Marek Dybizbański

Awantura o *Larika*

Prawdziwa awantura wokół dramatu Jana Gadomskiego o upadku powstania Brytańczyków skierowanego przeciwko rzymskim najeźdźcom wybuchła dopiero w XX wieku, chociaż kwestia sporna tętniła podskórnie od dawna, od czasu wyróżnienia *Larika* w warszawskim konkursie dramatycznym w roku 1886. Powstałe wówczas przypuszczenia o współautorstwie (czy nawet wyłącznym autorstwie) Marii Konopnickiej wprowadził do publicznego pisemnego obiegu w drukowanym wspomnieniu Ludwik Krzywicki w roku 1931[1]. W 1933 Gabriel Korbut skorygował na tej podstawie własne zestawienia bibliograficzne, dotychczas rejestrujące dramat pod nazwiskiem Gadomskiego. Nie rozstrzygając kwestii stanowczo, skłaniał się jednak wyraźnie ku tezie, że „napisała go Konopnicka, używszy prawdopodobnie nazwiska Gadomskiego ze względów cenzuralnych". Sprowokowany tym zdaniem Wiktor Hahn zebrał zeznania rodzin obojga nieżyjących już pisarzy i w roku 1934 obwieścił, że wdowa po Gadomskim przedstawiła jako dowód rękopis sztuki sporządzony ręką męża i jego „liczne listy", a córka Konopnickiej, uznając „pogłoskę tę za zupełnie mylną", stwierdziła, że „do ogłaszania *Larika* pod obcym nazwiskiem nie miała Konopnicka powodu", skoro „utwory swe ogłaszane w okresie wydania *Larika* opatrywała własnym nazwiskiem"[2]. Przypomniała jednak, że „Jan Gadomski był w owym czasie nauczycielem synów poetki; łączyły go z nią zażyłe stosunki przyjaźni i życzliwości; będąc wielbicielem poetki pozostawał pod jej wpływem; m.in. przedstawił poetce swój utwór, a do uwag jej zastosował się z wdzięcznością"[3]. Ta z kolei wzmianka skłoniła Korbuta, którego przedstawione przez Hahna świadectwa nie przekonały, do przypuszczenia, „że zaszedł tu podobny

---

[1] L. Krzywicki, na marginesie starej fotografii, „niepodległość" 1931.

[2] W. Hahn, *W sprawie autorstwa „Larika"* (*Jan Gadomski czy Maria Konopnicka*), „Ruch Literacki" 1934, nr 4, s. 127-128.

[3] Ibid., s. 128.

wypadek, co z niektórymi utworami Garczyńskiego; Mickiewicz tak je, oddając do druku, poprzerabiał, że oprócz pomysłu, nic prawie w nich nie zostało z Garczyńskiego"[4]. Na niekorzyść autora podpisanego pod „tragedią" we wszystkich jej wydaniach przemawiał ponadto fakt, „że poza *Larikiem* nieznana jest wcale [...] twórczość poetycka Gadomskiego"[5]. Nie tylko zdaniem Korbuta „był to trzeźwy publicysta, nie poeta"[6], ale warto od razu zauważyć (uprzedzając dalszą prezentację kontekstów, w jakich to spostrzeżenie bywało sytuowane), że właśnie takie zaszufladkowanie osoby Gadomskiego ocalić mogło jego autorskie prawo do *Larika*.

W stanie zawieszenia wywołanym polemiką Hahna z Korbutem sprawa „przeleżała" dwadzieścia pięć lat, zanim, zrażony powierzchownością argumentacji obu dyskutantów z lat trzydziestych, Józef Spytkowski ogłosił w roku 1959 wyniki swoich porównawczych analiz filologicznych i faktograficznych zestawień. Przywołując wydane w roku 1881 „fragmenty dramatyczne" Konopnickiej (*Z przeszłości*) badacz wskazywał na kolosalne rozbieżności w zakresie „tematu i opracowania stylistycznego" między nimi a *Larikiem*.

> Ten ostatni napisany został przez realistę o dużym wyczuciu sceny, z talentem przyszłego publicysty, co widać w ładunku ideowym sztuki, w namiętnych dialogach spiskowców i w konstrukcji ostatniego aktu. Natomiast *Fragmenty* są właściwie książkowymi dialogami o stylu retorycznym, właściwym wczesnemu okresowi twórczości poetki. Wiersz biały *Fragmentów* nie przypomina ani na chwilę realistycznej prozy większości scen sztuki Gadomskiego[7].

W sposobie traktowania antycznych tematów Spytkowski przeciwstawiał erudycyjnym popisom Konopnickiej wnikliwe studia rzymskiej historiografii widoczne w realistycznej panoramie *Larika*, a w kwestii zainteresowania tematyką powstań wskazał na kilkuletnie opóźnienie pojawienia się jej w twórczości Konopnickiej w stosunku do czasu powstania dramatu o losach brytańskiego spiskowca. Ostatecznie jedynym śladem okazała się postać rzymskiego urzędnika Maro z wiersza Konopnickiej *Sclavus saltans* (1881), wprowadzona w podobnej roli do *Larika*, gdzie figuruje właściwie na prawach uznaniowego „cytatu" albo raczej „odsyłacza"[8]. W dalszej części rozprawy Spytkowski wskazał na okoliczności krzyżowania się biografii pary domniemanych współtwórców, pozwalające domyślać się w pogłosce o autorstwie Konopnickiej kreciej roboty

---

[4] G. Korbut, *Jeszcze o autorstwie „Larika"*, „Ruch Literacki" 1934, nr 5, s. 160.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] J. Spytkowski, *Legenda o współautorstwie Konopnickiej z Gadomskim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie", z. 3, 1959, nr 21, s. 179.

[8] Zob. ibid., s. 180-181.

konkurencji, rozdrażnionej szybką karierą młodego dziennikarza pod opiekuńczymi skrzydłami starszej poetki[9].

Wszakże nie tylko zawiść rodzić mogła te plotki. Bo jakkolwiek im jedynie *Larik* zawdzięczał przedłużenie swej egzystencji w krytycznym dyskursie do tak późnych lat następnego wieku (i w ogóle – w granice tego wieku), to w swoim czasie wydawał się wydarzeniem tak doniosłym, że zrozumiała staje się dezorientacja niektórych przynajmniej warszawskich środowisk, niezdolnych uwierzyć, by mógł je spowodować dwudziestoparoletni debiutant znany dotąd z artykułów drukowanych w „Kłosach" i w kobiecym „Świcie" (redagowanym wtedy przez Konopnicką).

