



Jacek Kolbuszewski

Diorama i „Bieszczdzkie Tatry” Juliana Korsaka

Michał Grabowski, recenzując w 1855 roku Teodora Tripplina *Wycieczki po stokach galicyjskich i węgierskich Tatrów*, zwrócił uwagę na ówczesne istnienie pewnego rodzaju literackiej „mody na Tatry”:

Tatry są nam doskonale znane, nie ma prawie u nas piszącego, który by coś o nich nie wspomniał, ani czytającego, który by coś o nich nie czytał, a i piszący, i czytelnicy wszyscy prawie zwiedzali je raz w życiu¹.

Było w tym twierdzeniu oczywiście nieco przesady, wynikającej ze specyfiki romantycznego podejścia do pojęcia „znajomości” gór — wszak uważano, że kilkudniowy pobyt u ich podnóża upoważnia do twierdzenia, że się Tatry zna. Faktem natomiast jest, że już mniej więcej po roku 1832 stopniowo, ale i zauważalnie wzrastać zaczęła liczba utworów literackich, w których — choć w bardzo nieraz skromnej postaci — pojawiać się zaczęły motywy związane z Tatrami i Podhalem. Rzec można, że w cieniu romantycznych regionalizmów pojawiała się z wolna pewnego rodzaju „moda na Tatry” — w nieznacznym sposób antycypująca ogromny późniejszy młodopolski wzrost zainteresowania tymi górami. Tendencja ta stała się dość wyraźnie widoczna około roku 1840, a właśnie wtedy motyw górski pojawił się w dramaturgii Juliana Korsaka (1806–1855). W wypadku motywów tatrzańskich nie zawsze miało to ścisły związek z autopsyjnym poznaniem krajobrazu tych gór i — co ciekawe — z tego rodzaju faktami spotykamy się przede wszystkim w romantycznej dramaturgii, na co zwróciła

¹ M. Grabowski, [rec.] T. Tripplin, *Wycieczki po stokach galicyjskich i węgierskich Tatrów*, Warszawa 1856 [!], „Nowiny” 1855, nr 118.

uwagę Jolanta Koj, która wskazała, że „można było pisać o Tatrach, nie będąc w nich faktycznie — robili tak Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Norwid”². Niewątpliwie na ten fakt wpłynęło wykorzystanie w inscenizacjach teatralnych koncepcji dioramy. Jej znajomość przyczyniła się do wprowadzenia motywu Mont Blanc do *Kordiana* Słowackiego. Marian Bizan i Paweł Hertz, komentując rzecz, stwierdzili, że „użycie przez Słowackiego [...] motywu Mont Blanc wspierała ówczesna praktyka teatralna” i powołując się na prace Zbigniewa Raszewskiego³, przypomnieli, że „w grudniu 1831 w paryskiej »Dioramie« eksponował [...] »mistrz pejzażu teatralnego« Daguerre kompozycję panoramiczną zatytułowaną *Mont Blanc*. Krytycy ówcześni entuzjastycznie oceniali pomysł Daguerre’a — i jak pisze Raszewski — do licznych dramatów z owych lat, które rozgrywały się w górskiej scenerii, można było teraz dodać »jeszcze Mont Blanc, zwłaszcza tak ujętej, żeby widzom zdawało się, że stoją z bohaterem na szczycie«”⁴. Twórca tego dzieła, Louis-Jacques Daguerre, razem ze swoim współnikiem (Charles-Marie Bouton) w latach 1822–1839 w Paryżu w audytorium o nazwie „Diorama” wystawiał olbrzymie malowidła (o wymiarach 14 × 22 m), namalowane na przezrystym papierze czy muślinie, przedstawiające słynne miejsca (na przykład wybuch Wezuwiusza) i wydarzenia historyczne, uzyskując za pomocą światła iluzjonistyczne efekty. W latach 1831–1833 wystawił między innymi widowisko zatytułowane *Mont Blanc, prise de la Vallée de Chamouny*⁵. Nie wiadomo, czy widział je Juliusz Słowacki, bawiąc w Paryżu, ale bez wątpienia musiał coś o nim wiedzieć, bo miało ono dużą frekwencję i na widzach robiło ogromne wrażenie. Świadcstwo tego daje barwna relacja niemieckiego aktora, pisarza i publicysty Augusta Lewalda (1792–1871), który widział je w 1832 roku:

Sometime in 1832, a German author and actor named August Lewald attended a special breakfast in the theatre district of Paris.

“We found ourselves under the eaves of a Swiss chalet. ...,” he wrote later. Below us we saw a small courtyard surrounded with buildings... On our left a goat bleated in his pen, and in the distance we heard the little bells of the herd ringing melodiously. But further away, what a view! The valley covered with snow, surrounded by gigantic mountains! There

² J. Koj, *Góry w dramacie romantycznym. Prolegomena*, Łódź 2002, s. 6.

³ Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1/3, s. 15–16; idem, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Warszawa, s. 232, 233.

⁴ J. Słowacki, *Kordian*. M. Hertz, P. Bizan, *Glosy do „Kordiana”*, Warszawa 1972, s. 224, 225. Zob. też M.-A. Allevy-Viala, *Inszenizacja romantyczna we Francji*, Warszawa 1958, s. 66–76. B. Chwaściński (*Mont Blanc. Zdobyć szczytu*, „Wierchy” XXXII, 1964, s. 110) twierdzi nawet, że „odbrązowienie” Mont Blanc (16 udanych wypraw w 1854 roku) spowodowane zostało przez Alberta Smitha (40. wejście w 1851 roku), przez sześć lat z rzędu wystawiającego „widowisko, którego treścią było wejście na Mont Blanc”.

⁵ R.D. Wood, *Daguerre and his Diorama in the 1830s: Some financial announcements by R. Derek Wood*, „Photoresearcher” [European Society for the History of Photography, Croydon, UK] 1997, nr 6, s. 35–40.

was no longer any doubt of the scene before us; I pointed out that before us lay Chamonix, 3,174 feet above sea-level ...in the middle of the valley the majestic hump of Mont Blanc, 14,700 ft. high... Everyone was still standing filled with astonishment when another surprise succeeded the first... We looked around and saw girls in peasant costume serving a country breakfast consisting of milk, cheese, black bread and sausage, while a man-servant poured out Madeira, port and champagne into crystal glasses. While at breakfast, we heard Alp-horns blowing a short solemn tune, after which a strong male voice down in the “valley” sang... in the dialect of the Chamonix valley. We were all greatly moved. “That is not painting — its magic does not go far as that!” exclaimed an English girl in the party. “Here is an extraordinary mixture of art and nature, producing the most astonishing effect, so that one cannot decide where nature ceases and art begins. That house is real, those trees are natural... Who is the artist who created all this?” “My friend Daguerre,” I exclaimed enthusiastically. “His health!” We all clinked glasses. Daguerre approached and thanked us, obviously delighted at having been able to provide us with such a pleasant surprise in his Diorama⁶.

W Polsce wynalazek dioramy był przyjęty początkowo bez zrozumienia, tym bardziej że doniesienia o nim były mało sensowne. W „Tygodniku Polskim i Zagranicznym” w 1818 roku (nr 45) w rubryce informującej o nowych wynalazkach napisano:

Stare przysłowie niesie: góra z górą się nie znajdzie, lecz niezadługo straci swoją trafność, gdyż pewien mechanik w Paryżu otrzymał patent na wynalazek sztucznych gór ruszających się. Dzięki tym górcom nie trzeba odtąd zwiedzać Tatrów ani Alpów dla nacieszenia się pięknymi widokami.

W ciągu jednak najbliższych lat w inscenizacjach teatralnych także w Warszawie zaczęto posługiwać się czy to techniką dioramy, czy zbliżonymi do niej innowacjami technicznymi, co zrewolucjonizowało poczynania scenograficzne do tego stopnia, że Kantorbery Tymowski kpił z praktyk inscenizacyjnych Teatru Narodowego:

Zaledwie ujrzy oko zadziwione,
Widzi skały, przepaści zamki rozwalone.
Grom za gromem uderza, burza ściga burzę,
Tu się człowiek opiera losom i naturze.
Nie na próżno z środka spróchniałego drzewa

⁶ H. i A. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerrotype*, 2 wyd., New York 1968, s. 30, 31, cyt. za: P. Walsh, *The Painting and the Miracles: How Morse and Daguerre created the Idea of Media*, web.mit.edu/comm-forum/mit5/ (dostęp: 15 maja 2012).

Nieszczęśliwa kochanka przygody swe śpiewa.
W gotyckiej wieży, wspartej na stu kolumn rzędzie,
Albo jęczy już piękność, albo jęczeć będzie...⁷

Istotnie, myśląc o inscenizacyjnym wykorzystaniu owych nowych środków technicznych, autorzy nie tylko podniosłych dramatów romantycznych, ale w ogóle sztuk scenicznych, w skali nieledwie masowej wprowadzać zaczęli do didaskaliów nie tyle opisy, ile sugestie inscenizacyjne o dużej ilości niezwyklej realioń. Z obserwacji paryskich praktyk inscenizacyjnych trafiły do *Konfederatów barskich* Adama Mickiewicza i *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego Tatry, które niewiele miały wspólnego z prawdziwymi górami, zrodziły je bowiem fantastyczne pomysły autorów. W tym wypadku ewentualna wiedza o rzeczywistej topografii i prawdziwym charakterze krajobrazu tych gór nie miała żadnego zastosowania, bo zastępowało ją bogactwo wyobraźni, choć za każdym przywołaniem tych tatrzańskich motywów stały jakieś doświadczenia lekturowe.

