

Starożytny „książę niezłomny” w teatrze przełomu epok

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.022>

Streszczenie: Teatr polski pierwszych lat XIX wieku znał dwa dramatyczne opracowania historii Marka Atyliusza Regulusa – rzymskiego wodza i bohatera pierwszej wojny punickiej, który ofiarą z własnego życia zapobiegł zawarciu niekorzystnego dla Rzymian rozejmu z Kartaginą. *Regulusa* „francuskiego” – tragedię Claude’a Dorata – wystawiał w Polsce teatr kierowany przez klasycystę Ludwika Osińskiego, zaś romantycznie zorientowany teatr Jana Nepomucena Kamińskiego lansował dramat austriacki – *Regulusa* Heinricha von Collina. W dramacie Collina aura romantycznej wizyjności oplata szekspirowsko zakrojony układ fabuł analogicznych, lecz ujętych w dwa różne kody: tragiczny (powiązany z heroicznym czynem Regulusa) i ironiczny (osadzony na jarmarcznym popisie zorganizowanym przez konsula Metellusa). Na styku obu fabuł dochodzi do zderzenia postaw w kwestii praw i obowiązków powiązanych z pojęciami człowieczeństwa i obywatelstwa – kwestii aktualnej nie w starożytnym Rzymie, lecz w porewolucyjnej Europie przełomu XVIII i XIX wieku.

Słowa kluczowe: starożytność, Rzym, dramat, romantyzm, człowiek-obywatel

* Historyk literatury i teatru, profesor Uniwersytetu Opolskiego. Główne zainteresowania badawcze: literatura romantyzmu, dramat, teatr; genetyka tekstów dramatycznych; krytyka teatralna XIX wieku.

E-mail: marek.dybizbanski@uni.opole.pl | ORCID: 0000-0003-4629-6890.

The Ancient “Constant Prince” in the Turn-of-the-Century Theatre

Abstract: The Polish theatre of the early years of the 19th century was familiar with two dramatic elaborations of the story of Marcus Atilius Regulus, the Roman general and hero of the First Punic War, who, sacrificing his own life, prevented the conclusion of a truce with Carthage that was disadvantageous to the Romans. The “French” *Regulus* – a tragedy by Claude Dorat – was staged in Poland by the theatre directed by the classicist Ludwik Osiński, while the romantically oriented theatre of Jan Nepomucen Kamiński promoted the Austrian drama *Regulus* by Heinrich von Collin. In Collin’s drama, an aura of Romantic visionariness surrounds a Shakespearean arrangement of analogous plots, framed by two different codes: a tragic one (linked to Regulus’s heroic deed) and an ironic one (set at a fairground show organised by the Consul Metellus). At the intersection of the two storylines, there is a clash of attitudes on the question of rights and duties linked to notions of humanity and citizenship – an issue that was topical not so much in ancient Rome, as in post-revolutionary Europe at the turn of the 18th and 19th centuries.

Keywords: antiquity, Rome, drama, romanticism, man-citizen

Marek Atyliusz Regulus – wódz rzymski z III wieku p.n.e., który w pierwszej wojnie punickiej zdołał odeprzeć wojsko kartagińskie od wybrzeży Sycylii, by na terenach Afryki północnej odnosić kolejne zwycięstwa do czasu rozbicia jego armii przez Ksantipposą w bitwie pod Tunesem (255 r. p.n.e.), i który po uwięzieniu, wysłany z kartagińskim poselstwem do Rzymu pod przysięgą powrotu do niewoli w razie fiaska rokowań pokojowych, przemówił w senacie przeciwko złożonej przez nieprzyjaciela propozycji wymiany jeńców, po czym, dochowując wierności danemu słowu, wrócił do Kartaginy, skazując się tym samym na męczeńską śmierć – staje w jednym rzędzie bohaterów z biblijnym Hiobem, mitologicznym Heraklesem apoteozowanym w tragedii Seneki (*Herkuless etejski*) oraz historycznym portugalskim infantem don Fernandem¹, w dramacie Calderona (*Księżę niezłomny*) powtarzającym zbawczą ofiarę Chrystusa (zob. Szturc 2001).

Tragedie o Regulusie na scenach polskich

Teatr pierwszych lat XIX wieku znał trzy dramaturgiczne opracowania historii rzymskiego wodza. W roku 1807, gdy w Warszawie wystawiono opartą na jego biografii tragedię austriackiego autora, Heinricha Josepha von Collina, anonimowy recenzent przypomniał, że „młodszy Raszyn, a później Dorat wystawili to poświęcenie się bohatera rzymskiego na scenie francuskiej” (Gazeta Warszawska 1807: 353). Informacja była nieścisła, w rzeczywistości

¹ W szeregu tych bohaterów umieszcza Regulusa Beata Baczyńska (2002: 44).

owym francuskim pionierem, który przed Collinem (Wiedeń, 1801) i przed Claude’em Josephem Doratem (Paryż, 1773) wprowadził na scenę postać Regulusa (Paryż, 1688), był nie Louis Racine (1692–1763, z dwóch synów Jeana Racine’a tylko on parał się poezją), lecz Jacques Pradon (znany też pod imieniem Nicolas, 1632–1698).

Wszystko wskazuje na to, że tragedia Pradona nie była w Polsce wystawiana – nie odnotowuje jej tłumaczenia ani *Bibliografia polska* Karola Estreichera, ani najnowszy katalog przekładów – *Dramat obcy w Polsce 1765–1905*. Ciekawie natomiast rozkłada się teatralna recepcja w Polsce dwóch pozostałych dramatycznych *Regulusów*. Kiedy 15 marca 1807 roku po raz pierwszy wystawiano w Warszawie tragedię Collina w przekładzie Augustyna Feliksa Glińskiego, dyрекcję Teatru Narodowego sprawował Wojciech Bogusławski. Jego wybór mógł wpłynąć na decyzję Jana Nepomucena Kamińskiego, który siedem lat później, 1 kwietnia 1814 roku, wystawił utwór Collina we własnym tłumaczeniu na scenie lwowskiej. W Warszawie zaś pokazano niebawem *Regulusa* „francuskiego”, czyli tragedię Dorata w przekładzie Wojciecha Pękalskiego – miało to miejsce 25 sierpnia 1816 roku, czyli już w czasie antreprzyży Ludwika Osińskiego². W świetle znanych z historii teatru faktów i procesów związanych z przywołanymi nazwiskami rozkład wydaje się klarowny. Bogusławski, w pierwszych latach XIX wieku mający już za sobą doświadczenie teatru społeczno-politycznego, wspierającego program reform Stanisława Augusta, podczas swojej trzeciej warszawskiej antreprzyży (1799–1814), w zmienionych warunkach funkcjonowania sceny narodowej, obficie korzystał z komercyjnych walorów gatunków mieszanych – dram, melodramatów, oper, wodewili. Kamiński, pomny na legendę lwowskiej antreprzyży Bogusławskiego (1795–1799), w pierwszych latach prowadzenia teatru we Lwowie (w sumie od 1809 do 1842) sięgał po sztuki z jego repertuaru, prezentując je wszakże we własnym scenicznym opracowaniu (zob. Lasocka 1967: 52), a przy tym, wystawiając Schillera tłumaczonego z oryginału, a Szekspira za pośrednictwem adaptacji i przekładów niemieckich, fundował polskiej scenie stopniową transformację romantyczną. Tymczasem warszawski Teatr Narodowy pod dyрекcją Ludwika Osińskiego (1814–1827 i przez kolejnych kilka lat sprawowaną wspólnie z Ludwikiem Adamem Dmuszewskim) przeżywał ofensywę klasycyzmu, wspomaganą (do roku 1819) recenzencką kampanią krytycznoteatralnego Towarzystwa Iksów. Widać więc jasno, który *Regulus* jakim odpowiadał gustom.

