

Andrzej Skrendo

Dwaj nihiliści: Przyboś i Różewicz

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 3, 135-141

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

z nieopisaną flegmą narzeka, żeśmy zesłi na dziady). Jeśli KC puści przedstawienie w obecnej postaci, to na premierze murowana owacja⁴³. I rzeczywiście Dejmek nie dokonał oczekiwanych przez „pewne” grono zmian w tekście (w przeddzień przedstawienia „pewnych” zmian zażądał od niego dyrektor Balicki, choć wcześniej zawodowi cenzorzy nie zgłosili sprzeciwu wobec tekstu)⁴⁴. Publiczność zgromadzona na premierze (a wśród niej, m.in.: Sokorski, Rusinek, Schubertowa, Jaszcz) doskonale odczytała wszelkie aluzje, nagradzając przedstawienie śmiechem, oklaskami i długotrwałą owacją. Satyryczna i stylowa inscenizacja (zasługa Andrzeja Stopki) mogła się podobać⁴⁵. Dzień później (nie było już tak śmiesznie) policja brutalnie stłumiła demonstracje mieszkańców i studentów. Dejmek zastanawiał się nawet nad zdjęciem *Ciężkich czasów* z afisza, powołując się na komentarze części widzów: „Taka wesola sztuka w tak strasznej chwili. I właśnie Polacy wychodzą w tej sztuce na durniów”⁴⁶. Jednak do tak drastycznych posunięć nie doszło. Przedstawienie cieszyło się dużym zainteresowaniem widowni, władze nie oponowały. *Ciężkie czasy* grano do końca sezonu sześćdziesiąt razy (ostatni spektakl odbył się 17 VII)⁴⁷. Było to zarazem ostatnie przedstawienie Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym. Pomimo okoliczności towarzyszących *Ciężkim czasom*, krytyka uznała farsowe przedstawienie Dejmka i Stopki za właściwą drogę odczytywania Bałuckiego we współczesnym teatrze. Maria Czanerle stwierdziła, że wybrali oni (reżyser i scenograf) najwłaściwszą drogę: „Pokazali farsowość owej szlacheckiej improwizacji doprowadzoną do granicy groteski. Posłużyli się bufonadą, ale bufonadą ściszoną i łagodną, bo tak tylko, z żartobliwym dystansem, można się dziś przyglądać owym szlacheckim wybrykom”⁴⁸.

Inaczej wykorzystał komedię Bałuckiego Andrzej Wajda. Fragmenty *Domu otwartego* zostały przez niego wplecione w nietypowy spektakl – maraton, serial teatralny pt. *Z biegiem lat, z biegiem dni...* zaprezentowany na scenie Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie w marcu 1978 roku. Na scenę krakowskiego teatru powrócił typowy salon mieszczański państwa Żelskich (przemianowanych na Chomińskich – bohaterów *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego). Tym razem obyło się bez wykorzystania aluzyjności sztuki. Pomysł reżysera dotyczył zupełnie innej warstwy komedii Bałuckiego oraz innych wykorzystanych w scenariuszu utworów polskich autorów przełomu XIX i XX wieku. Wajdzie chodziło o pokazanie sagi rodzinnej spod Wawelu oraz panoramicznych dziejów Krakowa⁴⁹. Przedstawienie Wajdy w Starym Teatrze przyniosło nie tylko fragmenty *Domu otwartego*, ale również „żywego” Bałuckiego na scenie, którego grał Juliusz Grabowski. Był to jedyny taki przypadek w dziejach scenicznej recepcji krakowskiego autora.

Obok Wajdy również inni reżyserzy dość nieoczekiwanie interesowali się sztukami Bałuckiego, nieoczekiwanie w zestawieniu z ich dorobkiem reżyserskim. Dwukrotnie inscenizował *Dom otwarty* (ponownie ta sama sztuka!) Jerzy Kreczmar, najpierw

⁴³ Tamże, s. 118-119.

⁴⁴ Tamże, s. 127.

⁴⁵ Por. M. Czanerle, *Narodowa szopka Bałuckiego*. „Teatr” 1968, nr 9.

⁴⁶ Z. Raszewski, *Raptularz 1967/68...*, s. 130.

⁴⁷ Tamże, s. 172.