Julian Korsak (1805–1866), najbardziej znany jako autor wiersza *Do Niemna*, zdradzającego liczne konwergencje ze słynnym sonetem Mickiewicza, paryskich inscenizacji nie widział, ale czas jakiś przebywał w Warszawie i w Petersburgu, gdzie mógł w teatrach widywać podobne nowatorskie pomysły inscenizacyjne. W dziejach literatury polskiej zapisał się jako autor dwóch tomów poezji (*Poezje*, 1830 i *Nowe poezje*, t. 1–2, 1840), ale przede wszystkim jako bardzo dobry tłumacz poetów starożytnych, Szekspira i Byrona, a także Dantego, ale jego zapomniany, acz dobry przekład *Boskiej komedii* wydany został dopiero pośmiertnie w 1860 roku, a z pamięci wyparło go oczywiście kongenialne tłumaczenie Edwarda Pořębowicza.

W twórczości Korsaka pojawiły się pewne motywy górskie: w wierszu *Muzyka* ukazał szwajcarskiego górala, który znalazłszy się daleko od stron rodzinnych,

Na jedne Pireneje spogląda z rozkoszą,
Ich mu widok szwajcarskie przypomina góry⁸.

Korsak przetłumaczył też słynny monolog Manfreda na Jungfrau z trzeciego aktu sztuki Byrona⁹. W całym jednak jego dorobku oprócz przekładów dziełem najważniejszym stała się sztuka o czarnoksiężniku Twardowskim¹⁰. Autor uka-

⁷ Cyt. za: „Karuzela” 21 listopada 1965, s. 6.

⁸ J. Korsak, *Poezje*, Petersburg 1830, s. 16.

⁹ J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, Wilno 1840, s. 211–213.

¹⁰ J. Korsak, *Twardowski czarnoksiężnik. Dialog dramatyczny w pięciu częściach*, [w:] *idem, Nowe poezje*, t. 2, s. 7 — trudno pojąć, czemu autor swe dzieło nazwał: „dialogiem dramatycznym”, skoro z genologicznego punktu widzenia jest to oczywiście dramat (romantyczny!). Czyżby przemawiał przez niego w tym aspekcie brak wiary w możliwość zinscenizowania swego dzieła i proponował je jako „dramat do czytania”? Przeczy temu jednak troska okazana didaskaliom, wskazująca, że widział on możliwość pokazania na scenie tego, co napisał.

zał go po pięcioletnim pobycie w Niemczech¹¹, w sytuacji kiedy, osiągnąwszy już w życiu wiele, przede wszystkim zaś posiadłszy ogrom wiedzy, czuje się nieszczęśliwy z powodu braku miłości. Romantycznie, samotnie błądząc nocą w czasie burzy¹² na Górach Krzemionkach (!)¹³, wzywa on Szatana i przysiągłszy mu słowem szlachcica (*nobile verbum*) pośmiertne oddanie duszy, otrzymuje w zamian gwarancję spełnienia wszelkich swoich oczekiwań. Szatan mówi mu bowiem:

Gdy pokochasz kobietę, i mózg jej przewierci
Miłość przez cię natchniona, w chwilę twojej śmierci,
Ja przyjdę po twą duszę jak po swoją własność¹⁴.

Od tego momentu zaczyna się „tatrzański” epizod w sztuce Korsaka. Szatan, przywoławszy swój diabelski pojazd (prawdę mówiąc, nie wiadomo po co — chyba żeby było romantycznie i frenetycznie), uwozi na nim Twardowskiego. Wóz ten to, jak mówi szatan, „arcydzieło kołodziejkiej sztuki”, jest bowiem:

z kości związany, a dwie czaszki trupie
Wiszą pod nim jak dwa stopnie,
Zamiast kół, furczą cztery nietoperze skrzydła¹⁵.

Powodzi nim obrzydliwy „płaz w skorupie” wyglądający jak żaba, ciągną go natomiast:

[...] rumaki bez wędzidła,
Wytuczone ludzkim ciałem
Po powietrzu lecą cwałem,
Wyścigając w biegu wiatry¹⁶,

obierając kierunek lotu — jak powiada Szatan — „wprost na Tatry”. Opisując krótką chwilę niezwykłego lotu, Korsak przypisał swemu Twardowskiemu wra-

¹¹ Jak mówi jeden z jego służących, tam, „[...] ciemnych Niemców przekrzesał, obuczył, / Kreśląc im jakieś koła, kąty i trójkąty, / Że Niemcom od zdumienia aż oczy pękały” i tam jako „Jeden Polak wśród Niemców wręcz się zczudzoziemczył, / Na jakiegoś Fest, Fausta swe nazwisko zniemczył” (J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, s. 9). Korsak bowiem ostrożnie identyfikował historycznego Twardowskiego z Faustem i nawet przypisywał mu wynalezienie druku.