Wysokie walory artystyczne *Larika* podnosili wszyscy krytycy, wskazując na te same drobne mankamenty, pośród których najpoważniejszym wydawał się publicystyczny głównie charakter zarysowanych konfliktów. Świętochowski i Kotarbiński, stwierdzający na podstawie samego tekstu, że autor, który „jest pisarzem politycznym i na lirze Tyrteusza gra najlepiej"[10], także w dramacie „większym się okazał myślicielem i socjologiem niż artystą"[11], rozstrzygali jakby zawczasu późniejszy spór o autorstwo – tym samym argumentem, którego użył Spytkowski, porównując *Larika* do „fragmentów dramatycznych" Konopnickiej. Kazimierz Kaszewski ten przerost wątków i motywacji politycznych w utworze powiązał nawet z niedostatkiem „żywiołu kobiecego" jako dostarczyciela „tych uczuć bliższych, powszechnie ludzkich, [...] domowych"[12]. Zachwianie proporcji ilustrował krytyk zdecydowaną – w samym już zestawie pierwszoplanowych ról – przewagą ilościową postaci męskich, którym jeszcze i jakościowe pierwszeństwo oddawała „kobieta jedyna [...], wprawdzie wpływająca na akcją, ale sama raczej bierny niż czynny biorąca w niej udział"[13]. Wystarczy zresztą, że sama postać Larika – wedle określenia Witolda Janickiego – „i n t e r e s u j e [...] bardziej, aniżeli p o r y w a"[14], a już dramat staje się „więcej refleksyjny, aniżeli uczuciowy"[15]. Nikt przecież nie kwestionował opinii Kaszewskiego o „wykończonej harmonii architektonicznej" dramatu, osiągniętej dzięki temu, że cała jego budowa została „wsparta na Lariku jako na głównym filarze"[16].

---

[9] Zob. Ibid., s. 181-184.

[10] A.S. [A. Świętochowski], *J. Gadomski: Larik, tragedya w 5 aktach*, „Prawda" 1886, nr 46, s. 549.

[11] J. Kotarbiński, *Konkurs dramatyczny imienia Bogusławskiego*, „Kraj" 1886 nr 20, *Dział literacki „Kraju"*, s. III.

[12] K. Kaszewski, *Dwa dramata konkursowe*, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 202, s. 308.

[13] Ibid.

[14] W. Janicki, *„Larik". Tragedya Jana Gadomskiego*, EMTiA 1886, nr 165, s. 502.

[15] Ibid.

[16] K. Kaszewski, *Dwa dramata...*, s. 307.

Na nim od początku skupiają się działania wszystkich innych postaci. Sam Larik czyni zrazu niewiele, więcej planuje, rozważa, przewiduje i zleca synowi podsycanie niepokoju w Caesareum (fikcyjnym mieście brytańskim). Sposób działania narzuca mu zresztą Galgakus, wódz prowadzący wojsko brytańskie na otwartą wojnę z Rzymem (jedyny, swoją drogą, bohater dramatu z historycznym rodowodem, poświadczonym w pismach Tacyta), czyniąc go odpowiedzialnym za stronę dywersyjną. Przymus dbałości o swój wizerunek przyjaciela Rzymian prowadzi Larika do politycznego „kanibalizmu" – gotów byłby od razu zamordować schwytanych posłów Galgakusa, by nie mogli zdradzić imienia dowódcy tajnej operacji, mającej osłabić pozycję wroga w przygotowywanym do odbicia mieście. Ale jednocześnie ten wielki konspirator, tak troskliwie maskujący swoje czyny, nie zważa zupełnie na słowa, którymi nieustannie ściąga na siebie podejrzenia. Można zrozumieć jego gadatliwość wobec Brania, współziomka przynoszącego wprawdzie oświadczyny rzymskiego oficera Marona o rękę córki Larika, Letty, ale początkowo uwzględnianego w planach Galgakusa, jednak dwuznaczne uwagi wypowiadane w obecności rzymskiego namiestnika w akcie II to już zwykła lekkomyślność. Tym bardziej, że Legat w towarzystwie Larika i Brania zmierza właśnie na fundowane nieokrzesanym Brytańczykom igrzyska do cyrku, który spiskowcy za chwilę podpalą, aby rozpowszechnianą później pogłoską o zasadzce zastawionej tam na obywateli podbitego miasta wzniecić w narodzie nienawiść do rzymskiego okupanta. Nic dziwnego, że w zamieszaniu wywołanym pożarem Legat myśli przede wszystkim o schwytaniu Larika. Jakoż akt trzeci rozgrywa się w celi więziennej, gdzie niedawny dowódca spisku targuje się z Braniem o życie, wierząc, że od tego zależy pomyślność narodowej sprawy, a nie uzyskawszy pożądanego wyniku, zabija współwięźnia, Kaworta, Galgakusowego posła pojmanego w I akcie, pozostawiając przy zwłokach porzucony miecz Brania oraz obciążający go w oczach Rzymian list brytańskiego wodza. Niepotrzebnie, gdyż z rąk nadchodzących oprawców uwalnia ostatecznie Larika drużyna dowodzona przez jego syna – Kuna, ułatwiając dotarcie do obozu Galgakusa. Tam Larik wytrzymuje najsroższe ciosy zadawane mu przez zwolenników odwrotu, łącznie z oskarżeniem o zdradę i przypomnieniem hańby córki, która, nie mogąc już poślubić Marona, została jego nałożnicą. Załamuje się dopiero na widok samej Letty w rzymskim poselstwie przynoszącej upokarzające warunki pokoju i ostatecznie zajęty jej mordowaniem przegapia bitwę, w której miał dowodzić. Egzekucji Larika w akcie V towarzyszy ogłoszenie rozporządzeń Legata, zapowiadających surowe konsekwencje wobec całego podbitego narodu. Zebrany tłum wyładowuje swą wściekłość na poniewieranym skazańcu, ale jego męczeńska śmierć na krzyżu prowadzi jednak do patriotycznego nawrócenia kilku reprezentantów brytańskiej „złotej młodzieży", chłonącej dotąd łapczywie rzymską kulturę. Ba! Załamuje się nawet głos Brania, który w zakończeniu dramatu zagłusza swoje sumienie cynicznym wywodem o

spodziewanej wdzięczności, jaką będzie odbierał od rodaków za dawaną jałmużnę, kontrastującej z pogardą okazaną poświęceniu Larika.