⁴⁸ Por. M. Czanerle, *Narodowa szopka Bałuckiego...*

⁴⁹ Por. B. Osterloff, *Saga spod Wawelu*. „Teatr” 1978, nr 12.

w gdańskim Teatrze Wybrzeże w 1971 roku (premiera 6 II), następnie w Starym Teatrze w roku 1973 (premiera 27 X)⁵⁰. Do obu przedstawień Kreczmara scenografię opracował Jan Kosiński, zaś kostiumy były pomysłem Barbary Jankowskiej. Przedstawienie w Teatrze Wybrzeże zostało odczytane jako komedia o ludzkiej próżności i ambicji. Podobały się zwłaszcza dekoracje Kosińskiego utrzymane w stylu dyskretnego persyflażu. Uwagę zwracały także kostiumy zaprojektowane przez Jankowską, które podkreślały charakterystyczne cechy XIX-wiecznej mody przeniesione do czasów współczesnych⁵¹. Krakowskie przedstawienie *Domu otwartego* było w dużym stopniu powtórzeniem inscenizacji gdańskiej, choć z udziałem innych aktorów, którzy zdaniem recenzentów nadali sztuce więcej lekkości i jeszcze umiejętności „zaczarowali popolitość” przedstawioną przez autora⁵². Sztuka Bałuckiego słabo pasowała do reżyserskich zainteresowań Kreczmara, który gustował przede wszystkim w polskim repertuarze romantycznym (*Dziady* Mickiewicza, *Samuel Zborowski* Słowackiego, *Nie-Boska komedia* oraz *Irydion* Krasińskiego, przedstawienia Fredrowskie) oraz sztukach współczesnych (*Czekając na Godota* Becketta – polska prapremiera, *Król umiera* oraz *Pieszko w powietrzu* Ionesco)⁵³. On sam zainteresowanie *Domem otwartym* tłumaczył „poduszczeniem” przyjaciela – Stanisława Hebanowskiego⁵⁴. Tworząc teatr intelektualny, Kreczmar posługiwał się właściwą sobie metodą reżyserską analitycznego opracowania tekstu oraz dochowania wierności intencji autora⁵⁵.

Bałucki zainteresował również Jerzego Grzegorzewskiego. W Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (na Scenie 7,15) wystawił on w 1970 roku *Grube ryby*⁵⁶. Rok później powrócił do tekstu innego pozytywisty. W Teatrze Nowym w Poznaniu zaprezentował całkowicie zapomnianego *Jacusia* Edwarda Lubowskiego⁵⁷, z muzyką Jacquesa Offenbacha. Małgorzata Sugiera – monografistka teatru Grzegorzewskiego – połączyła sztuki Bałuckiego i Lubowskiego z obecnym w twórczości reżysera nurtem przedstawień opartych na motywach farsowych i operetkowych⁵⁸. W podobnej, niemal mu-

⁵⁰ Por. J. Kreczmar, *Stare nieprzestarzałe*. Warszawa 1989.

⁵¹ Por. S. Hebanowski, *Dom otwarty J. Kreczmara w Teatrze Wybrzeże*. „Głos Wybrzeża” 1971, nr 31 (felieton przedpremierowy) oraz L. Jabłonkówna, *Dom otwarty w Gdańsku*. „Teatr” 1971, nr 8. „Życie Literackie” 1973, nr 45 [Zygmunt Greń].

⁵² Por. M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*. Warszawa 1981.

⁵⁴ Por. J. Kreczmar, *Stare nieprzestarzałe...*, s. 398.

⁵⁵ Por. L. Jabłonkówna, *Dom otwarty w Gdańsku...*, s. 20.

⁵⁶ Premiera 25 VI 1970 roku w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi. Reżyseria J. Grzegorzewski, scenografia Ewa Sobolotowa, muzyka Edward Pałasz, opracowanie i teksty piosenek Lucyna Tych i Krystyna Wodnicka. Por. M. Fik, *Musical – lekarstwo na wszystko*. „Teatr” 1970, nr 22.

