci. Pomimo to w ich charakterach nie daje się dostrzec

³¹ O bohaterach pisze Euzebiusz Słowacki w traktacie *Prawidła wymowy i poezji*, Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego, Wilno 1858, s. 234-241, 249-250.

³² D. Ratajczak, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXVI.

³³ Stanisław Windakiewicz zwrócił uwagę na to, że obok walki ze smokiem jest to kolejny tradycyjny motyw obecny w podaniu o Kraku. Wątek rywalizacji między braćmi, doprowadzającej ostatecznie do zbrodni, pojawia się w wielu kulturach (por. tegoż, *Dzieje Wawelu*, Wyd. Wawelskie, Kraków 1991, s. 5). Nawiązanie do biblijnej historii mocniej akcentuje Norwid, u którego Rakuzowi wydaje się, że dostrzega na Księżycu sylwetki dwóch braci: (...) Och! Krakus gdzieś? – / *Po chwili* / Bardzo wzgardzony / Uchodzi – krwawą plamę ma na licu – / *Z obłędem – we śnie* / Podobnych braci dwóch widzę w księżycu”, (s. 6, ww. 65-69). Według opowieści ludowych tymi braćmi mieli być właśnie Kain i Abel (za: J. Maślanka, dz. cyt., s. 257).

³⁴ Podobne znaczenie przypisywano również walce ze smokiem: „Zapasom ludzi z smokami podkłada się zazwyczaj mitologiczne znaczenie. Ma to być walka dnia z nocą, światła z ciemnością, wiosny z zimą” (S. Windakiewicz, dz. cyt., s. 4-5). U Norwida dodatkowo postać smoka należałoby interpretować przez kontekst biblijny – potwora można utożsamiać z Szatanem, z ciągle odradzającym się złem (zob. Z. Szmydtowa, dz. cyt., s. 18, 52). Świadczą o tym chociażby zdolności regeneracyjne bestii, której odcięte kończyny nieustannie odrastają. Również słowa Starca na początku utworu każą widzieć w potworze symbol zła: „(...) Sprawa ta stała się już daleko, / Za siódmą górą, za siódmą rzeką, / A tu nawiewa zowąd powietrze, / A tu się ostatki wleką. / Dziewicy nogą w ziemi dalekiej / Smokowi głowę starto pierwotną; / To zaś jest tylko odrośl kaleki: / Jeśli już gnije, skoro go potną (...); s. 1, ww. 249-256. Owa wypowiedź wskazuje na to, że smok wawelski jest pozostałością po złu pierwotnym pokonanym przez Chrystusa.

żadnych cech, dzięki którym zyskaliby wielowymiarowość³⁵. Występowanie postaci jednoznacznie złych i dobrych uruchamia kontekst baśni. Skojarzenie z baśniami konstituuje postać Księżnej, matki Lecha³⁶. Księżna została stworzona na wzór stereotypowej, złej macochy. Przez cały czas dąży do tego, by to jej potomek odziedziczył po ojcu koronę. Tym samym podsycza nieufność wobec Krakusa, który łamie rozkaz i wraca z wygnania:

Zaprzestań! – znamy twe zamiary!
 Nie kryj dumy, pozorem dla kraju ofiary.
 Pod godłem uległości, pod płaszczem pokory,
 Wiemy, jako do tronu krok posuwasz spory;
 Na czele wojsk zwierzonych pod twoje rozkazy
 Ojcobójcze na Księcia przysposabiasz razy.
 (a. II, s. 2, ww. 66-71)

Z opublikowanych fragmentów nie wynika, dlaczego Krakus został wydalony z kraju. We wstępie zawierającym streszczenie tragedii znajdujemy jedynie informację o tym, że stało się to wskutek intryg Księżnej i Lecha. Brak jednak szczegółów okoliczności, w których doszło do wygnania. Zastanawia także fakt, dlaczego Książę uwierzył w domniemaną winę Krakusa, skoro widoczne jest, że darzył syna zaufaniem i miłością.