Wygląda to nawet trochę tak, jakby wokół dramatycznych i scenicznych opracowań motywu przebiegał w polskim teatrze jakiś dodatkowy, boczny nurt przełomu romantycznego z typowymi dla jego teatralnej wersji zwrotami akcji: społeczno-komercyjną ekspozycją w teatrze Bogusławskiego, romantyzującą kulminacją w wykonaniu Kamińskiego i klasycystycznym zwrotem zakończonym u Osińskiego katastrofą (może nie tak efektowną jak odnotowana pod jego zarządem klęska francuskiej przeróbki *Makbeta* w 1829, ale zawsze). *Regulus* francuski bowiem, czyli dramat Dorata, w 1816 roku nie został przyjęty dobrze nawet przez życzliwie wobec teatralnej dyрекcji usposobione Towarzystwo Iksów – bo znając tryb pracy tego zespołu należy sądzić, że recenzent podpisany używanym przez wszystkich

² Daty dzienne podaję za bibliografią przekładów (Hałabuda 2001: 160). Nazwiska tłumaczy znajdują potwierdzenie w materiale źródłowym, który jednak zaprzecza podanej w cytowanym opracowaniu wiadomości, jakoby wszystkie trzy przekłady były tłumaczeniami tragedii Collina – świadectwa epoki mówią o wystawieniu w 1816 roku w Warszawie tragedii Dorata, której odpowiadają też przywołane w recenzji szczegóły treści.

członków kryptonimem „X” wyrażał ich wspólne stanowisko³. W recenzji odnotowano wcześniejsze odkrycie krytyków francuskich, „że *Regulus* nie jest oryginalnym dziełem, ale prawie dosłownym w miernych wierszach tłumaczeniem opery *Metastazjusza*”, a „Dorat zamiast dodać akcji, osłabić ją może umiał” i w rezultacie stworzył „martwą sztukę, która prawie żadnej nie ma akcji” i „to tylko w sobie zamyka, że raz żona, drugi raz Licyni, trzeci raz lud zatrzymują Regulusa, aby pozostał w Rzymie i nie dotrzymywał danego nieprzyjaciółom słowa, na co im *Regulus* zawsze i wszystkim tę samą daje odpowiedź” (Lipiński 1956: 172–173). Największą innowację Dorata uznano za najbardziej wadliwą:

Cała odmiana, którą uczynił, jest wprowadzenie żony *Regulusa* w miejsce jego córki. Mniemana ta poprawa na zupełnie fałszywej polega zasadzie. Czyliż córka tego bohatera nie zajmowałaby mocniej widzów aniżeli żona, tak różniąca się od niego wiekiem, którą tylko szacunek i chwała *Regulusa* zniewolić mogły do tego związku? Przez żonę przemawia tylko zimny obowiązek, przez córkę zaś przemawiałaby najgorętsza miłość dla ojca [...] (Lipiński 1956: 173).

W konkluzji recenzent zachęcał „do lepszego dzieł wyboru i do omijania tych utworów, których blask przemijający nie zdołał uratować od zupełnego upadku i które już dawno zapomnianymi zostały w ojczyźnie *Rasyna* i *Kornela*”. Kierował te słowa do tłumacza, którego pracę ocenił wysoko, mimo że – jak wyznał – nie miał „pod ręką” francuskiego oryginału, więc pozostawiając na boku kwestię wierności przekładu, odnotował w nim „niemalo pięknych wierszy” (Lipiński 1956: 173). Dzisiejszy badacz zagadnienia znajduje się w sytuacji odwrotnej: sceniczny przekład tragedii Dorata nie zachował się, zaś jej tekst francuski dzięki digitalizacji dostępny jest powszechnie, podobnie zresztą jak oryginał sztuki *Collina*. Spośród przekładów *Collinowskiego Regulusa* ocalał jedynie datowany na rok 1820 odpis teatralny tłumaczenia *Kamińskiego*. Dokument należący do kolekcji rękopisów teatru lwowskiego, oznaczony sygnaturą BTLw914, znajduje się obecnie w Bibliotece Śląskiej, a jego cyfrowa kopia jest dostępna w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej (*Collin* [1820]a) – obok ujętego w osobny dokument zestawienia poszczególnych ról, czyli odpisów aktorskich (*Collin* [1820]b). Przekład jest pośpieszny, niestaranny, stylistycznie sfałszowany (tragedię w oryginale napisaną wierszem oddaje prozą), ale językowo dość wierny, a przy tym ma tę zaletę, że przechowuje tekst w takim kształcie, w jakim wybrzmiewał ze sceny.