⁵⁷ *Jacusi*, komedia w 4 aktach Lubowskiego, wystawiona po raz pierwszy w warszawskich Rozmaitościach 16 XII 1882 roku, drukowana w „Tygodniku Romansów i Powieści” w 1883, nr 131-140, została przypominana przez Tadeusza Siverta. Por. *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*. Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski, Kazimierz Zalewski, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył T. Sivert. Wrocław 1953. Przed napisaniem *Domu otwartego* (prapremiera – Kraków III 1883) Bałucki prawdopodobnie nie znał *Jacusia*, choć wykorzystał w swojej komedii podobny motyw salonowej zabawy i kotylionu prowadzonego przez wodzireja Fikalskiego (w *Jacusiu* bohater tytułowy prowadzi kotyliona składającego się z 12 figur w czasie balu u Baronowej).

⁵⁸ Por. M. Sugiera, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*. Kraków 1993.

sicalowej konwencji (muzyka skomponowana przez Edwarda Pallasza), odczytała przedstawienie *Grubych ryb* Grzegorzewskiego Marta Fik⁵⁹. Pomysł zrealizowania komedii Bałuckiego przez Grzegorzewskiego recenzentka połączyła ze szczególnym sentymentem reżysera do utworu, wywodzącym się z czasów współpracy z Marianem Wyrzykowskim przy jego inscenizacji *Grubych ryb* w Teatrze Narodowym. Metoda przyjęta przez Grzegorzewskiego odbiegała od pomysłu Wyrzykowskiego (głównym walorem tego przedstawienia było słowo autora włożone w usta dobrych aktorów). Grzegorzewski postanowił uczynić z *Grubych ryb* namiastkę musicalu, z kwestiami wypowiedzianymi w rytm muzyki, kwestiami śpiewanymi oraz całymi partiami tekstu przerobionego na kuplety i stylizowane piosenki (większość monologów komedii Bałuckiego)⁶⁰. Według Marty Fik przyjęta przez reżysera konwencja musicalowa była jedyną możliwą metodą obrony *Grubych ryb* we współczesnym teatrze⁶¹.

Komedie krakowskiego pisarza były także wielokrotnie adaptowane dla potrzeb Teatru Telewizji – i to kolejny dowód na niesłabnące, pomimo wszystko, zainteresowanie Bałuckim teatralnym. Najwcześniej sięgnięto po *Dom otwarty* (reż. Ostrowskiego, 1964), *Klub kawalerów* (reż. Ostrowskiego, 1965), *Grube ryby* (reż. Rakowieckiego, 1968 oraz reż. Słotwińskiego, 1974), *Flirt* (reż. Wojciechowskiego, 1977), *Ciężkie czasy* (reż. Afanasjewa dla Teatru Telewizji Gdańsk, 1978), *Krewniaki* (reż. Nowaka, 1982). Do ważniejszych przedstawień Bałuckiego w Teatrze Telewizji zaliczyć trzeba *Sąsiadów*, w reżyserii Jerzego Wróblewskiego (1987), z kreacjami m.in.: Bronisława Pawlika (Radoszewski), Ryszardy Hanin (Ciotka), Gustawa Lutkiewicza (Gębaliński). Kolejno prezentowano: *Sprawę kobiet* (1984, reż. Bogdana Hussakowskiego), *Grube ryby* (1992, reż. Jana Bratkowskiego, spektakl przeniesiony z Teatru Kameralnego w Warszawie), *Dom otwarty* (1994, reż. Michała Kwiecińskiego) oraz *Ciężkie czasy* (1995, reż. Barbara Borys-Damięcka). Ze względu na doborową obsadę aktorską na uwagę zasługują zwłaszcza dwa ostatnie przedstawienia, tj. realizacja *Domu otwartego* oraz *Ciężkich czasów*. W *Domu otwartym* zaprezentowali się tacy aktorzy jak: Marta Lipińska (Janina Żelska), Jerzy Kamas (Telesfor), Jan Peszek (Fikalski), Krzysztof Kowalewski (Wicherkowski) czy Władysław Kowalski (Ciuciumkiewicz). W *Ciężkich czasach* zagrali m.in.: Leonard Pietraszak (Lechicki), Radosław Pazura (Juliusz), Małgorzata Kożuchowska (Bronia), Marian Opania (Bajkowski), Krzysztof Kowalewski (Giętkowski) oraz Henryk Bista (Żuryło). Już same nazwiska aktorów były najlepszą rekomendacją dla przedstawień Teatru Telewizji. Po raz ostatni sztukę Bałuckiego zaadaptowała dla potrzeb telewizji Krystyna Janda w roku 2000. Wybrała *Klub kawalerów* i podobnie jak w dwóch ostatnich realizacjach Teatru Telewizji głównym atutem sztuki krakowskiego autora uczyniła doborową aktorską obsadę. U Jandy (reżyserka wcieliła się w postać Dziurdziulińskiej) pojawili się np.: Jerzy Stuhr (Wygodnicki), Cezary

⁵⁹ Por. M. Fik, *Musical – lekarstwo na wszystko...*

⁶⁰ Tamże, s. 19.