Postać Księcia również ma rys stereotypowy³⁷ – uosabia dobrego władcę oraz ojca. Książę dba o swój lud i stara się go chronić. Martwi go niechęć, jaką darzą się wzajemnie jego synowie. Stara się ich za wszelką cenę pogodzić:

Ach! Wstrzymajcie się! Przebóg! Niech pierwsza godzina
 Widzenia się waszego poróżnień nie wszczyna;
 Mówcie raczej o wspólnej walczenia potrzebie,
 Zaprzestańcie niezgodą hańbić samych siebie.
 Chcecież domęczyć moją zgrzybiałą siwiznę
 I kłótnią was niegodną zamącać ojczyznę? (...).
 (a. II, s. 2, ww. 53-58)

³⁵ Na pogłębienie portretów psychologicznych obu braci zdecyduje się Norwid, u którego (w przeciwieństwie do Chodźki) obaj bohaterowie przechodzą wewnętrzną przemianę. Z biegiem akcji okazuje się, że tak podziwiane przez Krakusa męstwo Rakuza jest wyłącznie maską, pod którą ten ukrywa swoje lęki. Na strach przed utratą władzy reaguje on coraz większą agresją, która apogeum osiąga w chwili morderstwa Krakusa. Co więcej, o ile możemy domniemywać, że w przypadku oświeceniowej tragedii relacje między braćmi zawsze były bardzo napięte, o tyle u Norwida do ochłodzenia stosunków dochodzi dopiero po zachorowaniu starego króla. W utworze pojawia się scena będąca symbolicznym zerwaniem braterskich więzi oraz zapowiedzią przyszłego morderstwa. Rakuz zostawiając Krakusa w lesie, rani go ostrogą, kiedy ten chce go zatrzymać: „KRAKUS / Ostrogą usta i serce mi skrwawił! / A teraz jestem jak zdeptane zioło; /Bez chleba kromki – w puszczy mię zostawił (...);” s. 2, ww. 29-31. Sam Krakus z kolei dorasta do roli bohatera, który pokonuje smoka i tym samym ocala swój lud.

³⁶ Co ciekawe, żadna z kronik nie wspomina o małżonce (lub małżonkach) Kraka.

³⁷ Więcej o motywie starca w tragedii klasycystycznej zob. w D. Ratajczak, *Przestrzenie narodowej tragedii*, „Pamiętnik Literacki” 1981, t. LXXII, z. 2, s. 62.

Należy zaznaczyć, że Księżę nie faworyzuje żadne z dzieci. Stara się traktować synów równo. Dowodzi tego chociażby pozwolenie Krakusowi, by ten na tych samych zasadach co jego brat ubiegał się o rękę księżniczki Rassy i koronę królestwa:

(...) Obu wam przeznaczone tak walne zwycięstwo,
W obu sprawa ojczyzny niech bierze pierwszeństwo.
Osobiste widoki odłożmy na stronę.
Łączcie się z ojcem, dzieci, na kraju obronę!
(a. II, s. 2, ww. 17-20)

Księżę apeluje do swoich synów o odsunięcie na bok prywatnych konfliktów w obliczu zagrożenia dla całego kraju³⁸.

Z wypowiedzi Księcia przebija jeszcze jedna wyrazista cecha – pobożność. Władca bardzo dba o to, by przestrzegano boskich praw i wyroków. Właśnie chęć wypełnienia woli sił transcendentnych, która została przekazana za pomocą słów wyroczni³⁹, skłania władcę do wysłania synów do walki ze smokiem.