Regulus Collina-Kamińskiego

Jeśli rzeczywiście – jak twierdził autor warszawskiego anonisu z 1807 roku – „poeta niemiecki naśladował szczególniej Dorata”, to trzeba przyznać, że tych najbardziej z punktu widzenia krytyki „iksowskiej” rażących błędów poprzednika zdołał uniknąć. Przynajmniej żona *Regulusa*, która w tragedii *Collina* nosi imię *Atilia*, jest tutaj kobietą w stosownym wieku, matką dorosłego syna, *Publiusza*, piastującego urząd ludowego trybuna, oraz dwóch synów młodszych, siedemnastoletniego *Serrana* i pięcioletniego *Mucjusza*. Konstrukcyjny

³ Na podstawie protokołów Towarzystwa stwierdził *Zbigniew Przychodniak*, że „Iksowie stosowali zespołową metodę pracy: wyznaczano jedną osobę (lub kilka) do napisania recenzji, następnie omawiano i korygowano tekst, wreszcie wspólnie podejmowano decyzję o druku” (Przychodniak 1991: 35).

szkielet dramatu francuskiego został jednak zachowany w tym sensie, że niezłomność i zmienność głównego bohatera nadal zmusza do aktywności jego dramatycznych partnerów. Tyle że rodzaje tej aktywności różnią się między sobą, a główne postacie ewoluują pod wpływem konfliktowych starć, przy czym Regulus uczestniczy w nich tylko w akcie drugim, trzecim i piątym.

Akt pierwszy, ekspozycyjny, zorganizowany jest wokół akcji Atilii, która przed podniesieniem kurtyny sprowadziła młodszych synów przed dom konsula Metellusa w nadziei, że „widok tych biednych dzieci i <może> ich błagania, jeżeli nie konsula, to przynajmniej ludu serce zmiękcza” (k. 4r)⁴. Podobna rola – melodramatycznego „rekwizytu”, który ma oddziaływać na emocje – przypadła Regulusowemu potomkowi w tragedii Dorata. U Collina obaj chłopcy świadomie przyjmują swoje role, Mucjusz przypomina, że nigdy nie widział ojca, Serran śni o spotkaniu z Regulusem.

Serr[an].

Sen mój był okropny. Widziałem oycę, ach, tak wybladły, zmieniony!

Atilia.

Takim on i jest zapewne!

Serr[an].

Szumiąca i bystra przedzielała nas rzeka. Oyciec wyciągnął ku nam z utęsknieniem ręce. Wołał głosem donośnym <wołał> i wołał, lecz <nadaremnie!> dziki wiatr unosił głos jego. Wtem krzyknęłaś <ty> matko, i ty Mucjusz; takeście głośno krzyczeli, że aż mi boleść serce przeszywa<wa>ła.

Atilia.

Tak też to jest! tak niestety!!

Serr[an].

Wtem ogień zmysły moje ogarnął, rzucam się w odmęt, i spieszę – ach spieszę naprzeciwko niemu. Tak jest, wisiałem na <rzucam się na> jego szyi<ę> i duszę moją w jego wyzionąłem duszę <rękach>.

(k. 6v)

Sen Serrana, mimo że dla rozwoju akcji nie ma żadnego znaczenia, nie jest tu jedynie strywalizowanym romantycznym ozdobnikiem. W dalszych partiach dramatu zostanie on sfunkcjonalizowany w ramach charakterystyki świata przedstawionego i dostępnych w nim rodzajów doznań z pogranicza dwóch światów.

Dwoista preakcja

Dwie inne relacje formują w akcie pierwszym szekspirowsko zakrojony układ fabuł analogicznych, lecz ujętych w dwa różne kody: tragiczny i ironiczny. Przez ponad trzy strofy zachowanego teatralnego rękopisu (a w niemieckim oryginale przez siedemdziesiąt wersów) ciągnie się opowieść Atilii – przerywana tylko fatycznymi wtrąceniami słuchaczy – o przebiegu przegranej przez Regulusa bitwy. Zawiera ona podstawowe motywy

⁴ Cytaty z *Regulusa* w przekładzie J. N. Kamińskiego – zapisane w formie transliteracji linearnej – pochodzą z Collin [1820]a, cyfra w nawiasie oznacza numer karty ze wskazaniem strony: r – recto, v – verso.

znane z przekazów historycznych: imię spartańskiego najemnika dowodzącego wojskiem kartagińskim i rozstrzygające o wyniku użycie słoni. Może trochę dziwnie wygląda fakt, że szczegółowe dane o ruchach wojsk przekazuje osoba nieobecna przecież na polu bitwy, i w dodatku kobieta, ale dzięki temu spiętrzenie emocji – zrozumiałe u żony pokonanego dowódcy – narzuca tendencyjną interpretację taktyki wroga jako walki niehonorowej:

Atilia.

Ten, który się na koniec <po wielkich klęskach> ważył stawić naprzeciw lwa Regulusa, był <to> chytry Grek Xantyp. Wiedział on dobrze, że nad Rzymianami odnieść nie można zwycięstwa <orężem, więc je>; zdradą trzeba go było osiągnąć. Zdradą też je dokazał. Tr<am> nie siła, lecz chytryść i podstęp zwyciężyły<!> [...] Gdy Regulus zwyciężkie <niezlomne hufce> swoje wojsko do zwycięstwa[!] prowadził, i już tuba wojenna zabrzmiała: aliści za jednym razem cofnął się nieprzyjaciel szukając za swojemi słoniami obrony <szukając cofnął się nieprzyjaciel.>. – Ze zwierzętami walczą tylko Niewolnicy, ale nie Obywatele. Wojsko zostaje w oczekiwaniu. <Hufce wszystkie [. . . .]> Tę zwłokę bierze nieprzyjaciel za bojaźń [...] i woła – jednak z daleka – na wojsko <rzymskie> z szyderstwem, i wyzywa je do boju – Tego żaden znieść nie może Rzymianin! [...] Żąda on natarczywie prędko toczyć walkę. [...] Regulus przezornie szykuje w klin wojsko, zuchwałego drażnić nie każe zwierzęcia, i oręż na nieprzyjaciela zachować napomina. Na próżno! Bo zaledwie co do lekkiego boju wystąpionego zoczyli procarza, a już niepomni rozkazów <Regulusa>, wzniesli swoje oszczepy. Pociski ciemną powietrze, już ugadzaia – Lecz biada! zwierz rażony, od bólu wściekać poczyną, tłucze nogą, aż się ziemia wstrząsa, i w swoiey rozjadłości rozbija falangę – [...]

(k. 11r–12r)

Dla bitewnej klęski Regulusa istnieje w dramacie groteskowy kontrapunkt w postaci zasługi konsula Metellusza. Wiąże oba wątki motyw słoni i wojenna narracja – w pierwszym przypadku heroiczna, w drugim ironiczna:

Tulliusz.

[...] Słuchajcie obywatele: powitajcież konsula, bo na Herkulesa! mąż taki zasługuje na to. Bitwa była zacięta, <w której odniósł zwycięstwo!> Przyprowadził on sto słoniów z Sycylii. A wiecie, to niemal kosztowało pracy. Kazał on budować tratwy podobne do stajen tych zwierząt. Takim sposobem powchodziły tam słonie niewiedząc, co się z nimi dzieje.