Finałowe wyeksponowanie osoby Brania czyni bardziej zrozumiałymi roszczenia krytyki wobec tej postaci. Zdaniem Kaszewskiego dramat wiele stracił na tym, że „Branio, kontrast Laryka, mrok mający światło jego uwydatnić, przedstawia się w robocie szkicowej", gdyż „dzielnie indywidualizowany czarny charakter [...] przyczyniłby się znacznie do wytworzenia harmonii kolorytu, jak w *Arii i Messalinie* Wilbrandta"[17]. Janicki wypominał autorowi, że „skupił całą energię na postaci bohatera", przez co scena więzienna w trzecim akcie „wychodzi blado" i nie jest tym, czym według krytyka być powinna – „pojedynkiem dwóch sił, dwóch nienawiści"[18]. W tej akurat scenie zawodzi nie tylko Branio, któremu zależy jedynie na przechwyceniu kompromitującego go listu, ale i Larik, skupiony głównie na ocaleniu własnej skóry (chociaż dla dobra narodowej sprawy) – właściwe starcie idei, a raczej politycznych programów dwóch głównych antagonistów rozegrało się w akcie pierwszym, gdzie opozycja wolność–niewola, organizująca światopogląd Larika, zderzyła się z polityczną wizją Brania, zbudowaną na opozycji „cywilizowanego" zwierzchnictwa Rzymu i bezwzględnego ucisku barbarzyńskich królów brytańskich.

Wszelako pojedynek „dwóch nienawiści" to już nie „czystość duszy Arrii" przeciwstawiona „przewrotności i zepsuciu Messaliny" – jak przy innej okazji uściślał swą ilustrację modelowego konfliktu dramatycznego Kazimierz Kaszewski[19]. Pozbawiony takiej moralistycznej klarowności rozkład racji przywodzi na myśl prędzej starcie hrabiego Henryka z Pankracym lub Zborowskiego z Zamoyskim, a więc postulat przedstawiania walki przeciwieństw (zdecydowanie stawiany już i w romantycznej koncepcji dramatu Edwarda Dembowskiego) niekoniecznie musiał wywodzić się z klasycznych założeń asymilowanych w teorii Freytaga[20]. W cytowanej recenzji Asnykowego *Kiejstuta* Kaszewski uzasadniał go przykładami czerpanymi z dramatów Szekspira i Schillera. Samą zaś postać Larika krytyk porównał z takimi akurat personalnymi archetypami, które obywały się bez równorzędnych antagonistów – Wallenrodem i Werterem. Faktycznie, w swoich wzorcowych wcieleniach nie byli oni bohaterami dramatów. Ale już na przykład Świętochowski odkrył w Lariku „gatunek Leara politycznego"[21].

Piętno tradycji Szekspirowskiej, w aspektach takich jak „plastyka" całego dramatu kwitowane dość ogólnikowo, w pojedynczych rozwiązaniach tropione

---

[17] K. Kaszewski, *Dwa dramata...*, s. 308.

[18] W. Janicki, op.cit., s. 501.

[19] K. Kaszewski, *„Kiejstut", tragedya w pięciu aktach, przez Adama Asnyka*, „Biblioteka Warszawska" 1879, t. 1, s. 485.

[20] Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistecznego*, Warszawa-Poznań-Toruń 1975, s. 75.

[21] A.S. [A. Świętochowski], op. cit., s. 549.

bywało ze złośliwą nieraz dokładnością. Kaszewski sporządził nawet swego rodzaju rejestr zapożyczonych scen, do których zaliczył wybuchy wściekłości Larika wywołane zgodą Letty na małżeństwo z Maronem, popisy filozofa-błazna towarzyszącego Legatowi w drodze do cyrku oraz postać więziennego Latarnika, który oświetla drogę wykonawcom wyroku wydanego na współziomka. Janicki pozwolił sobie nawet na przypuszczenie, że niedostatecznie umotywowane zabicie Kaworta wprowadzone zostało do dramatu jedynie „przez poszanowanie tradycji szekspirowskiej"[22]. Aleksander Rajchman ten czyn Larika usprawiedliwiał „okropnością chwili" i stanem duszy „łamiącego się w podwójnej walce bohatera"[23]. Nie znajdował w tym wytłumaczenia Kaszewski, mimo że dokładnie analizował kolejne stadia, w jakich „stopniują się cierpienia Larika"[24]. Scena zabicia niewinnego współwięźnia, która „o pewny stopień cofa sympatią dla bohatera"[25], mogła być co najwyżej konstrukcyjnie uzasadniona szczególną „potęgą patetyczną", z jaką „cierpi po takich czynach Larik"[26]. Jako zdarzenie dramatyczne scena ta w oczach krytyki tłumaczyła się zatem lepiej swoim skutkiem niż przyczyną. I nie tylko ta jedna. Teodor Jeske-Choiński, zauważając, że jak na bohatera tragicznego Larik za wiele myśli o sobie i „morduje za często w interesie własnym", przyznawał jednocześnie, iż ten samolubny bohater „rośnie dopiero w miarę rozwijającej się akcji"[27].

Osiągany rozmiar postaci i skala wyrażanego przez nią patosu rodziły nawet pewne obawy co do możliwości jej scenicznego odtworzenia. „Jeden tylko u nas mógł się bez obawy z nią zmierzyć" – wyrokował Kaszewski, z żalem dodając: „i ten już nie żyje"[28]. Nie ma wątpliwości, że chodziło o zmarłego właśnie w 1886 roku Jana Królikowskiego. Odpowiadałby nawet jego technice budowania roli wokół jednej „idei przewodniej"[29] bohater – wedle określenia Świętochowskiego – pochłonięty „jednym uczuciem nienawiści dla Rzymian [...], jak gdyby w nim jeden nerw wyrósł do olbrzymiej grubości, a inne całkiem zaniknęły"[30].

W niespełna rok od ogłoszenia wyników konkursu, bo już w lutym 1887, z trudną, a dobrowolnie wybraną na własny krakowski benefis rolą zmierzył się

---

[22] W. Janicki, op. cit., s. 501.

[23] A. Rajchman, *„Larik" J. Gadomskiego na scenie krakowskiej*, EMTiA 1887, nr 179, s. 126.

[24] K. Kaszewski, *Dwa dramata...*, s. 307.

[25] Ibid.

[26] Ibid.

[27] T. Jeske-Choiński, *Dwa dramata*, „Kurier Warszawski" 1886, nr 313b, s. 2.

[28] K. Kaszewski, *Dwa dramata...*, s. 308.