Ojciec Krakusa i Lecha w końcowych scenach jest bohaterem najbardziej doświadczonym przez los. Musi patrzeć na upadek swojego rodu tym tragiczniejszy, że dokonał się przez zbrodnię bratobójstwa. Pograżona w żałobie postać starca jest niezwykle przejmującym, budzącym litość obrazem. Rodzic grzebiący własne dzieci zdaje się przeczyć naturalnemu łaadowi – to dzieci powinny opłakiwać śmierć rodziców, nie odwrotnie. Życie Księcia staje się jałowe i na zawsze już naznaczone piętnem śmierci – nie zostawi on po sobie żadnych następców, w których przetrwałaby sława rodu. Ostatnie słowa Księcia są okrzykiem, w którym zawiera się jednocześnie rozpacz i pogodzenie z losem:

Sprawiedliwe Bogi!
Jaka straszliwa kara! Jakże gniew wasz srogi! –
(a. V, s. 6, ww. 79-80)

Księżę mimo bólu nie złorzeczy bogom, lecz określa ich mianem „sprawiedliwych”. Rozumie, że zbrodnia, jaką popełnił Lech, musiała zostać ukarana. Poświadczą to finalne jego wyznanie o charakterze pouczenia, zamykające opublikowane fragmenty dramatu:

³⁸ Zapewne w tym apelu Księcia o odsunięcie na bok osobistych niesnasek, gdy zagrożone jest dobro narodu, ówczesny czytelnik mógł dostrzec nawiązania do sytuacji, w jakiej znalazło się polskie społeczeństwo. Jak zostało powiedziane, autorzy w swoich tragediach starali się budować paralele między przeszłością a współczesnością, dopatrując się w minionych wiekach podobnych wydarzeń, których przedstawienie miało stanowić lekcję na przyszłość (w tym przypadku – że dobro kraju powinno być zawsze stawiane na pierwszym miejscu). Zapewne z tego powodu wątek synów Kraka okazał się o wiele bardziej atrakcyjny dla dramaturgów od historii samego legendarnego króla, ponieważ los braci doskonale nadawał się do pokazania zgubnego wpływu przedkładania prywaty nad interes państwa.

³⁹ Motyw przepowiedni nie mieści się w ramach estetyki klasycystycznej. Jest natomiast dowodem na rozpowszechnianie się tendencji preromantycznych (zob. D. Ratajczak, *Przestrzenie narodowej tragedii*, dz. cyt., s. 52).

Ach! któż uprzedzić zdoła ich razy okrutne!
 Kto z głębi, niedościgłe, co przeznaczą nieba!
 Gdy często obok zbrodni, cnocie ginąć trzeba.

(a. V, s. 6, ww. 90-92)

Widać w jego wypowiedzi tragedię ludzkiego życia. Źródłem dramatycznych wydarzeń jest tu konflikt między sprzecznymi charakterami dwóch braci. Krakus i Lech, ze swoimi odmiennymi sposobami patrzenia na świat, nie mogą egzystować pokojowo obok siebie. Książę nie może winić bogów za los, jaki spotkał jego dzieci. Bracia sami przypieczętowali swój koniec. Stracie między nimi było nieuniknione⁴⁰.

Warto zaznaczyć, że czas akcji utworu został dokładnie wyznaczony na rok 702 n.e. Zgodnie z przekazami kronikarskimi wydarzenia rozgrywają się przed chrystianizacją Polski. Niestety, zamieszczone w czasopismach fragmenty nie pokazują, czy Chodźko postanowił zobrazować wierzenia prasłowiańskie i w jaki sposób ewentualnie to zrobił. Przywołana jednak zostaje nazwa tylko jednego bóstwa, Lelum-Polelum⁴¹. W dramacie brak informacji o formie rzekomego kultu.

Chodźko wykorzystał w swoim utworze również motyw walki braci ze smokiem. Sposób zgładzenia bestii odbiega od przekazów kronikarskich. Krakus po stracie miecza ciska w gada głazem, strącając go w przepaść. Sławosz relacjonuje:

(...) Porwał za głaz ogromny, co mu u nóg leżał,
 Dźwignął, cisnął; straszdyło uderzone skałą,
 Z wierchołka gór Wawelu w przepaście zleciało (...).