¹² To zgodne z jego naturą: jego służący Matys twierdzi, że Twardowski unikał wesołego towarzystwa i „rad zwiedzał groby i cmentarze” (*ibidem*, s. 23).

¹³ Na wzgórzu Krzemionki w Krakowie znajdują się między innymi Skały Twardowskiego i Jaskinia Twardowskiego, obiekty te z osobą czarnoksiężnika [Jana] Twardowskiego wiązano od dawna; znana była grana we Lwowie (1825) i Krakowie (1829) sztuka Jana Nepomucena Kamińskiego *Twardowski na Krzemionkach*; Krzemionki z Twardowskim kojarzył także Jędrzej Słowaczynski w słynnym dziele *Polska w kształcie dykcjonarza historyczno-jeograficznego opisana* (Paryż 1833–1838, s. 197). Zob. J. Słowacki, *Kordian*. M. Hertz, P. Bizan, *Głosy do „Kordiana”*, s. 149.

¹⁴ Rym: „przewierci // śmierci” „pożyczył” Korsak z *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza.

¹⁵ J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, s. 34.

¹⁶ *Ibidem*, s. 35.

żenia wręcz niezwykle, które tak zgrabnie opisał, jakby sam kiedyś latał na lotni czy szybowcu. Zbliżając się zaś do kresu podróży, Twardowski dostrzega, że:

W dali jak wielka plama coś się czerni, mroczy,
Jak wyspa pośród morza, tylko zamiast wody,
Obeszły ją w około niby mgły i lody¹⁷.

Szatan zaś wyjaśnia mu: „Tu koniec naszej drogi, to Bieszczadzkie (!) Tatry”. Gdy zaś Twardowski zdziwił się:

Coś na tych skał podstawie, czy mi się tak roi,
Jak wielki maszt okrętu nieruchomie stoi,
A nad nim zamiast flagi jakaś pływa chmura¹⁸,

wówczas Szatan wytłumaczył mu, że „to jest z Tatrów najwyższa zwana Babia Góra” i że ma on tu swój „zamek, diabli dworzec”¹⁹. Korsak gorliwie zadbał o nadanie owej scenie odpowiedniego charakteru, w didaskaliach napisał bowiem, że „w głębi sceny widać otwór ciemnej jaskini, pomiędzy rozpadlinami skał i nad jej otworem unoszą się błędne ognie i wewnątrz jej oświetlają”²⁰. W jej głębi dostrzegł zaś Twardowski obrzydliwe gady, nietoperze, sowy i nawet ogromnego węża, który „jak swojski przypęłnął pod nogi”²¹. Twardowski w swej rozległej wiedzy zidentyfikował go jako tego, „co zwiódł Ewę, pierwszą matkę naszego rodzaju”²². Natomiast Szatan z głębi jaskini wyniósł i wręczył mu słynne zwierciadło²³:

Na pamiątkę twej gościny
W moim zamku, masz zwierciadło,
Pełne czarów i obrazów.
Czarownice, wróżek tłumy,

¹⁷ *Ibidem*, s. 37.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ W przypisach do swej sztuki Korsak napisał: „Babia Góra najwyższa w zachodnim paśmie Tatrów zwanych Beskidy, sam jej wierzchołek stanowią dwa cypły, z których jeden od zachodu ma nazwę *Diabiego zamczyska*”, *idem, Nowe poezje*, t. 2, s. 170. Informacja ta jest kompilacją dwóch zdań z dzieła Ambrozego Grabowskiego *Kraków i jego okolice* (w edycji: wyd. 5, Kraków 1866, s. 385, 386). Wiedzę o tym, że zachodni wierzchołek Babiej Góry nosi nazwę Diablaka, zawdzięczał Korsak oczywiście Grabowskiemu.

²⁰ J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, s. 38.

²¹ Jest to aluzja do litewskich węży domowych. W mitologii litewskiej wąż (Žaltys) był czczony jako bóstwo, stąd na Litwie wciąż i opieką otaczano węże domowe, uważając, że opiekują się one domem i dlatego troskliwie je karmiono (mlekiem); zob. T. Narbutt, *Dzieje starożytnego narodu litewskiego*, Wilno 1835, t. 1, s. 147, 148.

²² J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, s. 39.

²³ Korsak słyszał o tym, że jest ono przechowywane w Węgrowie. Do dzisiaj wymienia się je wśród zabytków kościoła parafialnego.

Wszystkie moje kmotry, kumy,
Słuchać będą twych rozkazów²⁴.