(k. 10r)

Aby już rozwiązać wszelkie wątpliwości co do funkcji przypisanej tej równoległej akcji konsula, pod koniec aktu Atilia samemu Metelluszowi rzuca w twarz ironiczne porównanie:

Atilia.

Ciebie on nie przyćmi Metelluszu – Tyś wielkie zdziałał czyny, i do tego przyprowadziłeś nam słonie. Słoń jest straszne zwierze, a jest ich sto – piękna liczba! Jak takie zwierzę przechodzić będzie po ulicy, natenczas zaraz powie wielki Regulus, a za nim lud cały: „Oto patrzcie, słoń! Przypatrzcie mu się pilnie – zwierze to przyprowadził bohater Metellusz razem z dziewięciordziesiąt dziewięcioma innemi. – Metellusz jestto mąż wielki!” Tak radośnie wykrzykiwać lud będzie – samotnie tylko na ustroniu zostanie Regulus.

(k. 16r–16v)

Z punktu widzenia politycznego pragmatyzmu ruch Atilii trzeba uznać za nieracjonalny, lecz w porządku konstrukcyjnym dramatu i postaci wygląda on na wiarygodny i konsekwentny. Już wcześniej hołdujący klasowym przesądom senator Appiusz, komentując odezwę Publiusza do Rzymian, przypominał, że „Atiliusze są Plebejuszami” i powinni „udać się do ojców”, lecz „ich duma nie pozwalała na to”, więc, w jego interpretacji, „chcą przyniewolić Senat” i „tam się stawiają hardo, gdzieby błagać powinni” (k. 9r). W geście Atilii przebija i rozpacz, i duma, i widoczne już początki obłędu, który narastać będzie w kolejnych aktach.

Dla tych aktów kolejnych warto wypróbować lekturę przebiegającą przez pryzmat owej zarysowanej w ekspozycji dwoistości. W tej perspektywie układają się one w schemat lustrzanego odbicia: po zbiorowym akcie drugim, przedstawiającym zgromadzenie senatu w świątyni Bellony, następuje kameralnie rozgrywany w kwaterze posła kartagińskiego akt trzeci z dominującą pozycją Regulusa, oddaną Metelluszowi w równie skromnie inscenizowanym w jego mieszkaniu akcie czwartym, po którym powraca w piątym akcie widowiskowość scen zbiorowych na Polu Marsowym.

Regulus: obowiązki

Akt drugi skupiony jest wokół historycznego faktu wystąpienia Regulusa w senacie przeciwko propozycji wymiany jeńców i przedstawia podwójny publiczny triumf pokonanego militarnie wodza. Orężem retoryki Regulus zwycięża z jednej strony prymitywne okrucieństwo posła kartagińskiego, Bodostora, który grozi pojmanemu śmiercią, z drugiej zaś strony polityczną przebiegłość rzymskiego senatora, Waleriusza, który proponuje najpierw złamać przysięgę wymuszoną przemocą, a gdy to nie skutkuje – zatrzymać odzyskanego bohatera siłą.

Regulus wpisuje groźby Bodostora w kontekst barbarzyńskiej taktyki zniewalania poddanych przykładnymi wyrokami śmierci przez ukrzyżowanie, kontrastowanej przezzeń z obywatelską cnotą Rzymian; pomysłem Waleriusza natomiast przeciwstawia dumę własną („Tego<n> tylko <ulega przemocy> [...], kto umierać nie umie”, k. 29r) i honor Rzymu („wielki Rzym [...] nie byłby <natenczas> lepszym, iak teraz Kartagina”, k. 29v).

Brzmi to efektownie i przekonująco. Możliwe, że krytyk dziewiętnastowieczny – gdyby zajął się, jak wówczas mówiono, „rozbiorem” tej tragedii – napisałby z całą bezwzględnością, iż w tym miejscu należałoby ją zakończyć, tylko autor, chcąc osiągnąć rozmiar sztuki pełnospektaklowej, zaczął szukać sposobu na wypełnienie trzech kolejnych aktów, a skoro katastrofę miało wyznaczać odbicie od brzegu okrętu z bohaterem płynącym po męczeńską śmierć w Kartaginie, to przedłużenie akcji wymagało zatrzymania Regulusa w Rzymie. Zgłoszony pod koniec drugiego aktu wniosek Publiusza o zwołanie komicjów dla poznania stanowiska zgromadzenia ludowego temu istotnie służy, jednak przedłużenie wyda się sztuczne tylko przy uznaniu potrzeby zachowania kryształowego wizerunku niezłomnego rycerza. W akcie trzecim bowiem na tym kryształce pojawiają się rysy. Ewoluuje nie sama postać, lecz jej wizerunek.

Porywczy i okrutny wcześniej Bodostor, w zaciszu swojej kwatery zmienia taktykę i podejmuje z Regulusem grę, którą zrazu próbuje prowadzić w sferze pojęć abstrakcyjnych:

Bodostor

Czyliż [...] śmierć <**dobrowolna**> jest także powinnością?

Regulus.

<**Jest nią**> Skoro tylko [...] Oczywiście użyteczna. [...]

Bodostor.

Zasługą świat ją nazwać może; lecz aby powinnością była, nikt tego nie dowiódł.

Regulus.

Tem gorzej dla was, jeżeli dowodów szukacie. Rzymianin czuje tę powinność <**swoją**> i aby ją <**zaś**> widział, waszego nie potrzebuje światła.

(k. 38v)

W drugiej odpowiedzi Regulus przenosi abstrakcyjny spór na płaszczyznę konfrontacji kultur. Czyni to zresztą dość brutalnie, jakby chciał odwrócić uwagę od pocucia, że riposta Bodostora w jego pierwszej odpowiedzi odsłoniła nieprzyjemny ślad fanatyzmu. Regulus nie sili się więc na argumenty, tylko prostacko obraża przeciwnika. W nieporównywalnie mniejszej skali przypomina to zachowanie Derwida wobec Gwinony w *Lilli Wenedzie*. Wybuch pokonanego króla Wenedów tłumaczy się jednak – przynajmniej w porządku realistycznym – surowym prymitywizmem zwyczajów barbarzyńskich⁵, podczas gdy Regulus zgłasza pretensje do cywilizacyjnej wyższości nad swym adwersarzem, który zresztą prowokuje kontynuację tego wątku:

Bodostor.

Powiedz sam Regulusie: cóż ma za pierwszeństwo Rzymianin, dla tego, że jest Rzymianinem? [...]

Regulus.