(a. V, s. 6, ww. 48-50)

Dramaturg zrezygnował ze spopularyzowanego w różnych opowieściach motywu skór wypchanych mieszanką siarki⁴². Zaproponowane w *Krakusie* rozwiązanie z pewnością służyło uwydatnieniu heroizmu głównego bohatera. Odnosząc zwycięstwo wyłącznie dzięki sile fizycznej, potwierdzał on w ten sposób swoją rolę obrońcy ludu⁴³. Gdyby pozostawiono oryginalny pomysł, nie służyłby on eksponowaniu prze-

⁴⁰ Sposób konstrukcji postaci oraz konfliktu tragicznego przypomina te wykorzystywane we francuskim teatrze klasycystycznym (zob. B. Czwońnóg-Jadczak, *Nowe tendencje w dramacie przełomu (tragedia pseudoklasyczna i drama epoki Oświecenia)* [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia Sectio F” 1971, t. XXVI, z. 5, s. 98).

⁴¹ Postacie Lelum i Polelum istotnie występują w wierzeniach Słowian (wzmiankuje o nich Maciej Mieczowita), nie ma jednak jednoznacznych dowodów na to, że były to imiona bóstw (zob. J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Rebis, Poznań 2007, s. 113), jakkolwiek trop może prowadzić do odkrytego w 1969 roku w Meklemburgii na wyspie Fischerinsel kultowego słowiańskiego posągu.

⁴² Motyw ten natomiast wprowadza Norwid, u którego podstęp ze skórami wykorzystuje wędrowną grupą Kiempów, trudniącą się zabijaniem potworów. Jednak próba otrucia smoka nie odnosi skutku.

⁴³ Krakus Norwida w zupełnie inny sposób odnosi zwycięstwo. Przede wszystkim w trakcie walki cały czas twarz osłania mu kaptur, przez co zgromadzony tłum nie wie, kim jest śmiałek, który ostatecznie uwolnił ich od potwora. Również po śmierci z szacunku do zmarłego nie odsłaniają jego twarzy – książę zostaje pochowany jako anonimowy bohater. Widać więc, że nie o rycerską sławę walczył

ciwstawnych postaw braci. Wykorzystanie podstępów w celu zgładzenia smoka bardziej akcentowałyby spryt niż brawurową odwagę.

Nie zrezygnował natomiast dramaturg z wątku bratobójstwa, jednak również tutaj wprowadził kilka zmian. Tak samo jak w przekazach kronikarskich, to młodszy z braci dopuszcza się zbrodni. Krakus ginie zdradziecko z ręki Lecha tuż po tym jak – wydawać by się mogło – przełamał pasmo nieszczęść, jakich doświadczył. W chwili największego triumfu, kiedy po zabiciu smoka, potwierdziwszy w ten sposób swoją miłość do narodu oraz ojca, zasłużył na przejęcie po nim władzy oraz rękę ukochanej Rassy, zawiść brata odbiera mu wszystko⁴⁴. O ile jednak w kronikach dzieje się to bez świadków, a mord wychodzi na jaw znacznie później w niewyjaśnionych okolicznościach, tak w tym przypadku syn Libuszy na oczach zgromadzonego tłumu przebija Krakusa mieczem:

Sławosz

Owszem, lud zebrany
Gdy oglądał z podziwem potwór rozszarpany,
W tym, Lech zapamiętały przez tłum się przeciska;
Oczy pałają zemstą, miecz piorunem błyska,
Wściekłość siły dodaje; pnie się na wierzch skały,
Spieszę za nim, uprzedzić czyn zapamiętały,
Lecz za późno niestety! – O, chwilo straszliwa!
Bezbronno Krakusa miecz bratni przeszywa!...

(a. V, s. 6, ww. 56-63)

Zuchwałość tego czynu wyraźnie unaocznia wizerunek Lecha, owładniętego namiętnościami. Zaslepiiony nienawiścią, w afekcie morduje brata na oczach świadków⁴⁵.