W dalszym biegu akcji owo zwierciadło odegrało dość ważną rolę. Kolejną scenę swego dramatu Korsak umieścił nad Morskim Okiem w Tatrach. W przypisie dodał objaśnienie zapożyczone od Ambrożego Grabowskiego:

W kamiennym łożysku Tatrów jest ogromne jezioro, otoczone w około stromymi i wysokimi skałami; głębokość jego wynosi sążni 32, a powierzchnia jego ma 56 morgów i 371 sążni kwadratowych przestrzeni, wodę ma czystą i zimną, której z niego daleko więcej odpływa niż ma przypływu [!], z czego wnosić wypada, że go ukryte źródła na dnie zasilają. Kształtu zaś jest owalnego, stąd może nosi nazwanie Morskie Oko²⁵.

W didaskaliach jednak Morskie Oko ukazane zostało w sposób nieporównanie bardziej fantazyjny — nawet hiperromantyczny:

Parów głęboki między skałami w Tatrach, na których z dala wznoszą się porozrzucane chaty Górali: w głębi widać wodospad lecący z góry do jeziora zwanego Morskie-Okko. Czarownice na ożogach, miotłach i łopatach zlatują z powietrza, ta z kotłem w ręku, ta z głownią rozpaloną itp.²⁶

Owe czarownice, nie wiadomo czemu, na naradę przed udaniem się na babiogórskie spotkanie z Szatanem spotkały się właśnie nad Morskim Okiem: pierwsza z nich przyleciała na łopacie ze Żmudzi, druga z Polesia znad Prypeci²⁷, trzecia z Łęczycy i pochwaliwszy się swymi wyczynami, postanowiły jeszcze przed złożeniem hołdu Szatanowi odebrać góralskim krowom mleko. Pomysły

²⁴ J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, s. 39.

²⁵ Słowa te są, podobnie jak przytoczona wcześniej nota o Babiej Górze, spreparowanym cytatem z poczytnego krakowskiego historyka Ambrożego Grabowskiego (1782–1868) *Kraków i jego okolice*, Kraków 1830, s. 302. W książce tej znalazł się szkic *Morskie Oko i Czarny Staw, w Tatrach, w Galicyi w Cyrkule Sandeckim* (pominięty w następnych kilku edycjach dzieła). Umieścił tu także Grabowski — przedrukowany i w następnych wydaniach — ciekawy szkic o Babiej Górze oraz rozdział o góralach (jego pierwszą wersją był szkic *Górale*, [w:] *idem, Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic*, Kraków 1822, s. 256–260). Nad Morskim Okiem Grabowski był w 1824 roku w towarzystwie Franciszka Jakubowskiego i cenionego botanika prof. Alojzego Estreichera; owocem tej wycieczki był szkic *Kilka godzin pobytu nad jeziorami Morskie Oko i Czarny Staw w Galicji w Cyrkule Sandeckim* („Dziennik Warszawski” 1826, nr 10), wykorzystany później przez autora w Krakowie i jego okolicach. O babiogórskiej wyprawie Grabowskiego zob. M. Olszowska, *Babia Góra w literaturze polskiej*, „Orawa” XIV–XV, 2003, nr 40–41, s. 101–117.

²⁶ J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, s. 43.

²⁷ A zatem z okolic szczególnie Korsakowi bliskich: opiewał przecież „zabrzeżą Prypeci”, gdzie „pierwsze poczuł Kupida postrzały”, zob. A.E. Pilarczyk-Palaitis, *Regionalistyczne aspekty poezji Juliana Korsaka*, Wilno 2008, s. 67, www.vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:E.../DS.005.2.04.ETD (dostęp: 20 maja 2012).

Korsaka, który w Tatrach nigdy nie był, a swą wiedzę o górach zawdzięczał lekturze dzieła Grabowskiego, nie dziwią, gdy się zważy, że kilka lat później Juliusz Słowacki w *Samuelu Zborowskim* (1845) pozwolił Walkiriom (!), z których jedna przyleciała „z północnego bieguna / Na przebłysku pioruna”, stanąć na wierzchołku gór „Gdzie Morskie Oko / Nad lodów tarcza / jęczy głęboko”²⁸. Ale w dramacie Korsaka ważniejszy jest monolog Twardowskiego wygłoszony właśnie nad Morskim Okiem:

Co krok dalej, wciąż nowe nęcą mię widoki.
Skały długo się czernią, jak wojska szeregi
Nieruchomie stojące za wodza rozkazem,
Tam i sam na ich wierzchach połyskują śniegi.
W miesięcznym złotym blasku: — tu rozdartym głazem,
Jak krew z żyły otwartej, trysnęły strumienie,
Z szumami, łoskotami pędzą w jar głęboki,
I giną, jak w otchłani przeszłości — marzenie.
Tam w dali nieskończone zaległy przestworza
Połamane granity; to ocean głazów!
Którego zda się burzą popiętrzone wały,
W swoich kształtach potwornych nagle skamieniały,
Podobne do martwego umarłego morza.
Wzrok mój gubi się, tonie w tym wirze obrazów.
W głębi widać jezioro, zwane Morskie Oko,
W jego falach gra światło jak w gniewnej żrenicy,
Gdy zaiskrzy namiętnej ogniem błyskawicy;
Po nim cień skał nadbrzeżnych czerni się szeroko,
Jako cień długich rzęsów: tam, ze skały spada
Wspaniała katarakta, stroma, prostopadła,
Zda się w męczarniach zgonu na szaleństwo chora,
Pieni się, dąsa, ciska kroplistymi poty,
Na jej przyjęcie pękły jasne wód zwierciadła,
I wciągnęły ją w siebie; — gminna wieść powiada,
Że jakieś wróżki na dnie mieszkają jeziora,
Kędy są ich pałace i podwodne groty.
Od czasu jak przestałem mieć wiarę sam w siebie,
We wszystko nadzwyczajne na ziemi i niebie
Jąłem wierzyć; rzecz dziwna, by zbiec od myślenia,
Uciekam się z rozkoszą w czary i widzenia.
(dobywa z zapasa zwierciadło i błyska nim w stronę jeziora)
Więc dalej do mych uroków!
O wy! co mieszkacie na dnie
Wód jeziora, czy potoków,

²⁸ Zob. *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, BN I, 268, Wrocław 1992, s. 127, 128.

Karmiących jasne ich łona:
Wzywam wszystkie wróżki z Tatrów²⁹.

Cały ten monolog oczywiście nie należy do „złotych kart” poezji o Tatrach, w ciekawy jednak sposób dowodzi zarówno bogactwa wyobraźni Korsaka, jak i tego, że pisząc swój dramat, bardzo często „myślał on obrazami”, tworzył hipotetyczne wizje wyobrażeniowe bardzo ciekawych ujęć scenograficznych. Są to bowiem nie tylko obrazy opisane w didaskaliach, ale także wizje wynikające logicznie z wypowiedzi danych postaci — w tym wypadku Twardowskiego. Ciekawa artystycznie jest wizja „połamanych głazów” podobnych do skamieniałego morza. Jest to koncepcja obrazu artystycznego mającego liczne romantyczne konotacje i bogatą, ciekawą karierę (Adam Mickiewicz — *Burza*, Wincenty Pol — *Pieśń o ziemi naszej*, Franciszek Nowicki — *Tatry*, nawet Wisława Szymborska — *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje*). Obraz wpisany w słowa:

Tam w dali nieskończone zaległy przestworza
Połamane granity; to ocean głazów!
Którego zda się burzą popiętrzone wały,
W swoich kształtach potwornych nagle skamieniały,
Podobne do martwego umarłego morza³⁰,

jawi się jako przejaw w pełni dojrzałego romantycznego artyzmu poetyckiego. Jest to o tyle ciekawe, że przy autentycznym bogactwie form wersyfikacyjnych zastosowanych przez Korsaka w omawianym dramacie, bardzo często w rymowaniu nieudolnie kroczył on tropami kilku cenionych poetów polskich. Stwierdzony przy okazji fakt dobrego czytania autora w literaturze polskiej trudno uznać za dowód wirtuozerii poetyckiej i raczej śmieszy, gdy w rozmowie krakowskich mieszczan ujawnia się coś więcej niż kryptocytat z *Pijaństwa* Ignacego Krasińskiego³¹. Zauważalnie często też pojawiają się tu rymy wprost przejęte z wierszy Adama Mickiewicza (nawet z... *Pani Twardowskiej*: „maku // Krępaku”). Korsak Mickiewicza znał, przyjaźnił się z nim, powszechnie też wiadomo, że jego wiersz *Do Niemna* wykazuje nieprzypadkowe bliskie konwergencje ze znanym sonetem Mickiewicza. Te zależności dotyczą nawet, skądinąd cenionej jako bardzo dobra, warstwy wersyfikacyjnej dramatu Korsaka. Do rzeczy tu ma to niewiele, ale jeden z monologów Twardowskiego jest wersyfikacyjną kopią... *Wielkiej Improwizacji z Dziadów części III*.

Na wspomnianym monologu Twardowskiego wygłoszonym nad brzegiem Morskiego Oka kończą się „górskie” aspekty dramatu. W scenach końcowych dzieła pojawiają się jeszcze epizodycznie górale, o których Korsak wiedział z dzieła Grabowskiego, że nieraz, wędrując, z życiowej konieczności zapuszczają

²⁹ J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, s. 48, 49.