[29] Tak scharakteryzował technikę Królikowskiego Władysław Bogusławski w *Siłach i środkach naszej sceny*, Warszawa 1961.

[30] A. S. [A. Świętochowski], op. cit., s. 549.

Edmund Rygier, który – jak można sądzić z życzliwej w sumie relacji Rajchmana – sam „dopiero w miarę rozwijającej się akcji" dostosowywał się do granej postaci, narzucając początkowo męczeńską tonację finału wszystkim kwestiom Larika.

Próba sceny – którą, swoim zwyczajem, straszył Choiński, i w którą nie bardzo wierzył Kaszewski – w ogólnym rozrachunku wypadła pomyślnie. Władysław Bogusławski chwalił sceniczną intuicję autora, który „bez żadnego w tym kierunku doświadczenia snuł i szeregował obok siebie sceny potęgujące natężenie i tempo akcji, nadając jej cechy organicznej całości i ton jednolity", chociaż – z drugiej strony – „nie nabył jeszcze tej wyższej scenicznej techniki, polegającej na umiejętnym użyciu kontrastów, na efektach światłocienia, na tej mądrej ekonomii barw ciemnych i jasnych, która dopiero wywołuje w widzu całkowicie artystyczne wrażenia"[31]. Mimo to „przyjęcie »Larika« przez publiczność" i „zapał grających" pozwoliły recenzentowi sądzić jak najlepiej „najprzód o wartości samego dzieła, a po wtóre o [...] aspiracjach wśród krakowskiej artystycznej rzeszy"[32]. Podobnie urzeczony pracą aktorów i reakcją widowni Rajchman nie zważał już na wskazane przez Bogusławskiego niuanse i przyjął dramat Gadomskiego „jako dzieło sceniczne *par excellence*"[33], głównie ze względu na „ciągłe zwracanie uwagi widza na przebieg walki, na wyraz tej przewodniej myśli"[34]. Jeszcze zanim doszło do premiery Kaszewski wyrażał swe uznanie dla „wykończonej harmonii architektonicznej" *Larika*, widocznej chociażby w tym, że „w [...] pierwszym akcie, stanowiącym wzorową ekspozycją, niby w uwerturze operowej, mieszczą się wszystkie główne motywa dramatu"[35].

Tymczasem w teatrze pierwszy akt nie wypadł dobrze, według Rajchmana „z powodu obfitości monologów"[36], co wydaje się możliwe, skoro monologi Larika i bez teatralnego sprawdzianu niepokoiły krytyków, a Choińskiego skłoniły nawet do przypomnienia o funkcji tej formy wypowiedzi, która nie powinna „łatać dziur w czynności"[37]. Za to akt drugi, szczególnie pożar cyrku, „rozgrzał płomieniem swym i grających, i widzów"[38]. Zgodnie zresztą z wcześniejszymi przewidywaniami Kaszewskiego, który, rozpatrując pod kątem sceniczności poszczególne akty, w drugim oprócz efektownego końcowego akordu (pożaru)

---

[31] W. Bogusławski, *„Larik"*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 61, s. 2.

[32] Ibid

[33] A. Rajchman, *„Larik" J. Gadomskiego na scenie krakowskiej*, op. cit., s. 125.

[34] Ibid., s. 125.

[35] K. Kaszewski, *Dwa dramata...*, s. 307.

[36] A. Rajchman, op. cit., s. 126.

[37] Choiński, w myśl obowiązującej teorii dramatu, przypominał, że monologów „używa się [...] tylko w chwilach wielkiego wzburzenia bohaterów, a i wtedy musi treść ich podawać wypadki naprzód" (T. Jeske-Choiński, *Dwa dramata....*).

[38] A. Rajchman, op. cit., s. 126.

akcentował „obrazowość i ruch". Nie budził jednak zastrzeżeń krytyka pozbawiony tych cech akt trzeci (rozgrywający się w celi więziennej), a dopiero czwarty, skoncentrowany na prezentacji stronnictw zawiązanych w obozie Galgakusa – jakkolwiek to w nim usytuował Kaszewski punkt kulminacyjny dramatu, przypisując tę rangę scenie przybycia Letty w poselstwie rzymskiego Legata. Janicki określił nawet rodzaj przełomu, jaki w tym momencie nastąpić miał w świadomości Larika, pisząc, że pod wpływem upokorzenia „człowiek zabija w nim wodza"[39]. W skutkach – rzeczywiście, ale to znów uzasadnienie *ex post*. Co prawda dla aktu zabicia córki Larik nie szuka już jakiejś wyższej sankcji, ale przecież i wcześniej zabijał „w interesie własnym", tyle że „interes" własny silniej wiązał z narodowym. I właściwie to ocena trafności jego rozumowania decydowała w interpretacjach o położeniu punktu kulminacyjnego. Choiński wyznaczał go w zupełnie innym miejscu, w scenie pożaru cyrku – i od razu krytykował asymetryczną konstrukcję dramatycznej piramidy, której wierzchołek „przypada już na akt drugi, zamiast na trzeci, z czego wynika, że akcja kończy się w drugim, a dalszy ciąg jest już tylko katastrofą"[40]. Czy rzeczywiście? W terminologii Freytagowskiej – a tą posługiwał się Choiński – *katastrofa* dotyczy przecież bohatera, a nie okoliczności zewnętrznych. Po źle przeprowadzonej sabotażowej akcji spiskowców w akcie drugim „sypie się" rzeczywiście strategiczny plan powstania, ale sam Larik dalej wierzy i walczy, dostosowując swą taktykę do zmienionej sytuacji. W pierwszych scenach trzeciego aktu nie doświadcza nawet żadnych rozterek. Trudno natomiast przypuścić, by Choiński uległ magii teatralnego efektu.

Akty drugie pisanych ówcześnie dramatów, zgodnie z nadanym im w teorii Freytaga przeznaczeniem „rozwijania czynności"[41], dość często opierały się na widowiskowości – sceny zbiorowe, ruch, zamieszanie, efekty uzyskiwane za pomocą maszynerii w jakimś sensie rekompensowały ekspozycyjną statyczność aktów pierwszych. W dramacie historycznym najczęściej były to jakieś działania wojenne: bitwa (*Popiel i Piast* Romanowskiego) czy choćby przemarsz wojsk (*Król Mieczysław II* Bełcikowskiego) albo zbrojny najazd na zamek (*Halszka z Ostroga* Szujskiego) lub siłowe rozpędzenie wiecu (*Popiel i Piast* Romanowskiego), ale mogły się tu pojawiać również karnawałowo stylizowane uroczystości weselne (*Samuel Zborowski* Szujskiego), hiszpański rynek (*Almanzor* Glińskiego) albo tańce orszaku Dionizosa (*Fedra* Conrada znana w przekładzie Anczyca) i nieskończona ilość dowolnych „intermediów". Podobnie i pożar nie jest jednoznacznie przypisany dramatycznej katastrofie, a w „calderonowskim" dramacie Faleńskiego zamyka nawet akt pierwszy i może porównanie obu tych

[39] W. Janicki, op. cit., s. 501.