Krakus. Syn Kraka pokonuje smoka za pomocą miecza i harfy, które są ze sobą nierozdzielnie połączone. Decydujący cios, jaki zadaje potworowi mieczem, jest bowiem ostatnim rymem śpiewanej przez niego na początku pojedynku pieśni.

⁴⁴ Tragiczna śmierć w chwili zwycięstwa dzięki wprowadzeniu problematyki chrześcijańskiej zyska u Norwida zupełnie nowy wymiar. Krakus w późniejszym utworze, podobnie jak wcześniej Wanda, ze swojego życia składa ofiarę, która ostatecznie ma pokonać zło. Książę, jako postać reprezentująca dobro, nie może walczyć, posługując się brutalną siłą – jego broń stanowi gotowość do najwyższego poświęcenia.

⁴⁵ U Norwida zabójstwo również zostaje dokonane na oczach tłumu. Jednak przez zamieszanie oraz ilość zgromadzonych ludzie do końca nie pojmują, co się właściwie stało. Wydają się być oszołomieni następującymi po sobie w krótkim czasie dramatycznymi wydarzeniami. Zamiast, jak u Chodźki, natychmiastowego wymierzenia kary, dzięki której może zostać przywrócony w świecie ład, pojawia się tak charakterystyczne dla poetyki Norwida milczenie. Zgromadzeni w ciszy cofają się przed Rakuzem, zaś znajdujący się w tłumie Starzec porównuje księcia do zgładzonego przed chwilą smoka: „Baczę – coś, jakby smoka zmartwychwstanie” (C.K. Norwid, *Krakus*, dz. cyt., s. 44). Przez to, że Krakus cały czas pozostaje anonimowy, jeszcze bardziej zostaje podkreślona agresja, jaką reprezentuje w tym utworze Rakuz. Zazdrosny o wydarte mu przez nieznanego zwycięstwo, rzuca się na niego w chwili szału. W swoim mniemaniu czyn ten uważa za potwierdzenie własnej siły: „(...) Złamał on męża, który smoki dusił – / Któż z nas rycerskiej godniejszym jest chwałę? / W turnieju pierwszy kto? – co żyw zostanie”; s. 9, ww. 125-127. Chociaż Rakuz nie ginie, jednak od tego momentu następuje jego upadek – coraz bardziej zatracą się on we własnych lękach.

Syn Libuszy nie myśli już racjonalnie – w pełni poddaje się emocjom. Po wszystkim, kiedy lud chce sam wymierzyć zbrodniarzowi sprawiedliwość, Lech podejmuje jeszcze desperacką próbę przedstawienia swoich racji:

Sławosz

(...) Ni zbójca zasłużony mógł uniknąć kary –
Próżno wielkość swej krzywdy i ród swój wywodził,
Widzieć zbrodnia na tronie, naród się nie zgodził (...).
(a. V, s. 6, ww. 71-73)

Ostatecznie widząc, że nikt nie słucha jego argumentów, popełnia samobójstwo, przebijając się mieczem. Zbrodnia niemal natychmiast zostaje ukarana. Dramatyczny zwrot w dziejach rodu Kraka przybrał w tej wersji literackiej większe tempo niż prezentowały to przekazy kronikarskie. W tragedii nie ma miejsca na okres rządów sprawowanych przez bratobójcę. Naruszenie ładu przez jedną z najcięższych zbrodni, jaką jest mord na członku rodziny, pociąga od razu za sobą karę⁴⁶. Prawdopodobnie gdyby Lech sam nie odebrał sobie życia, zostałby na miejscu zlinczowany przez zgromadzony lud:

Sławosz

(...) Nikt go nie słucha: każdy z ohydą poogląda.
Śmierć Lecha hasłem wszystkich, więc sam ją przyspieszył
I, w krwi bratniej zbroczonym, mieczem sam się przeszył.
(a. V, s. 6, ww. 75-77)

Syn Libuszy ginie od broni, której chwilę wcześniej użył przeciwko bratu. Śmierć zostaje pomszczona poprzez przelanie krwi jego zabójcy narzędziem mordu.