³⁰ *Ibidem*, s. 48.

³¹ Gdy jeden z mieszczan w scenie — pod względem formalnym przypominającej ostatnią scenę w *Kordianie* Juliusza Słowackiego — wspomina w rozmowie „warneńskie kłęski”, drugi — mędrkowaty — odpała mu: „Co mi bajasz pod Warną nasz król był zwycięski”.

się w głąb kraju. Korsak znał oczywiście *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego, dlatego wprowadził do swego utworu nawet *Chór Górali z Tatrów*, śpiewających:

Dla nas milsze nasze Tatry
Nad Krakowskie mury;
Naszym murem cztery wiatry,
Dachem naszym chmury

W Tatrach żywiej serce bije,
Niżli na Mazurach,
Góral w Tatrach wolny żyje,
Jako orzeł w chmurach³².

Od momentu wygłoszenia przez Twardowskiego wspomnianego tu monologu nad Morskim Okiem akcja dramatu nabiera nie tyle może tempa, ile dramatyzmu. Mówiąc krótko i węzłowato, bo to do rzeczy tu nie należy (ale doprawdy nie wypada PT Czytelnika zostawiać w całkowitej niewiedzy co do losów bohatera), wywołane przez Twardowskiego wróżki doprowadzają do rychłego jego spotkania nad brzegami Prądnika w Ojcowie (znów „rezultat” lektury dzieła Grabowskiego) z wymarzoną pięknoscią: ucieleśnieniem jego wcześniejszych pragnień jest urodziwa, a skromna Anna, niestety, zamężna Pieniążkowi, ale straszliwie zaniedbana przez męża — chciwego alchemika, myślącego tylko o sztucznym wytworzeniu złota. Została ona jego żoną nie pod przymusem, lecz ulegając namowom otoczenia, jednak w małżeństwie i tak jest nieszczęśliwa, jej zachowanie w depresji jest wierną kopią zachowań Ofelii z *Hamleta* Williama Szekspira, te zaś reakcje biorą się z ogromnej, niespełnionej potrzeby miłości. Nic przeto dziwnego, że silne jej uczucie budzi właśnie pojawienie się Twardowskiego. Ów zaś Pieniążek nienawidzi święącego triumfy w Krakowie Twardowskiego, widzi w nim bowiem niebezpiecznego konkurenta w swych alchemicznych poczynaniach. Gdy więc potajemna miłość Twardowskiego i Anny rozkwita, wówczas Pieniążek, dowiedziawszy się o tym, chcąc zemścić się na rywalu i konkurencie, zatem przede wszystkim z nienawiści do Twardowskiego, nie zaś z zazdrości o żonę, składa do krakowskiego sądu donos, że Anna, jego żona, jest czarownicą, Twardowski zaś nauczał ją grzesznych zasad Wiklefa i Husa. To wystarcza. Anna wyrokiem sądu zostaje spalona na stosie, Pieniążek zaś, jakby mu było mało, że rywalowi zabrał kochankę (spalonej na stosie żony mu nie żal), nieudolnie próbując zamordować Twardowskiego, sam zostaje przez niego przebitý wyrwanym mu z ręki rapierem i umiera z okrzykiem rozpacz, żałując utraconego majątku. Twardowski, utraciwszy spaloną na stosie ukochaną, stał się w dodatku mordercą. Nękająca go rozpacz (mniej zaś wyrzuty sumienia, tak jakby zabicie kreatury Pieniążka było dobrym uczynkiem!) budzi w nim myśli samobójcze. Gdy zaś krąży nad brzegami Wisły, zjawiającemu się Szatanowi deklaruje natychmiastowe odda-

³² J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, s. 67–68.

nie duszy, pod warunkiem że ten raz jeszcze ukaże mu ukochaną Annę. Widok jej zjawy, chyba trupiej i niezbyt apetycznie wyglądającej, sprawia, że bohater — porażony — pada martwy. Gdy zaś Szatan, zadowolony, że dusza Twardowskiego jest już na pewno potępiona, odchodzi spokojny i usatysfakcjonowany udanym pozyskaniem jeszcze jednej ofiary, zostawia ją samą, wtedy nagle rozwierają się niebiosy i rozlega się głos *Chóru Duchów*:

Cieszymy się, cieszymy! dusza śmiertelnika
Już nad piekielną otchłanią
Z szpon szatana się wymyka,
Ziemska modlitwa w ślad idzie za nią.
przed nią leci jej goniec — Skrucha.
Przedwiecznego promień Łaski,
Czystymi, jasnymi blaski,
Już oświecił ją całą:
Stań się, — i stało!
Wstąpiła w świat ducha —”³³.