Takie pierwszeństwo, iakie każdego kraju <**prawy**> obywatel ma przed <**każdym**> niewolnikiem! [...] Biada temu ludowi, który się pod obcym ugina jarzmem <**orężem**>! Nie jest to już naród **więćcy**, lecz lichych niewolników zgraia. (k. 39v–40r)

W końcu wypadało przypomnieć Regulusowi, że to Rzymianie są dla wielu ludów na jeźdźcami – i to okazało się daremne:

Bodostor.

A gdyby <**też**> pokonany <**przez was**> Werejczyk, gdyby Hetruczyk tak iak ty myślał?

Regulus.

Myśląc podobnie nie byłby pokonanym.

(k. 40v)

Rzymska pycha i pogarda dla innych narodów – stojąca na antypodach dumnej chrześcijańskiej pokory don Fernanda, Calderonowego „księcia niezłomnego” – przechodzi w jakiś nacjonalistycznie zabarwiony upór w lekceważącej reakcji na następującą dalej

⁵ Według Juliusza Kleinera Derwid „drażni i wyzywa okrucieństwo Gwinony, raniąc ją słowami, co przystało wojownikowi epoki barbarzyńskiej, w której przeciwnicy, jak w *Iliadzie* i jak w *Eneidzie*, lżyli się wzajemnie, w której jeniec, niemogący się bronić, przynajmniej słowami wyrażał swą nieprzyjaźń, jak to czynili jeszcze Indianie przy palach męczarni” (Kleiner 1999: 297–298). Zdaniem Iwony Rusek, „rzucając w stronę Gwinony okrutną klątwę [...] Derwid prowokuje ją, by wydała rozkaz nakazujący »wydrzeć mu oczy« i tak wypełnia się los jego duszy, która wybrała przekleństwo (zob. Rusek 2013: 352), lecz ta interpretacja w duchu Platonijskiej filozofii duszy nie uchyla spostrzeżeń Kleinera, a raczej je dopełnia.

moję Bodostora, w której Kartagińczyk rozwija ideę braterstwa narodów, obdarzoną boską sankcją przez naturalny porządek ludzkiego życia⁶. Ten anachroniczny skądinąd wywód pointuje oskarżeniem całkiem już w historycznej rzeczywistości przedstawionej niepojętym:

Bodostor.

O szydź tylko! – z szyderstwem i dumą spoglądacie na obce narody – a ma²le³mi jesteście sami.¹
[...] Obcego nienawidzicie brata, nie umiecie w nim praw człowieka cenić – Niegodni!
(k. 41r)

Dziewiętnastowieczny Regulus jednak wie, o czym mowa, a wiedzę zawdzięcza obcowaniu z filozofią Kartaginy, którą wcześniej, w sytuacji publicznej, przedstawiał jako kwintesencję barbarzyńskiej przemocy. Trudno powiedzieć, czy to perfidna gra postaci, czy przeoczenie autora, gdyż w innych warstwach dzieła też daje się zauważyć brak konsekwencji. Faktem jest, że na moję Bodostora Regulus reaguje tak:

Regulus.

O, mógłbyś być sobie oszczędzić twoi² mowy. Patrz, wszystkich tych słów, których używasz, powierzył mi w Kartaginie pewien ważny, z długą brodą człowiek, których wy, jeżeli się nie myślę, mędrkami zowiecie.
(k. 41r–41v) R

Wizerunku rzymskiego bohatera dopełnia jego stosunek do świata nauki – okazany wprawdzie wobec mędrca kartagińskiego, ale podparty zasadą uniwersalną:

Regulus.

[...] Ja go przykre²mi ukarałem słowy: „Szkolną ramotą mężów się nie mami; ty dla tego tylko iesteś miłośnikiem świata, abyś pod dobrym pozorem nie służył oyczyźnie. Nikczemnym iesteś obłudnikiem, niczym więć.”
(k. 43r)

Co ciekawe, przebieg opowiedzianego starcia nie rozeźlił bynajmniej Bodostora, a raczej obudził w nim rycerza, który w głębi duszy dzieli ze swym adwersarzem pogardę dla innych stanów i zawodów, i któremu w ustanowionej tym porozumieniem wspólnocie rębajłów wystarczy otrzymany od Regulusa gest uszanowania („Z tamtym rozstałem się oziębło, tobie podaię moją rękę”, k. 43r), by zakończyć rozmowę uwagą na stronie: „<Oto> Że i nieprzyjaciela kochać i szanować muszę!” (k. 43r).

Zaniechany przez żołnierzy problem filozoficzny podejmną w swej dyskusji politycy.

⁶ „Jestże Rzym światem? a człowiek obcego Państwa nie takim jak wy człowiekiem? Czyż dobro *wasze* <Rzymian> – te garstki <ludu> [...] samo tylko *ma* Bogów <*ma*> obchodzić? Po hojnych darach poznaemy dobrotliwych bogów obecność i miłość. Tam gdzie promień słoneczny ogrzewa człowieka, gdzie mu ziemia żyzny plon przynosi, [...] gdzie człowiek z radością mówi: jestem<!> tu! Tam tworzy i działa bóstwo opiekuńcze. [...] A jednakże *ograniczone* <*ciasne*> serce moje tylko dla najbliższego <*tylko*> brata czule bić powinno<?> dla tego zaś nie, którego traf ślepy tak daleko od mojego oyczystego osadził domu. <*Ten zaś*> Ten tylko dla tego <*zaś*> bratem moim być nie może <*dla tego*>, że go obcy obyczaj, obcy sposób życia, obcy język znamionują. O jeżeli mi tylko ten obyczaj, ten sposób życia, ten język za ludzkie ręką serce, za serce, iakie we mnie bije – na ten czas uściskam go iako brata [...]” (Collin [1820]a: 40v–41r).

Metellusz: prawa

Ponieważ sposobu na ocalenie Regulusa szukają wszyscy niemal bohaterowie tragedii, łącznie z posłem kartagińskim, a z wyjątkiem senatora Appiusza, więc to właśnie z tym ostatnim przychodzi stoczyć bój Metelluszowi w akcie czwartym. Autor dołożył starań, by Appiusza w oczach czytelnika skompromitować. Od pierwszego aktu przy każdej okazji przypomina on o swojej patrycjuszowskiej wyższości; pogardę dla plebejuszy stara się przeszczerzyć innym senatorom, wzbudzając w nich wrogość wobec poczynań Publiusza; dostarcza konsulowi sposobności do oskarżenia całej swej klasy społecznej o prywatę; wreszcie sam siebie demaskuje jako politycznego manipulatora, wspominając Metelluszowi o nieudanej próbie posłużenia się w senacie dawnym protegowanym. I ta nędzna kreatura podziela pogląd Regulusa w kwestii obywatelskich powinności! Ma się rozumieć, Appiusz jedynie używa wzniosłych haseł do ubicia własnego politycznego interesu, co tylko jeszcze dobitniej uświadamia możliwy zasięg nadużyć, tym skuteczniejszych, że o ile z emocjonalnymi wywodami Regulusa (który w rozmowie z Bodostorem przywoływał pamiątki przeszłości, chwałę Rzymu, cześć przodków) można było dyskutować, o tyle argumenty Appiusza uderzają nieuchronnością wyroków cywilizacyjnego postępu.