[40] T. Jeske-Choiński, *Dwa dramata....*, s. 3.

[41] Zob. T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu* [w przyp.: „Podług Gustawa Freytaga *Die Technik des Dramas*"], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 213, s. 508.

scenicznych pożarów nie byłoby wcale czynnością jałową, mimo że *Florynda* nie jest regularną pięcioaktową tragedią, lecz „sprawą trzydniową" z wewnętrznym trójpodziałem w obrębie poszczególnych „dni", celowo pozbawioną wyraźnego wierzchołka, a *Larik* najwyraźniej miał być dramatem o budowie piramidalnej z punktem kulminacyjnym przypadającym mniej więcej na środek trzeciego aktu. Temu punktowi ówcześni krytycy poświęcili wiele uwagi, uparcie unikając przyznania mu właściwej rangi. Poniekąd słusznie.

Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że w zamyśle autorskim punkt kulminacyjny przypadał właśnie na ową kontrowersyjną scenę zabicia Kaworta. Albo też na poprzednią, czyli scenę rozmowy Larika z Braniem, przy której ów haniebny czyn stanowiłby „moment tragiczny", czyli – mówiąc językiem teorii Freytaga referowanej w polskiej prasie przez Choińskiego – „pierwszy akord spadającej czynności"[42], otwierający drogę do „ostatecznej katastrofy". Bezpośrednio po zabójstwie Larik wygłasza monolog zawierający ulubiony fragment krytyków, często przywoływany jako wyraz rozpoznania przez bohatera jego tragicznego losu:

> LARIK
> [...] O Rzymianie! jeśli żaden bóg nie skaże was za ten czyn krwawy, to nie ma sprawiedliwości w niebiosach! Przez was zabiłem tego człowieka, to wasze dzieło! Wyście to mnie postawili między zaprzaństwem a zbrodnią! Przez was skalałem duszę i nienawidzę was za to! Serce moje było czyste, dopókiście wy go nie zatruli. Kochałem prawdę, przez was stałem się kłamcą! Kochałem cnotę, przez was morduję bezbronnych! Wy zadajecie okrutny gwałt mojej woli! Przez was popełniam czyny, za które przeklina was moje sumienie! Wasza przemoc wkradła się do wnętrza mojej istoty i czyni ze mnie wroga samemu sobie! Wyście mnie rozdarli na dwoje! Wyście sprawili, że czyny moje są brudne i krwawe, chociaż chęci czyste. Nienawidzę was! Za wszystkie winy moje nienawidzę was! Po stokroć was nienawidzę, bo przez was nie stałem się, czym się stać mogłem, gdyby was tu nie było! Po stokroć was nienawidzę, bo przez was zostałem tym, na co nie byłem stworzony! Spełniło się! Już się nie cofnę. I gdzie mam się cofać? Nie widzę dwóch dróg przed sobą[43].

Wiele wysiłku wkłada Larik w usprawiedliwienie swego czynu przed widzem i przed sobą samym – co zrozumiałe, zważywszy, że jak na bohatera tragicznego dochodzi do poznania i przyjęcia swego przeznaczenia w sposób mało wiarygodny. Zamordował, gdyż zdawało mu się, że dzięki temu rzuci podejrzenie na Brania, zyska zaufanie Legata i wydostanie się z więzienia. Nie popycha go żadna konieczność, nie zmusza do takiego działania żaden splot okoliczności

[42] Ibid.

[43] J. Gadomski, *Larik. Tragedya w pięciu aktach. Z motywów dziejowych*, Warszawa 1889, s. 76.

– kieruje nim zimna i w dodatku błędna kalkulacja. Jakkolwiek odwrotu rzeczywiście już nie ma – przepadł, bo zaczął zabijać „w interesie własnym". Wytykając tę niezręczność, Choiński przeoczył, że – według własnych słów bohatera – od tego zaczął się jego upadek.

Ciekawe jednak, że krytyk, który do strony warsztatowej dramatu zgłosił najwięcej zastrzeżeń (i wyraził je najbardziej pryncypialnie), jednocześnie uznał *Larika* za dzieło przełomowe:

> Do bogatego skarbca wypadków i charakterów sięgnął p. Jan Gadomski. Takim skarbcem są zawsze dzieje przeszłe, dokonane. Dają one autorowi rzecz najtrudniejszą, bo gotową, a efektowną fabułę, dają mu dekoracje, barwne tło i ludzi innych, niepospolitych. Scena potrzebuje malowniczości, a gdzież ją znaleźć w naszym wyfrakowanym, jednostajnym świecie, w którym tysiące drobiazgów krępują wyobraźnię pisarza-artysty? Człowiek naszych czasów pragnąłby uchodzić za „dobrze wychowanego", musi polerować starannie swoją indywidualność, musi obcinać i opiłowywać wszystkie „chropowatości", aby go nie obwołano dziwakiem. Przeto łatwym nie jest wysnuć dramat szerokiego stylu z motywów bieżących, współczesnych. W pewnych zwłaszcza warunkach byłoby to zadanie prawie niemożliwe, zostaje bowiem jedynie płaskie życie towarzyskie, zawierające w sobie niewiele momentów tragicznych.
>
> Zrozumieli to bardzo dobrze młodzi autorowie sceniczni, czego dowodem ostatni konkurs imienia Wojciecha Bogusławskiego, z którego wyszedł i *Larik* p. Gadomskiego. Nastąpił więc już pewien zwrot w naszej twórczości dramatycznej. Niechby to był szczęśliwy początek świetniejszej epoki, przejście od szablonowego, sztucznego pesymizmu i szkolnych komedii salonowych, których cała wartość spoczywa w „robocie", do produkcji szlachetnej i męskiej[44].

Właściwe znaczenie przepowiedni rozkwitu historycznej tragedii pod wpływem *Larika*, przekraczające wymiar zwykłej zachęty dla młodego i niewprawnego autora (umieszczonej w recenzji przed pokaźnym katalogiem warsztatowych usterek), objawia się dopiero w szerszej perspektywie powiązań, w jakie dramat Gadomskiego został uwikłany.