Charakterystycznym zabiegiem dla tragedii klasycystycznej jest sposób, w jaki para książecka dowiaduje się o końcowych wydarzeniach. Na scenie nie zostaje pokazany akt morderstwa. Relacjonuje go naoczny obserwator, Sławosz⁴⁷. Pełni on rolę posłańca, który w swoim monologu zdaje sprawozdanie z tego, co zaszło poza sceną. Dzięki temu została zachowana zasada stosowności. Brutalne wydarzenia nie są rozgrywane na oczach widzów, lecz dzieją się poza właściwym miejscem akcji⁴⁸.

Należy wspomnieć jeszcze o występującym w utworze wątku miłosnym, który był niezbędnym elementem klasycystycznej tragedii⁴⁹. W przypadku *Krakusa* mamy do

⁴⁶ Dla tragedii klasycystycznej kategoria ładu (z którą wiązał się również uniwersalizm) była niezwykle istotna. Klasycyzm dążył do umieszczenia poszczególnych zjawisk w ogólnym porządku świata, którego równowagę zapewniało znalezienie złotego środka między normami kulturowymi i społecznymi, a indywidualnymi wyborami jednostek (zob. D. Ratajczak, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXV-XXVI).

⁴⁷ Brakuje we fragmentach dokładnych informacji, jaką Sławosz pełnił rolę – można jedynie przypuszczać, że był jedną z najbliższych osób w otoczeniu Księcia.

⁴⁸ M. Szykowski, dz. cyt., s. 197.

⁴⁹ P. W. Kotlarz, *Historia dramaturgii*, [online], 2016, s. 217.

czynienia z trójkątem miłosnym – obaj bracia zakochani są w Rassy⁵⁰ (która *nota bene* jest siostrą Księżnej). Czeska księżniczka odwzajemnia uczucie Krakusa – młodzi zakochali się w sobie będąc już dziećmi. Na drodze do wspólnego szczęścia staje im jednak Lech. Niestety, opublikowane fragmenty zawierają jedynie jedną rozmowę Rassy z Lechem. Na jej podstawie nie można stworzyć pogłębionej charakterystyki kobiety. Z pewnością bardzo kocha ona Krakusa, dlatego odrzuca wszelkie zaloty jego brata. W duszy kobiety toczy się jednak konflikt wewnętrzny – może pozostać wierna Krakusowi, tym samym skazując go na śmierć, lub przyjmując propozycję Lecha, zdradzając ukochanego, ale ratując jego życie. Z fragmentu aktu IV sceny 5 emanuje duma księżniczki. Rassa pomimo miłości do Krakusa odrzuca ofertę młodszego syna Kraka, obiecującego jej, że uwolni własnego brata, a nawet odda mu połowę królestwa, jeśli tylko ta go poślubi. Księżniczka zdaje sobie sprawę z faktu, że przez swą decyzję wyda się nie szanować życia ukochanego, ale duma nie pozwala jej ukorzyć się przed Lechem. Widzi zło, jakie kryje się w jej niechcianym adoratorze i nie zamierza się przed nim ugiąć. Wierzy, że nic nie zdoła rozdzielić jej z ukochanym. Nawet jeśli przyjdzie im zginąć, spotkają się po śmierci:

Tygrysie! Próżno twoje zjadłe skrywasz szpony,
Dając czarnym zamiarom skromności zasłony.
Chcesz z słabości kochanki, korzyść jakąś dostać,
Lecz wiedz razem, że Rassa umie wielką zostać.
Wiedz że życie Krakusa mało wówczas cenię,
Gdy z nim razem mam znosić przemoc i spodlenie.
Kończ twe dzieło, przebiegaj od zbrodni do zbrodni,
My w życiu i przy śmierci będziemy siebie godni (...).