Metel.

[...] Co Senat dziś ze mną uchwalił, utrzyma <ć> się <musi>. Ale jednak ięczy ludzkość <jęczy przeciw> pod ciężarem obywatelskiej powinności.

App.

Obywatelem tylko być należy; kto nim być nie chce, niechaj idzie w bory <w dzikie puszcze>.

Obywatel <prawy Rzymu> przestał<ie> być człowiekiem.

(k. 58v)

W niemieckim oryginale pierwsze zdanie riposty Appiusza (w przekładzie zamienione na pierwszy człon zdania złożonego) – *Man soll nur Bürger sein* (dosłownie: ‘obywateli jedynie widzieć należy’) nie jest abstrakcyjnym rozważaniem nad stopniem identyfikacji jednostki z państwem, lecz strofującym pouczeniem pod adresem wysokiego urzędnika. Tłumaczenie zdania ostatniego – przed korektą zawężającą podmiotową synekdochę do członka społeczności rzymskiej, czyli w brzmieniu: *Obywatel przestał być człowiekiem* – podaje złagodzoną formę treści oryginalnej: *Der Bürger hat den Menschen abgelegt*, ściśle: ‘obywatel zdjął z siebie człowieka’. Wolno w tym stwierdzeniu rozpoznać problematykę aktualną nie w starożytnym Rzymie, lecz w porewolucyjnej Europie przełomu XVIII i XIX wieku.

26 sierpnia 1789 roku francuska rewolucyjna Konstytuanta przyjęła *Deklarację Praw Człowieka i Obywatela*. Dokument nie określał wzajemnych relacji pojęć człowieczeństwa i obywatelstwa, co w nauce o dziejach myśli politycznej interpretowano jako milczące założenie ich niekonfliktowej współzależności, wedle której „dopiero jednostka występująca w roli obywatela stawiała się świadoma praw, jakie posiada będąc istotą ludzką” (Trzeciński 2005: 71)⁷. Próby rozgraniczenia w tekście *Deklaracji* praw człowieka i praw obywatela – podejmowane na przykład w analizach Edmunda Kleina⁸ – przeprowadzane były *ex post*.

⁷ Cytowany badacz takim wnioskiem podsumowuje interpretacje Jana Baszkiewicza (1995) i Hannah Arendt (1993).

⁸ Zob. Klein 1998; a także: Trzeciński 2005.

W dyskusji natomiast oderwanej już od historycznego źródła pojawiły się opinie kwestionujące ten pojęciowy mariaż w imię uznania praw obywatela (które w tym ujęciu „są barierą prawną postawioną despotyzmowi państwa i wszechwładzy jego funkcjonariuszy” [Wolniewicz 2010: 96]) przy jednoczesnej negacji praw człowieka (których z tego stanowiska „nie da się racjonalnie uzasadnić w tym sensie, by w efekcie okazało się, że są one jakoś nam »przyrodzone«: nadane nie przez ludzi, lecz przez instancję ponadludzką – przez Boga albo przyrodę” [Wolniewicz 2010: 91]), gdyż „człowiek nie ma żadnych przyrodzonych »praw«; ma tylko przyrodzone obowiązki” [Wolniewicz 2010: 91]).

Przywołany pogląd współczesny, sformułowany w innej epoce, z perspektywy kolejnych dwustu lat historycznych doświadczeń cywilizacji zachodniej, okazuje się jednak przydatny, ponieważ przy nim w całej ostrości objawia się publicystyczny wymiar tragedii Collina z tezą, jak się wydaje, odwrotną: tutaj z pojęciem człowieczeństwa wiążą się prawa, z pojęciem zaś obywatelstwa – obowiązki. Taki wniosek wynika bezpośrednio z cytowanej wymiany zdań między Metelluszem i Appiuszem, którą konsul pointuje stwierdzeniem: „Za takową cenę za <ia~~k~~ze> drogie jest obywatelstwo” (k. 58v) – w korekcie przekładu znów osłabionym w stosunku do oryginału, gdzie wyraźnie mowa jest o cenie z b y t wysokiej⁹. W tych okolicznościach nawet innej wymowy nabiera parada Metelluszowych słoni – jarmarczny popis, przeciwstawiany w pierwszych scenach tragedii heroicznemu czynowi, zaczyna niebezpiecznie połykiwać urokiem symbolu ludzkiego prawa – do zabawy, do prywatności, do własnego modelu życia. Ten zespół znaczeń jest w tragedii tłumiony w sposób nawet sztuczny, co z pewnym niepokojem odnotowywali teatralni recenzenci.

Finałowy zwrot, a raczej powrót

Odbiór premiery warszawskiej wskazuje na interpretację zmierzającą do jednoznacznej apoteozy postaci tytułowej, dla której akt czwarty stał się niepotrzebnym zakłóceniem:

Dzieło to pełne myśli szlachetnych, wystawiające wzór największego bohaterstwa i ożywiające w słuchaczach zapal przywiązania do kraju ojczystego, odebrało na teatrze naszym pochodzące z serca oklaski, a mianowicie w pięknych aktach 2-gim i 3-cim, bo w 4-tym, zbytecznym prawie, poeta upada i wznosi się dopiero w 5-tym, lubo i ten powtórzeniem jest prawie aktu drugiego. (Gazeta Warszawska 1807: 353)

Akty drugi, trzeci i piąty należą właśnie do Regulusa. Z jednej strony opinia recenzenta zdradza klasycystyczny nawyk czytania utworu dramatycznego przez punkt kulminacyjny, którego dopatrzono się w akcie trzecim, odebrany lub może odegranym w stylu wielkiego i chyba zwycięskiego starcia protagonisty z antagonistą – mimo że nie dochodzi w nim do żadnego rozpoznania i nie następuje żaden zwrot akcji. Z drugiej zaś strony dwuznaczna ocena aktu piątego odsłania jego funkcję zacierającą pamięć argumentów Bodostora i dylematów Metellusza z poprzedniego aktu poprzez prezentację ofiarnego gestu Regulusa, przeprowadzoną tym razem w aurze romantycznej wizyjności, wspieranej klasyczną retoryką.