W naturalny sposób narzucał się nie tylko plon konkursu (porównawczo), ale i cały kontekst tej imprezy, zorganizowanej przez redakcję „Gazety Polskiej" dla uczczenia setnej rocznicy objęcia kierownictwa sceny warszawskiej przez Wojciecha Bogusławskiego i jak wszystkie ówczesne konkursy mającej pobudzić rozwój polskiej dramaturgii[45]. Zestaw nagrodzonych sztuk prowokował zaś

---

[44] T. Jeske-Choiński, *Dwa dramata...*, s. 1-2.

[45] Okoliczności ogłoszenia konkursu, na który trafiła m.in. komedia Rapackiego, omawia Anna Kuligowska (*„Bogusławski i jego scena" Wincentego Rapackiego – manifest aktorstwa polskiego* [w zbiorze:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 57-58).

do rozpatrywania go w orbicie toczącej się właśnie dyskusji o tematach historycznych.

Wiadomo, że pozytywiści, w latach osiemdziesiątych szczególnie mocno ugodzeni sukcesem powieści Sienkiewicza, zarzucali temu kierunkowi albo fałszowanie historii fantazją autorską, albo zależność od stronniczej historiografii, często także służalczość wobec ideologii konserwatywnej, budzenie skłonności szowinistycznych, a przede wszystkim odwracanie uwagi czytelników od współczesnych bolączek, kojonych wspomnieniami dawnej świetności. I wiadomo, jak Bolesław Prus wydrwił bezmyślny kult sztuki historycznej, płynący z prostego powiązania wartości dzieła z rangą tematu: „Jagiełło pobił Krzyżaków pod Grunwaldem (jest idea). Urlopnik pobił chłopów pod karczmą (nie ma idei). Zamoyski bierze do niewoli Maksymiliana pod Byczyną (idea jest). Karbowy zajmuje bydło w polu (nie ma idei). Oswobodzicielka Francji Joanna wprowadza króla do Reims (jest idea). Wyrobnica Joanna prowadzi męża swojego Szymona Króla z karczmy do domu (nie ma idei). Itd. itd."[46].

Bezpośredniej podniety dla tego komentarza dostarczyła wprawdzie recepcja malarstwa akademickiego, ale – jak zauważa Dobrochna Ratajczakowa – Prus „adresował swoje uwagi również do pisarzy i prowokował skojarzenia z najwyższym gatunkiem literackim, z tragedią, która od dawna związana była z historią"[47]. Przekonanie o nierozerwalności tego związku poświadczył w cytowanym powyżej fragmencie recenzji *Larika* Choiński, a w jego przypadku nie należy chyba tego zdania wyprowadzać z prostej uległości wobec panującego stereotypu. Był to przecież gorliwy propagator współczesnej dramaturgii społecznej, którą stawiał na równi z dawną tragedią[48]. Jednakże sporządzane w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych bilanse dramatycznego dorobku epoki wypadały niekorzystnie dla polskiej odmiany dramatu społecznego nie tylko w wykonaniu jej przeciwników – zdecydowanych (Kościelski) lub umiarkowanych (Kaszewski) – ale i obrońców (Czerwieński). Sam zaś Choiński odchodził w tym czasie zarówno od pozytywistycznej ideologii, jak i metodologii (polemizował np. z metodą Taine'a), rozpoczynając swą „wędrówkę" do obozu konserwatywnego[49].

Wszelako również Kotarbiński, uchodzący za głównego szermierza pozy-

---

[46] „Kurier Codzienny" 1889 nr 194, cyt. za: Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, t. I, Poznań 1947, .s 143.

[47] D. Ratajczakowa, *Kwiat róży i główka kapusty – refleksje nie tylko o funkcji tematu w dramacie*. W: *W krysztale i w płomieniu*, t. I, Wrocław 2006, s. 182.

[48] Zob. Z. Mocarska-Tycowa, op. cit., s. 74.

[49] Zob. ibid.

tywizmu w polskiej krytyce teatralnej[50], rozpoczął swe podsumowanie wyników konkursu dramatycznego imienia Wojciecha Bogusławskiego od żarliwej obrony historyzmu w sztuce przed wskazanymi imiennie pozytywistami:

> „Dlaczego nie piszesz pan dramatów współczesnych, ale historyczne?" – tak zapytał niedawno w gronie literackim Brandes młodego poetę Stanisława Kozłowskiego, którego tragedia *Albert, wójt krakowski* otrzymała [...] pierwszą nagrodę na ostatnim konkursie dramatycznym. Wywiązała się stąd krótka dyskusja, w której autor *Alberta* słusznie obstawał przy swoim [...]. Brandes w tym wypadku, podług mnie, nie miał racji, zwłaszcza ze względu na warunki, w jakich powstaje i rozwija się nasza literatura. Jest on w ogóle przeciwnikiem historyczności w sztuce, rozwijając znaną teorię Taine'a, że żaden pisarz nie może się oderwać tak dalece od pojęć swej doby i społeczeństwa, aby mógł wiernie i prawdziwie odmalować charakter dawnej epoki [...]. [...] Pomijając dalsze uwagi teoretyczne nad tą kwestią, zaznaczę, że Brandes [...] ma rację, szczególniej ze względu na literaturę niemiecką, w której widocznie osłabł prąd twórczości. [...] Wszakże w obliczu filozofii dzisiejszej, w obliczu najpiękniejszych ideałów humanitarnych, stracił na wartości patriotyzm, który u niektórych narodów bywa siłą ujemną, przeradza się w pożerczą chuć rasową, brata się z dziełami gwałtu i wstecznictwa, wytwarza przesądy i zboczenia egoizmu narodowego, jak to trafnie wykazał Spencer. Tymczasem inne uzasadnienie znajduje patriotyzm takiego społeczeństwa jak nasze, które broni wiekowych dorobków swej kultury, walczy za prawo swego bytu i ochrania prastare siedlisko, zagrożone przez germańską nawałę. [...] W malarstwie naszym historyzm wydał tak świetne owoce; nie widzę więc potrzeby usuwania go z literatury, jak tego żąda Prus, zbyt gorąco biorący do serca opinię duńskiego krytyka[51].