Deus ex machina? In *articulo mortis* dokonało się samoistne odpuszczenie wszystkich win grzesznika? Może i tak, bo prawdę mówiąc, nie wiadomo, czyja to modlitwa ziemską uratowała duszę Twardowskiego, który został zbawiony. A jak to oceniać z teologicznego punktu widzenia, to już nie nasze zmartwienie. I z górami to nie ma nic wspólnego...

Jak się rzekło, Julian Korsak nie widział ani dioramy, ani Tatr. Gdyby jednak Daguerre nie dokonał swego wynalazku, scenografia w teatrach europejskich nie przeszłaby rychłej, ogromnej rewolucji i Korsak nawet nie zamarzyłby o wpiśnięciu w swój dramat niezwykle fantazyjnego pomysłu dekoracyjno-scenograficznego. Gdyby zaś w literaturze polskiej po 1832 roku nie poczęła narastać swoista „moda na Tatry”, wówczas Julian Korsak nie mógłby wpaść na pomysł umieszczenia akcji straszliwie romantycznego³⁴ polskiego dramatu w scenerii polskich gór. I wcale nie trzeba było ich widzieć, by o nich pisać. Ale o tym nie zawsze pamiętają badacze dziejów turystyki, rekonstruując na podstawie przekazów literackich najróżniejsze fakty i arbitralnie orzekając, że ten czy ów pisarz „mistyfikuje”, mija się z prawdą, przypisuje sobie jakieś wyczyny i dokonania. Zbyt często w takich studiach, skądinąd zresztą rzetelnych pod względem materiałowym, zapomina się o istnieniu fikcji literackiej i o tym, że opowiadając o jakimś zdarzeniu, pisarz ma pełne prawo do konfabulacji, zmyślenia i ubarwiania zdarzeń, które wprawdzie zaistniały, ale w rzeczywistości były nieporównanie bardziej prozaiczne niż w ich opisie. Ofiarą takich manipulacji padał kilkakrotnie poczytny w swoim czasie Teodor Tripplin, który był swoistym mistrzem konfa-

³³ J. Korsak, *Nowe poezje*, t. 2, s. 167.

³⁴ Pomijam tu sprawę rzekomego czy rzeczywistego byronizmu w tym dziele, o czym pisał Maurycy Zdzichowski (*Z dziejów bajronizmu polskiego. I. Korsak i Chodźko*, „Przegląd Literacki” 1896, nr 12).

bulacji, a któremu raz po raz zarzucano kłamstwo, stosunkowo zaś niedawno niesłuszne *odium* spadło na Wincentego Pola, któremu w — rzekomo krytycznym studium — autor zarzucił zmyślenia i przekłamania, twierdząc, że pewne jego przekazy o odbytych podróżach są nierzetelne — słowem, że Pol pisywał niekiedy, że gdzieś był, a wcale tam nie był!³⁵ I teraz tylko brakuje, żeby jakiś dziejopis turystyki górskiej okrzyknął Juliana Korsaka mianem mistyfikatora, bo napisał o Morskim Oku, nigdy nad nim nie będąc. No i cóż z tego że nie był, a napisał? Nie uprawiał tatrownawstwa, tylko napisał romantyczny dramat, a przy okazji, niechący, potwierdził istnienie pewnego rodzaju „mody literackiej na Tatry”, nieśmiało konkurencyjnej wobec literackiego kultu Litwy i Ukrainy.

Diorama and “Bieszczadzkie Tatry” by Julian Korsak

Summary

In Polish literature the interest in the Tatra Mountains began to grow substantially after 1832 and this was when mountain scenery began to appear in stage directions of drama works. The use of the mountains as a backdrop for romantic dramas was considerably influenced by the use of diorama sets. Daguerre set an example here: in 1831 in Paris, he presented a panoramic show entitled *Mont Blanc*.

Mountain scenery found its way from the Parisian stage practices into brief episodes in theatre dramas. The Tatra Mountains appeared in Adam Mickiewicz's *Konfederaci barscy* [*The Bar Confederates*] and Juliusz Słowacki's *Samuel Zborowski*, though they had little in common with the real mountains, as they stemmed from the authors' fantastical ideas. Julian Korsak (1806–1855) did not see a diorama, but he was familiar with similar innovative staging ideas in Warsaw theatres and placed the action of the drama *Twardowski czarnoksiężnik* [*Twardowski the Sorcerer*] (1840) in fantastically presented Tatra Mountains. Korsak did not know the Tatras — he found information about this mountain range in Ambroży Grabowski's *Kraków i okolice jego* [*Kraków and Its Surroundings*], introducing fantastical motifs into the drama as well.

³⁵ Por. T. Borucki, *Krytyczna analiza karpackiego itinerarium Wincentego Pola*, „Wierchy” LXXXIII, 2007, s. 29–70. Na polemikę z takimi „rewelacjami” szkoda czasu i miejsca.