⁹ W tekście Collina Metellusz mówi: „Für diesen Preis ist Bürgerrecht zu theuer” (Collin 1802: 117).

Wizje są dwie i układają się w dwustopniowe zamknięcie obramowania, dla którego otwarciem był opowiedziany w akcie pierwszym sen Serana.

Drugi, obok tej wizji sennej, rodzaj mistycznego doświadczenia stanowi w dramacie wizja w stanie oblędu. Zapowiedź przynosiły już nieracjonalne zachowania Alitii w akcie pierwszym. W kolejnych aktach jej postępujące oblężanie objawiało się albo w bezpośredniej prezentacji scenicznej (jak w melodramatycznej scenie spotkania z Regulusem w akcie trzecim, z typowymi gestami rozpacz, błagania, groźby samobójstwa uwiarygodnionej wyjęciem z szaty pugiinału, wreszcie wołania o zemstę podczas odejścia „w szaleństwie”), albo w relacji (jak w zamknięciu aktu czwartego, gdzie Publiusz opowiada Metelluszowi o przekleństwach rzucanych nań przez matkę „w zupełnym zmysłów pomieszeniu”, k. 66r). Do Atilii też należy pierwsza połowa piątego aktu z centralną dla niej sceną widzenia na Polu Marsowym, w otoczeniu zebranych rzymskich obywateli (w skreślonych partiach tekstu wywołanego widokiem miejsca pokazywanego synowi):

Atilia. (krzycząc)

Ach <O!> w sercu mojem pali = w w sercu mojem, w sercu <gore!>! gore<!!!>

Serr.

<Ach> Mnie także, wy wiecie <wy widzicie> Bogowie!

Atilia.

Ciebie także? wierzę ci biedny sieroto! Lecz patrzaj tam! tylko! – <tam> bo masz o tym wiedzieć, że na tym miejscu Rzym obiera konsula! Jakto nadobnie stoją tu <am> wszyscy rzymscy Bohatyrów! Jak się ich szaty świecą! Ledwie oddychać mogą oczekując lędkliwie – i ia – toż samo, ledwo mogę oddychać. Obawiają się i sprawiedliwie, i jeszcze im zbywa jednego, zbywa im Regulusa! Otóż <i> idzie on! <patrzcie iak wspaniały! wszyscy go witaia z okrzykiem!>

(k. 69v)

Oblężająca wizja Atilii jest w istocie projekcją wspomnienia (Regulus dwukrotnie pełnił urząd konsula, za drugim razem w roku poprzedzającym przegraną bitwę pod Tunensem), przy której kontakt z rzeczywistością nie ulega nawet pełnemu zerwaniu. W chwilach powrotu świadomości to przejście w inny wymiar czasu zostaje przez samą bohaterkę zdefiniowane jako próba ocalenia przez ucieczkę do świata przeszłości:

Serran.

O matko! to już dawno <to> upłynęło, o czym teraz mówisz <wspominasz!> day pokóy przeszłości!

Atilia.

<Cóż to za> <okrutny!> Złe słowo moje dziecię z ust ci się wy[...]<mknęło> zwało. Jeżeli w <się> przeszłości<a> <nie zasile> dla siebie nie znaydziesz pokrzepienia, iakże natenczas obecność nie zdołasz <zniesć zdołasz!!!> <Oh! co za> Bo patrzaj, ach! to ogromny <kamień ciśnie> <serce moje! a przecie cieszy> uciska mnie ciężar, cieszy mnie jednak jeszcze <mocno> wybór małżonka mojego na Kosula! Ciesz<a> ją się! serdecznie<!> się cieszę, cieszcie się i wy razem!<!> cieszcie!<!!!> Ach<!> nad czym się tu <się> cieszyć?<!! – o czymże to mówiłam?>

Seran.

Mówiłaś o wyborze oycy naszego na konsula.

(k. 69v–70r)

Reakcja Serana bardziej niż o akceptacji świadczy o rezygnacji.

Stosunki między rodzajami widzeń nie zostały tu precyzyjnie określone, trudno zatem stwierdzić, czy są hierarchiczne, czy na przykład antagonistyczne. Nie wiadomo też dokładnie, z jakiego rodzaju pozaracjonalną sferą komunikują one doznający podmiot – czy jest to boska transcendencja, czy jakieś fantastyczne zagięcie czasoprzestrzeni. To jedno wszakże wydaje się pewne, że najwyższą lub właściwą (zależnie od rodzaju relacji) formą widzenia jest wizja w stanie pełnej jawy i trzeźwości umysłu. Tej doświadcza Regulus – w zwieńczeniu swojej mowy, zamykającej serię mów piątego aktu:

Regulus. <(w zachwyceniu radości)>

Kwirici! jesteż to <**przecucie**> sen? czyliż Bóg jaki <**alboli iakiś Bóg**> dobrotliwy, <**objawia się mnie**> nad krawędziem grobu <**em**> <**stoiacemu?**> ducha mego wznosi? Na Jowisza <**u**>! <**O!**> Krew <**Bogowie!**> <**Krew moja, nie będzie płynąć nadaremnie! Widzę! widzę, iak się wspaniale rzymu wznosi potęgą! Wrogi iego upokorzone pełzają! Wy walczycie wy zwyciężacie! Kartagina upada!!! świat cały podda poddanym!!! Rzym wielki! panuie!**> moja nie na próżno przelewać się będzie. Oto Rzym wspaniale się wznosi! upor nieprzyjacielski zawstydzony znika! Wy walcząc zwyciężacie! Kartago upanie! Świ[at] zostanie poddanym! Rzym panować będz[ie!] O co za wielki tryumf! Tryumf okazały

(k. 82r–82v)

Ostatnie słowo w dramacie należy jednak do Atilii – w tym sensie, że jej wołanie o zemstę za odpływającym okrętem Regulusa podejmują wszyscy obecni na scenie Rzymianie – synowie, lud i konsul Metellusz.