Racje wyłożone przez Kotarbińskiego i tak nurtowały pozytywistów, osłabiając siłę ich ataku[52], a w odniesieniu do *Larika* cały ten wywód mógł się wydać niepotrzebny, skoro wkrótce najzacieklej w obronie dramatu przed werdyktem komisji konkursowej, która przyznała mu jedynie wyróżnienie, wystąpili właśnie przeciwnicy tematów historycznych – Świętochowski i Prus. Pierwszy w końcowej konkluzji wyraził przekonanie, że „objaw istotnego talentu [...] nie potrzebuje ani desek scenicznych, ani aktorów, ani wyroku konkursowego",

[50] Zygmunt Szweykowski (*Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera* [w zbiorze:] *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957) uważa Kotarbińskiego za jedynego wytrwałego przedstawiciela pozytywizmu na tym polu. Ewa Dąbek-Derda podkreśla, że jakkolwiek w poglądach na sztukę aktorską Kotarbiński zachował odrębność, to w ocenach literatury dramatycznej „zgodny był z poglądami głoszonymi przez pozytywistów" (*Józef Kotarbiński o sztuce aktorskiej* [w zbiorze:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 147).

[51] J. Kotarbiński, op. cit., s. I.

[52] Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp* [do:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, BN I 249, Wrocław 1985, s. CV.

gdyż „wchodzi do literatury bez okazania biletu reklamy"[53]. Drugi w decyzji jurorów ujrzał „dowód upadku krytyki, a w tej krytyce jeszcze – upadku smaku"[54].

Kryła się w tym jednak pewna dwuznaczność, gdyż obrona dramatu Gadomskiego w obu przypadkach uderzała przede wszystkim w inną historyczną tragedię, wyróżnioną w tym konkursie pierwszą nagrodą, czyli w *Alberta, wójta krakowskiego*. Sztuce Kozłowskiego zarzucał Prus fałszowanie historii, wątpliwe moralnie przedstawienie Łokietka jako pogromcy żywiołu niemieckiego, niedopracowane „charaktery" i ogólnie przygnębiającą wymowę. Mimo widocznych zbieżności lepiej wypadał *Larik*, w którym „także jest uśmierzony bunt [...], jest jezioro krwi i łez, ale nie ma ohydy"[55]. Właściwa zaś intencja Prusa jaskrawo wyszła na jaw po krakowskiej premierze:

> Kiedy na scenie krakowskiej ukazał się niezwykle piękny dramat J. Gadomskiego pt. *Larik*, estetyka, zdumiona wrażeniem, jakie wywarł, przypisała je temu, że – dramat jest historyczny. Estetyka zaś galicyjska w szczególności, dla pochwalenia go w wyższym stopniu, odkryła w *Lariku* tendencje polityczne.
> Gdyby zaś nieszczęsny Larik włożył jeszcze rogatą czapkę i długie buty i mógł np. po krakowskim rynku nosić chorągiew cechową za procesją, dramat nazwano by niewątpliwie arcydziełem.
> Tymczasem dramat w istocie tyle posiada „historyczności" i „tendencji", ile jest wina we francuskich winach na 8 złotych butelka. Piękność zaś jego polega na tym, że wydobył na światło i sformułował ważne i częste zjawisko społeczne[56].

Już wcześniej „historycznej" prawdzie dramatu Prus przeciwstawiał jego prawdę artystyczną, dowodząc, że „Larik, [...] Branio i wszyscy inni mogli nigdy nie istnieć jako osoby historyczne, mimo to są żywi i wieczni jako typy", a „walka Brytów z Rzymianami mogłaby nie wydarzyć się nigdy, a mimo to jest artystycznie prawdziwą, bo przedstawia znowu – typ społecznych stosunków"[57]. Gdy zaś przyszło bronić *Larika* przed schematyczną recepcją, Prus określił precyzyjniej przedstawiony „typ" jako „walkę siły zdezorganizowanej ze zorganizowaną"[58], gdzie po jednej stronie występuje armia skupiona wokół jednego celu – utrzymania Brytanii – po drugiej zaś ciemny lud, ulegający już to zachęcie do prymitywnych rozrywek, już to wezwaniu raz do bitwy z wrogiem, a raz do gnębienia obrońców ojczyzny i dezorientowany w dodatku przez trzech najświetniejszych swoich obywateli, z których każdy – w interpretacji Prusa – uosabia

---

[53] A. S. [A. Świętochowski], op. cit., s. 549.

[54] B. Prus, *„Albert, wójt krakowski" i dramatyczny sąd konkursowy*, „Kraj" 1886 nr 36, *Dział literacki „Kraju"*, s. II.

[55] Ibid.

[56] B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 65, s. 4.

[57] B. Prus, *„Albert, wójt krakowski"* ... .

[58] B. Prus, *Kronika* ... .

jedną narodową wartość: Galgakus siłę, Branio rozum, Larik uczucie. Tak przedstawiony dramat miał realizować zamiar pisarza-realisty, który „nie myślał ani o historyczności, ani o tendencji. Wybrał raczej fakt społeczny bardzo częsty, wypatrzył w nim cechy charakterystyczne i przedstawił je – po prostu"[59].

Kotarbiński lawirował ostrożniej. Chciał bowiem, by dramat poświadczający „dążenie do dziejowego realizmu"[60] przez to, że „autor, wziąwszy temat na wpół legendowy, traktował go pod względem społecznym przedmiotowo"[61] i „starał się wielostronnie ukazać treść społeczną utworu"[62], uwalniając ów temat od „fałszywego idealizmu i mistycznych rojeń"[63] – jednocześnie ujmował „głębokością intencji i ukryciem szerszych pomysłów historiozoficznych pod plastyką wzorowaną widocznie na Szekspirze"[64]. Tym sposobem krytyk separował *Larika* zarówno od romantyzmu (bo w wykonaniu był realistyczny), jak i od akademickiego „archeologizmu" (bo przedstawiał historię fikcyjną i zawierał myśl historiozoficzną), zdejmując zeń piętno tej „historyczności", o którą toczyła się prasowa batalia.

Zwycięstwo nie było jednak pełne, a ocalenie *Larika* dla sprawy realizmu przesądzone. Bo jakkolwiek Kaszewski początkowo „romantyzował" utwór Gadomskiego dość naiwnie, twierdząc, że autor „chylący się [...] ku realizmowi, popadł w romantyzm, bo sfantazjował całą postać od stóp do głowy"[65], to już w dalszych partiach swej rozprawy wskazywał na dość oczywiste romantyczne powiązania, przypisując *Larikowi* historyzm maski. Uwaga o koniecznych ze względów cenzuralnych przemilczeniach (o zmuszeniu „do pewnych dyskrecyj"[66]) dostatecznie jasno podpowiadała, co jest właściwym tematem.