⁶¹ *Grube ryby* w reżyserii Grzegorzewskiego nie są odosobnionym przykładem realizacji sztuki krakowskiego autora w konwencji musicalu. W podobny sposób wystawiano *Klub kawalerów*, np. w Operetce Śląskiej w Gliwicach w reż. J. Słotwińskiego w 1977 r. (opracowanie piosenek J. Kulmowa, muzyka J. Derfel) oraz w Teatrze Muzycznym w Poznaniu w reż. H. Olszewskiego w 1978 (muzyka J. Derfel).

Pazura (Piorunowicz), Zbigniew Zamachowski (Nieśmiałowscy), Edyta Jungowska (Ochotnicka), Janusz Gajos (Sobieniewski) oraz Maria Seweryn (Mania).

Komedie Bałuckiego dwukrotnie wykorzystał także film. W roku 1962 Jerzy Zarzycki wyreżyserował film muzyczny pt. *Klub kawalerów* (autorem scenariusza wg komedii Bałuckiego był Ludwik Starski). Wśród wykonawców pojawili się m.in.: Bronisław Pawlik jako Piorunowicz, Lidia Korsakówna – Jadwiga oraz Irena Kwiatkowska w roli Dziurdziulińskiej⁶². W roku 1980 dla potrzeb filmu adaptowano wcześniejszy serial teatralny ze Starego Teatru pt. *Z biegiem lat, z biegiem dni*⁶³.

Nawet pobieżny przegląd najciekawszych realizacji reżyserskich, zarówno teatralnych, jak i filmowych, komedii Michała Bałuckiego (a przykładów tych można odnaleźć znacznie więcej) pozwala na szybką orientację w ogólnym nastawieniu teatru dwudziestowiecznego do sztuk tego komediopisarza. Pamięć teatru współczesnego dokonała (i dokonuje) niestety wyraźnej selekcji utworów krakowskiego autora. Wartości pamięci pozostają właściwie te same tytuły, które cieszyły się największym uznaniem w latach 1868-1901 i które były wówczas najczęściej i najchętniej wznawiane (*Dom otwarty, Grube ryby, Klub kawalerów, Ciężkie czasy*). Inne tytuły ulegają powolnemu zapomnieniu. I nawet pomimo różnych form obrony komediopisarza proces ten wydaje się być nieunikniony. „M. Bałucki – co pisał śtucki” – tak brzmiała (i brzmi do dzisiaj) inskrypcja komediopisarza wypisana na ścianie garderoby Ludwika Solskiego, znajdująca się w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego, gdzie autor zaznał tak nieprzyjaznego bojkotu swojej *Wędrowniej muzy*. Krakowska prapremiera z 29 października 1898 roku, w zamierzony sposób położona przez aktorów, zakończyła się całkowitym niepowodzeniem. Przeszła do historii Teatru Miejskiego oraz historii ostatniego sezonu Tadeusza Pawlikowskiego w teatrze krakowskim z powodu strajku włoskiego, który zorganizowali aktorzy biorący udział w przedstawieniu. Dużo później wydarzenie to przypominał Adam Grzymała-Siedlecki w następujący sposób: „Na tym bowiem przedstawieniu aktorzy krakowscy – ze znakomitym Kamińskim na czele – wyobraziwszy sobie, że ta nowa sztuka Bałuckiego obraża stan aktorski, postanowili grą swoją spowodować klępkę. Zastosowali tzw. strajk włoski, polegający na tym, że aż do absurdu ściśle spełniali wszystkie zanotowane w tekście uwagi, nie aplikując natomiast nigdzie niezbędnych własnych uzupełnień [...] Oczywiście powstała brednia i jako brednię osądziła ją publiczność”⁶⁴. Prawdopodobnie napis autora „co pisał śtucki” został pozostawiony nie tylko dla pamięci Solskiego. Może Bałucki widział w tej formie możliwość trwałego wpisania się w dzieje teatru krakowskiego (a nie tylko poprzez swoje komedie). Na koniec pozostaje zadać pytanie, czy przedstawione wyżej dowody obecności komediopisarza we współczesnym repertuarze teatralnym faktycznie dowodzą jego zwycięstwa za grobu⁶⁵, czy rzeczywiście Bałucki redivivus?