(a. IV, s. 5, ww. 33-40)

Nieopublikowanie pełnego tekstu *Krakusa* nie pozwala na pełne zobrazowanie problematyki dzieła, łatwo zauważyć jednak z fragmentów, że wyłania się niego dość intrygująca historia. Zmiany, jakich dokonał autor w oryginalnej fabule, służą wyakcentowaniu tragizmu opowieści. Widać, że innowacje nie są przypadkowe i nie wynikają z braku nieznaności źródeł, lecz zostały wprowadzone z rozmysłem i mają pełnić konkretną funkcję.

Zaprezentowane sceny prowadzą do rozpoznania, że dramatopisarz postanowił oprzeć swój utwór w głównej mierze na motywie zbrodni i kary. Możemy się jedynie domyślać, czy Chodźko wykorzystał zaczerpniętą narrację z dziejów bajecznych wyłącznie po to, by przedstawić pewien uniwersalny problem, czy raczej jego głównym zamysłem było stworzenie paraleli pomiędzy wydarzeniami minionymi a ówczesną sytuacją. W opublikowanych urywkach daje się dostrzec argumenty przemawiające za obiema propozycjami. W porównaniu do „mistryjnej”⁵¹ reinterpretacji Norwida,

⁵⁰ Postać Rassy oraz wątek romansowy został przez autora interpolowany, nie występuje on w żadnej wersji podania o Krakusie.

⁵¹ Należy zaznaczyć, że oryginalnie *Krakus* był nazywany przez Norwida „tragedią”. Pierwotne znaczenie gatunku utworu jest, zdaniem Doroty Plucińskiej, znamienne dla poety: „Tragedia jako

sakralizującej dzieje bajeczne Polski i wpisującej je tym samym w historię zbawienia⁵², oświeceniowy twórca zdaje się wykorzystywać losy synów Kraka jako pretekst, by przypomnieć, że w chwili zagrożenia państwa należy odsunąć na bok osobiste niesnaski. Wydaje się, że tragedia *Chodźki* jest bardziej „przyziemna” od wzniosłej wizji romantycznego poety, ale tak bardzo różniące się od siebie sposoby przedstawienia zacierpiętej z podania fabuły jedynie pokazują kryjący się w niej potencjał artystyczny.

Zainteresowanie kulturą słowiańską oraz czasami pogańskimi przechodzi wspólnie fazę renesansu. Zasadne jest przypomnienie, że w oświeceniu pisarze chętnie sięgali po te wątki, starając się nadać im uniwersalny wymiar lub dokonać ich aktualizacji, poprzez nawiązywanie (w sposób bezpośredni albo jedynie aluzyjnie) do bieżących wydarzeń. I chociaż legenda Wandy znacznie przyćmiła w tamtym okresie historię ojca – Kraka, nie należy zapominać, że i ta narracja, przede wszystkim eksponująca synów księcia, inspirowała pisarzy.

BIBLIOGRAFIA

1. Chodźko J.B., *Krakus*, „Dziennik Wileński” 1816, t. 3, nr 17, s. 394-406; „Rubon. Pismo zbiorowe poświęcone pożytecznej rozrywce” 1845, t. 6, s. 247-251; „Rubon. Pismo zbiorowe poświęcone pożytecznej rozrywce” 1846, t. 7, s. 219-225.
2. Bajer M., *Lustra królowej. Obraz tragedii w perytektach staropolskich i oświeceniowych przekładów Cornneille’a i Racine’a*, „Teksty Drugie” 2015, z. 1, s. 232-252.
3. Czwrónóg-Jadczak B., *Klasyk aż do śmierci. Twórczość literacka Franciszka Wężyka*, Wyd. UMCS, Lublin 1994.
4. Czwrónóg-Jadczak B., *Nowe tendencje w dramacie przełomu (tragedia pseudoklasyczna i drama epoki Oświecenia)* [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia Sectio F” 1971, s. 95-122.
5. Grabski A.F., *Mysł historyczna polskiego oświecenia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.
6. Kotlarz P.W., *Historia dramaturgii*, [online], 2016.
7. Krzyżanowski J., *Bajka ludowa w misteriach Norwida*, [w:] tegoż, *Paralele: studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
8. Maślanka J., *Literatura a dzieje bajeczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
9. Moraczewski J., *Dzieje Rzeczypospolitej Polskiej do piętnastego wieku ułożone przez Jędrzeja Moraczewskiego*, Wyd. N. Kamieński i Spółka, Poznań 1851.
10. Mortkowicz-Olczak H., *Podanie o Wandzie: dzieje wątku literackiego*, skł. gł. w Księgarni Towarzystwa Wydawniczego, Warszawa 1927.