„Kostiumowość" historyzmu *Larika* – jako wyjaśnienie zbyt proste – podważał Bogusławski, ale tylko po to, by dramat usytuować na wyższym piętrze romantycznej spuścizny i co gorsza przy użyciu argumentacji zbliżonej do tej, którą Prus dowodził jego ahistoryczności, choć w istocie mógł dojść zaledwie do tych wniosków, które sygnalizował już Kotarbiński, i tylko wyrazić je innym językiem. Albowiem według Bogusławskiego *Larik* „przemawia [...] z wiekowej oddali [...] głosem filozofii dziejowej, którą każdy odczuć i zrozumieć musi", gdyż „jest w dziejach ludzkości, jak w duszy pojedynczego człowieka, wieczna, niezmienna psychologia, która w różnych objawach stwierdza te same zawsze prawa", toteż „obojętną jest rzeczą, czy o przedchrystusowej społeczności

[59] Ibid.

[60] J. Kotarbiński, op. cit., s. III.

[61] Ibid., s. II.

[62] Ibid., s. III.

[63] Ibid., s. II.

[64] Ibid.

[65] K. Kaszewski, *Dwa dramata...*, nr 201, s. 291.

[66] Ibid., nr 202, s. 308.

brytańskiej, przedstawionej w *Lariku*, istnieją ściśle autentyczne dane"[67]. Nawet w analizie poszczególnych konfliktów dramatu Bogusławski akcentował „charakterystyczność" cech obserwowanego „faktu społecznego" (a komentarz Prusa, z którego pochodzą te terminy, wydrukowany został o kilka dni później niż recenzja Bogusławskiego). Jako „trzy konieczne żywioły każdej niewoli" krytyk wymieniał „istniejący porządek, bunt i politykę ugodową"[68] oraz dwie odmiany buntu – otwartą wojnę (Galgakus) i podstęp (Larik). Zapisane wszakże w dramacie prawo historycznej dynamiki Bogusławski odnajdywał przede wszystkim w jego przesłaniu, w zapowiedzi podjęcia dzieła Larika przez nawróconą młodzież brytańską. W tej perspektywie *Larik* objawiał „wszystkie cechy owego renesansu historycznego w naszej poezji, rehabilitującego powagę i grozę sądów dziejowych wobec gwałtu, którego dopuszcza się prawie wszędzie chwila obecna na wszystkich wielkich ideach ludzkości"[69]. O „Nemezys dziejowej" – też na podstawie przesłania *Larika* – pisał już wcześniej Janicki (podejrzanie zgodny w swych ocenach z sądami Kaszewskiego). Bogusławski dookreślił sposób jej oddziaływania na losy bohaterów także w sferze techniki dramatycznej, formułując przy tej okazji definicję dramatu historycznego:

> Nemezys dziejowa wielką w tym i w innych tego zakroju dramatach odgrywa rolę, a ma jeden rys charakterystyczny, że występując nie tak widocznie jak starożytne w greckiej tragedii *ananke*, zawsze jest obecną dla czytelnika lub widza, rozbolałego bólami teraźniejszości; że ją czuć wszędzie, choć często nie widać nigdzie; że utajona w każdym zakątku myśli, w każdym drgnieniu serca bohaterów, ukryta w ich czynach i w następstwach czynów, szybuje nad ich losem, jak duch wszystkich czasów i przestrzeni.
> Dramat ożywiony takim tchnieniem jest prawdziwym dramatem historycznym i jakiekolwiek odezwą się hasła literackie, jakiekolwiek następować będą po sobie formuły w ewolucji ideałów poetycznych, nigdy prawa bytu nie utraci[70].

Broń wydaje się poniekąd obosieczna, bo jakkolwiek zgrabnie rozwinął Bogusławski nad *Larikiem* ten historiozoficzny baldachim, to jednocześnie przyznał owym gestem, że dramat takiego rozwinięcia wymagał. W dramacie romantycznym akcja wpisywana była w jakiś zamknięty (lub niedomknięty właśnie) plan dziejowy, nie zawsze tak precyzyjnie wytyczony jak w Mickiewiczowskich *Dziadach*, ale obecny czy to w prologach, czy w epickich dodatkach (u Krasińskiego), a w obrębie tejże akcji wypełniany konkretną treścią przez proroctwa lub chociażby niejasne nawet znaki i wyroki (w mistycznej dramaturgii Sł

[67] W. Bogusławski, op. cit., nr 60, s. 1.
[68] Ibid.
[69] Ibid.
[70] Ibid.

owackiego). W dramacie Gadomskiego nie tylko nie został zarysowany taki plan, ale brak nawet jakiejś założonej koncepcji czasu, która pozwalałaby wnioskować, że bohaterowie opowiadanej historii realizują „wieczne", „niezmienne" prawa. Za to aluzja polityczna rysuje się bardzo wyraźnie. Józef Spytkowski wynotował nawet oczywiste „kalki" z powstania styczniowego – takie jak podobieństwo spiskowej frakcji Larika do ugrupowania czerwonych czy przedwczesny wybuch powstania w Caesareum w wyniku zarządzonych przez Legata aresztowań, odsyłających do wspomnienia carskiej branki. Toteż budzi wręcz zdumienie fakt, że „cenzura rządowa zorientowała się po niewczasie"[71] i dopiero po drugim wydaniu dramatu wyróżnionego przecież jeszcze wcześniej w oficjalnym konkursie „zabroniła wydań dalszych, a cóż dopiero wystawienia tragedii na scenie"[72].

Fracas over Larik

The twentieth century debate on the authorship of a historical tragedy Larik by Jan Gadomski, attributed by some researches to Maria Konopnicka, somehow obscured in memory the earlier debate that had been provoked when the tragedy won a honorary award in a drama competition in 1886. The award in the competition and the first performance of the play coincided with the most heated moment of the then debate on historical subject matters in literature and the arts. The theatrical success of the play made it particularly vulnerable to be appropriated by different groups who fiercely fought for the right of being identified with its ideals. In an attempt to make the drama a benchmark implementation of the groups' own artistic programmes, the representatives of arguing parties exploited the tragedy providing their definition and identification of the characteristics of: the historical drama (Teodor Jeske-Choiński), the drama of realism (Bolesław Prus, Aleksander Świętochowski), and the Romantic and historiophilospohical drama (Kazimierz Kaszewski, Władysław Bogusławski).

[71] S. Pigoń, [hasło:] *Gadomski Jan* [w zbiorze:] *Polski słownik biograficzny*.

[72] Ibid..