⁶² Por. *Leksykon polskich filmów fabularnych*, pod red. J. Słodowskiego. Warszawa 1996.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 250.

⁶⁵ A. Kuligowska-Korzeniewska, „Patriotyczny” Kiliński...

Tadeusz Linkner

Uniwersytet Gdański
Gdańsk

INFERNO WOJNY I BOLSZEWICKIEGO ZŁA W ZBIORZE OPOWIADAŃ EUGENIUSZA MAŁACZEWSKIEGO *KOŃ NA WZGÓRZU*

Literatura dotycząca wojny polsko-radzieckiej jest znaczna, ale tylko w niewielkim stopniu znana i raczej zapoznana. Nie doczekała się monografii w okresie międzywojennym, ponieważ ją dopiero pisano, natomiast po roku 1945 należało o niej milczeć, aby nie narazić się sowieckiej władzy. Brakuje nie tylko jej omówień, ale i wielu tekstów, które zatraciły się najpierw w II wojnie światowej, a potem umyślnie zostały skazane na zapomnienie. Po roku 1989 zaczęło się w tej kwestii znaczne ożywienie¹, ale wkrótce skutecznie wyciszyła je komercja i brak zainteresowania odbiorcy. Wobec tego nadal można mówić, że jest to jedna z białych plam w naszej historii literatury. Warto się więc nią zająć i, korzystając w tym miejscu ze zbioru opowiadań Eugeniusza Małaczewskiego *Koń na wzgórzu* (1921), wskazać na taką chociażby kwestię, jak inferno wojny i bolszewickiego zła, kiedy 17 listopada 1918 roku ruszyła na wolną od tygodnia Polskę radziecka Armia Zachodnia.

Zanim jednak o tym się powie, najpierw trzeba odpomnieć Małaczewskiego, ponieważ po roku 1945 skazano go w Polsce Ludowej na niemal półwieczne zapomnienie. Najwięcej pisano o nim, gdy żył, a już w dziesięciolecie jego śmierci Waław Parkott skarżył się, że rocznica ta „przeszła prawie bez echa”². Oczywiście, nie było jeszcze tak źle, bo w okresie międzywojennym o Małaczewskim pamiętano³, mówiąc przy

¹ Np. w roku 1990 wydano nakładem Oficyny Wydawniczej „Modem” zbiór „opowieści z wojny bolszewickiej”. Znalazły się w nim takie utwory, jak: Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Wyprawa wileńska*, Tadeusza Szmurlo *Ofensywa*, Zdzisława Kleszczyńskiego *Czerwony teatr*, Eugeniusza Małaczewskiego *Koń na wzgórzu* i Stefana Żeromskiego *Na probostwie w Wyszkwowie*. Na fascynację tematem wojny polsko-bolszewickiej wskazywało chociażby to, że opowiadanie *Koń na wzgórzu* pozbawiono ostatnich dwóch podrozdziałów, ponieważ uznano, „że oddalają się one od tematu tej antologii”, bo „Autor wyklada w nich swoją filozofię chrześcijańskiej miłości, dzięki której bohater – wybacząc zło – odzyskuje spokój i równowagę ducha” (*Cwałem, galopem. Opowieści z wojny bolszewickiej*, wybór i posłowie B. Kubicki. Sopot 1990, s. 173).

² Por. W. Parkott, *Eugeniusz Małaczewski (W 10-lecie śmierci)*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 32, s. IV.

³ Por. K. Makuszyński, *Grób na wzgórzu*. „Iskry” 1932, nr 48; K. P. (K. Pruszyński), *Pamięci E. Małaczewskiego*. „Słowo” 1935, nr 44; Z. Chrzastowski, *Małaczewski jako wróż i znachor*.

różnych okazjach o opowiadaniach *Koń na wzgórzu* (1921) czy wydanym po jego śmierci tomiku poezji *Pod lazurową strzechą* (1922). Dopiero potem przestano się nim interesować, dając tylko krótkie biografie i omówienia *Konia na wzgórzu*, jak uczynił to Piotr Kuncewicz w *Agonii i nadziei* (1993) czy Jerzy Kwiatkowski w *Dwudziestoleciu międzywojennym* (2000)⁴. Jeżeli nawet zaraz po II wojnie światowej pojawiło się o nim kilka artykułów i na emigracji kilka edycji jego utworów⁵, to w historycznoliterackiej rzeczywistości ostał się przede wszystkim jako hasło w literackich słownikach. O twórczości Małaczewskiego wiadomo dzisiaj tyle, co napisano o nim przed wojną.