gatunek literacki ma pozytywne konotacje, najczęściej bowiem pisarz swe utwory dramatyczne określał genologicznie w ten sposób” (też: *Norwida koncepcja literatury. Obszary dyskursu i reinterpretacji: gatunki, kategorie, konotacje*, Oficyna Wydawnicza ASPRA, Pułtusk-Warszawa 2013, s. 148).

⁵² Przez to podniesiona zostaje ranga Krakusa, który nie jest już wyłącznie postacią legendarną, ale staje się świętym.

11. Norwid C.K., *Krakus* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, oprac. J. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
12. Ochocki J.D., *Pamiętniki*, t. 1, Druk Ed. Nicz i S-ka, Wilno 1857.
13. Plucińska D., *Norwida koncepcja literatury. Obszary dyskursu i reinterpretacji: gatunki, kategorie, konotacje*, Oficyna Wydawnicza ASPRA, Pułtusk-Warszawa 2013.
14. Ratajczak D., *Wstęp* [w:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, oprac. i wybór tejeż, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.
15. Ratajczak D., *Przestrzenie narodowej tragedii* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s.43-82.
16. Rzońca W., *Norwid a romantyzm polski*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
17. Simon L., „*Krakus*” Jana Chodźki, „*Życie Teatru*” 1926, nr 23, s. 177.
18. *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, T. Kostkiewiczówna (red.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
19. Strzelczyk J., *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Rebis, Poznań 2007.
20. Szmydtowa Z., *O misteriach Cypriana Norwida*, Wyd. Kasy im. Mianowskiego – Instytutu Popierania Nauki, Warszawa 1932.
21. Szykowski M., *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycystyczny (1661-1831)*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1920.
22. Wierzbicki A., *Historiografia polska doby romantyzmu*, Wyd. FUNNA, Wrocław 1999.
23. Windakiewicz S., *Dzieje Wawelu*, Wyd. Wawelskie, Kraków 1991.
24. Wyspiański S., *Wyzwolenie*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, oprac. L. Płoszewski, Wyd. Literackie, Kraków 1958, t. 5.
25. Żmigrodzka M., *Historia i romantyczna epika* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, tejeż i Z. Lewinówna (red.), t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 51-77.

**„Oh, terrible moment!
For the defenseless Krakus, the brotherly sword pierces!”
About *Krakus* Jan Chodźko**

Abstract: Currently interest in Slavic and sometimes pagan culture is undergoing a Renaissance phase. It seems reasonable to remind that also in enlightenment writers willingly reached for these threads, reinterpreting them. Among them, it is worth paying attention to the tragedy *Krakus* of Jan Chodźko, preserved in fragments, which was created in 1804, during a period of intensified dramatic activity, initiated by a competition announced in 1803 by the Society of Friends of Sciences for a tragedy based on historical events. The article attempts to present the artistic vision of the enlightenment artist on the basis of art fragments published in „*Journal Vilnius*” and „*Rubon*”.

Keywords: Krak; Jan Borejko Chodźko (1777-1851); classicist tragedy; enlightenment; legend