Nie jest przypadkiem, że w teatrze pod dyktando Kamińskiego tragedię tę wystawiono – jak podkreślał ówczesny recenzent – „na benefis aktorki, której pilność i gorliwość ceni już publiczność”. Właśnie pilność i gorliwość stały się tymi cechami, które historia teatru przechowała w wizerunku Apolonii Kamińskiej, pozbawionej zarówno fizycznych warunków, jak i aktorskiego talentu, ale za to potrafiącej wywołać silne wzruszenie¹⁰. W tych okolicznościach można się domyślać przedstawienia eksponującego melodramatyczny pierwiastek sztuki. Recenzent ów zresztą pod każdym chyba względem znalazł się w sytuacji kłopotliwej, gdyż chcąc najwyraźniej wesprzeć borykającą się z ciągłymi kłopotami finansowymi i koncesyjnymi scenę polską we Lwowie, chwalił wykonawców już za samą „chęć dobrą i pilność w nauczaniu się roli”. Dwuznacznie zabrzmiała w jego sprawozdaniu ocena scenicznej interpretacji roli Metellusza (w wykonaniu nieznanym, gdyż nazwiska aktora nie odnotowano) – recenzent zauważył wprawdzie, że konsul „zachował zawsze w senacie właściwą sobie czułość i wielkość”, aczkolwiek niekoniecznie widział w tej jednostajności zaletę, skoro nadmienił, iż „rola Metella w akcie 4-tym i 5-tym podaje ćwiczonemu aktorowi piękne i obszerne do gry pole”. A więc w tej krótkiej, niewprawnie i z błędami napisanej recenzji – którą redakcja „Gazety Lwowskiej” poprzedziła asekuracyjnym wprowadzeniem informującym o druku nadesłanego, niezamawianego materiału – dyskretnie zwrócono uwagę,

¹⁰ Barbara Lasocka tak podsumowała podejmowane przez Kamińskiego próby uczynienia swej żony pierwszą gwiazdą teatru: „Zdawałoby się, że nie miała ona do tego żadnych warunków. Była niska, pulchna, bez żadnego powabu, o cieniutkim piskliwym głosie. Talent nie był to spontaniczny. Wszystkie braki nadrabiała pilnością i pracą. Największą jednak zasługę w jej scenicznych sukcesach miał Kamiński. [...] Uczył ją właśnie tego, czego domagał się od innych aktorów: czucia, przeżycia roli, umiejętności rozrzewniania. Tu Kamińska okazała się uczennicą nader pojętą” (Lasocka 1967: 214).

że są w tragedii nie dwie, a trzy ważne role! I przy całym szacunku, a nawet podziwie, z jakim anonimowy ów recenzent pisał o zasługach dyrektora teatru i o poświęceniu okazanym przez wymuszone nagle przejęcie oddanej wcześniej roli mimo złego samopoczucia – także i jemu wytknął zbyt jednostronną interpretację postaci Regulusa. Zdaniem recenzenta „pan Kamiński”, jakkolwiek „zajmował uwagę widzów, podnosił ich umysł, wprawiał ich w czucie i rozrzewnienie, ponieważ sam czuł i był rozrzewniony”, to przecież „w obrazie tym nie postrzegaliśmy [...] kilku potrzebnych cieniów i gdzieś tam należytego stopniowania” (Gazeta Lwowska 1814: 248). Można i pewnie należy w tej uwadze widzieć wołanie o rozszerzenie amplitudy środków aktorskich w kreowaniu tego bohatera, lecz wolno w niej także dostrzec interpretację zachowań postaci bardziej krytyczną niż ta, która emanowała ze sceny – wszak tam, gdzie widać „cienie”, nie ma samych „blasków”.

Bibliografia

- Arendt, Hannah 1993. *Korzenie totalitaryzmu*. Tłum. Mariola Szawiel [&] Daniel Grinberg. T. I. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.
- Baczyńska, Beata 2002. „*Książę niezłomny*”. *Hiszpański pierwowzór i polski przekład*. Seria: „Acta Universitatis Wratislaviensis” (nr 2354). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Baszkiewicz, Jan 1995. „1789: Spory o prawa człowieka i obywatela”. W: Maria Szyszkowska (red.) *Człowiek jako obywatel*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk.
- Collin, Heinrich 1802. *Trauerspiele*. T. 1. *Regulus, in fünf Aufzügen; Balboa, in fünf Aufzügen*. Berlin: F.A. Herbig, früher J.F. Unger. Dokument cyfrowy: <https://archive.org/details/heinrichjvcolli01collgoog>.
- [1820]a. *A-Regulus, tragedja w pięciu aktach*. Tłum. Jan Nepomucen Kamiński. Rkps Biblioteki Śląskiej, sygn. BTLw914. Dokument cyfrowy: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/edition/34406>.
- [1820]b. *B-Regulus, tragedja w pięciu aktach*. Tłum. Jan Nepomucen Kamiński. Rkps Biblioteki Śląskiej, sygn. BTLw914. Dokument cyfrowy: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/37778/edition/34408>.
- Dorat, Claude Joseph 1773. *Régulus, tragédie, et La feinte par amour, comédie en trois actes. Représentées le même jour par les Comédiens françois, le 31 juillet*, Paris: Delalain. Dokument cyfrowy: <https://archive.org/details/rgulustragdi00dorauoft/page/n9/mode/2up>.
- Gazeta Lwowska 1814. Wyd. z 5 kwietnia: 247–248.
- Gazeta Warszawska 1807. Wyd. z 17 marca: 353.
- Hałabuda, Stanisław (red.) 2001. *Dramat obcy w Polsce 1765–1905. Premiery – druki – egzemplarze*. Informator. T. I–II. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Klein, Edmund 1998. *Historia ustroju Wielkiej Brytanii, Francji i Stanów Zjednoczonych Ameryki od XVI do końca XX wieku*. Wrocław: Kolonia.
- Kleiner, Juliusz 1999. *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. II. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lasocka, Barbara 1967. *Teatr lwowski w latach 1800–1842*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lipiński, Jacek (red.) 1956. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Przychodniak, Zbigniew 1991. *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*. Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze.

- Rusek, Iwona 2013. *O znaczeniach imienia „Derwid” w „Lilli Wenedzie”*. W: Jarosław Ławski i in. (red.). *Piękno Juliusza Słowackiego*. T. II. Białystok: Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego.
- Szturc, Włodzimierz 2001. *Archeologia wyobraźni*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Trzciński, Krzysztof 2005. „Początki nowożytnego obywatelstwa w Europie – obywatel państwa i katalog jego praw w dokumentach Rewolucji Francuskiej”. *Studia Europejskie* 2 (34): 67–94.
- Wolniewicz, Bogusław 2010. *O tzw. prawach człowieka*. W: Zbigniew Musiał [&] Bogusław Wolniewicz. *Ksenofobia i wspólnota*. Komorów: Wydawnictwo Antyk.