I

Eugeniusz Małaczewski⁶ urodził się 2 stycznia 1897 roku w Kiwaczówce na Ukrainie⁷, w okolicach Humania. Po śmierci ojca nie mógł dalej się kształcić (ukończył szkołę miejską w Humanii, odpowiadającą niższemu gimnazjum, mieszkał w tamtejszej Bursie Towarzystwa Dobroczynności) i musiał rozpocząć pracę jako dependent u adwokata Mirosława Sawickiego. Gdy zastał go tam wybuch I wojny światowej, wstąpił jako ochotnik do rosyjskiej piechoty. Wówczas zdał w Woroneżu (sierpień roku 1915) egzamin maturalny i ukończył w czerwcu 1916 roku szkołę chorążych w Kijowie. Walczył na froncie galicyjskim, na Bukowinie, pod Rokitną,

W: *Legenda murmańska*. Warszawa 1935, s. 21-26; J. Kulpa, *Eugeniusz Małaczewski jako poeta morza*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 26.

⁴ Por. P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja. Literatura polska 1918-1939*. Warszawa 1993, t. I, s. 138-139; tenże, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*. Warszawa 1995, t. I, s. 573-574; B. Kubicki, *Posłowie*, do: *Cwałem, galopem. Opowieści z wojny bolszewickiej*. Sopot 1990. Natomiast w wydanym w roku 2000 *Dwudziestoleciu międzywojennym* niewiele mamy o Małaczewskim i wojnie polsko-radzieckiej, lecz trzeba pamiętać, że pisano tę, doskonałą skądinąd, syntezę historycznoliteracką w poprzednim okresie i jej autor, Jerzy Kwiatkowski, zdawał sobie sprawę z ograniczeń cenzury.

⁵ Por. H. Majkowski, *Pamięci E. Małaczewskiego*. „Głos Katolicki” 1945, nr 10; J. Wołoszynowski, *Wspomnienia ze Wschodu*. W: *Księga pamiątkowa ku czci L. Staffa*. Warszawa 1949, s. 343-344. Przed II wojną światową *Koń na wzgórzu* miał pięć wydań, a potem jedynie na obczyźnie – w Londynie 1945; Rzymie 1945 oraz *Dzieje Bałki Murmańskiej* w Bari 1946, a *Blokhauz pod „Syreną”* w tym samym roku w Bremie.

⁶ Biogram Eugeniusza Korwina-Małaczewskiego można dzisiaj poznać ze *Słownika współczesnych pisarzy polskich* (wyd. II, Warszawa 1974), encyklopedycznego przewodnika *Literatura polska*, z Piotra Kuncewicza pierwszego tomu *Agonii i nadziei* (1993) i jego *Leksykonu polskich pisarzy współczesnych* (1995), z *Dwudziestolecia międzywojennego* Jerzego Kwiatkowskiego, a także z wcześniejszych tekstów, z których przy pisaniu biogramu korzystałem, jak: P. Choynowski, *Eugeniusz Korwin-Małaczewski*. „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 19; *Jeszcze o Małaczewskim*. „Przegląd Poranny” 1922, nr 120; A. Rączaszek, *Lot w słońce (Ze wspomnień o Eugeniuszu Małaczewskim)*. „Czyn” 1922, z. 24; S. Daszkiewicz-Czajkowska, *Garść wspomnień o Małaczewskim*. „Hallerczyk” 1925, nr 6; J. Szokalski, *Życie Eugeniusza Małaczewskiego*. „Marchoń” 1928, nr 1.

⁷ Piotr Choynowski, pisząc w 1922 roku o Małaczewskim w 19 numerze „Tygodnika Ilustrowanego”, dawał rok 1896, w pierwszym wydaniu *Słownika współczesnych pisarzy polskich* mówiło się o roku 1895 (t. I, Warszawa 1964), a dopiero w drugim wydaniu podano rok 1897 (1974).

na Grodzieńszczyźnie. Pod Molodecznem zatrul się gazami bojowymi i leżał w wojskowym szpitalu. Jesienią roku 1917 zastała go w Moskwie rewolucja. Pobity i poturbowany, znalazł się w szpitalu, skąd wyszedł po kilku miesiącach. Wtedy trafił najpierw do I Korpusu Polskiego generała Józefa Dowbora-Muśnickiego, a potem do II Korpusu, czyli tzw. Żelaznej Brygady generała Józefa Hallera. Po bitwie pod Kaniowem (11 V 1918), w której nie brał udziału, dotarł nad Morze Białe do Archangielska, skąd po pół roku zmagania z bolszewikami wyruszył z Murmańska via Londyn do Paryża, gdzie ukończył kurs oficerski. Do kraju powrócił pod koniec kwietnia 1919 roku z gen. Hallerem. W maju i czerwcu 1919 roku brał udział w walkach na południowo-wschodnich terenach Polski, a następnie przebywał w Czeladzi na Śląsku. Wskutek nękającej go choroby nerwowej został zwolniony ze służby liniowej i po hospitalizacji w Krakowie rozpoczął pracę w Naczelnym Komitecie Organizacyjnym „Żołnierza Polskiego”, a potem w Głównym Inspektoracie Armii Ochotniczej gen. Hallera. W Warszawie miał okazję nawiązać kontakty ze środowiskiem literackim, a dzięki Józefowi Jankowskiemu także z Instytutem Meksjanistycznym, którego ten był prezesem⁸. Chory na gruźlicę, w grudniu 1921 roku wyjechał na kurację do Zakopanego, gdzie zmarł 19 kwietnia roku 1922.

Choć Małaczewski znany jest głównie jako autor zbioru opowiadań *Koń na wzgórzu* i poetyckiego tomiku *Pod lazurową strzechą*, to jest także autorem dramatycznego poematu *Wigilia* (1920), nieukończonej i pozostawionej w rękopisie powieści *Mojra*⁹ i wielu wierszy, publikowanych zarówno za życia artysty, jak i dawanych potem przez przyjaciół i znajomych do „Tygodnika Ilustrowanego”, „Bluszczu”, „Świata”, „Straży nad Wisłą”, „Hallerczyka”, „Marcholta” i innych międzywojennych czasopism. Jeżeli o innych jego twórczych dokonaniach mówiono różnie, to *Koń na wzgórzu* miał zawsze najlepsze recenzje i osiem wydań, licząc oczywiście z tym w roku 1991. Przed wojną znalazła te opowiadania „cała inteligentna Polska”¹⁰, mówiąc o nich jako „epopei żołnierstwa i tulactwa polskiego”¹¹.

Ponieważ Małaczewski opowiada w *Koniu na wzgórzu* przede wszystkim tragiczne losy naszych żołnierzy, wspomagających na Północy, podczas epopei murmańskiej, interwencję państw zachodnich przeciwko bolszewickiej Rosji, więc z dziesięciu utworów jedynie cztery: *Miodowy miesiąc na Ukrainie*, *Państwo ponurej anegdoty*, *Cor cordium Poloniae* i *Koń na wzgórzu* dzieją się „na kresach ruskich, w ziemi ponownie ogarniętej przez samowładztwo komisarzy bolszewickich”¹². Wszystko zaś rozpoczyna się humoreską *Wielka bitwa narodów*, by potem, nasilając coraz bardziej nieszczęścia legionistów na Syberii, skończyć się obrazem inferna, które zgotowali bolszewicy mieszkańcom ziemiańskiego dworku na Kresach. Ponadto *Dzieje Bałki Murmańskiej* i *Miodowy miesiąc na Ukrainie* przedsta-

⁸ Por. J. Jankowski, *Zawisza pieśni polskiej. Pamięci Eugeniusza Małaczewskiego*. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 7, s. 5.

⁹ Por. E. Ligocki, *Ś. p. Eugeniusz Korwin Małaczewski (*1896 +1922)*. „Kurier Poznański” 1922, nr 96, s. 2.

¹⁰ P. Choynowski, *Eugeniusz Korwin Małaczewski...*, s. 294.

¹¹ *Opowiadania E. Małaczewskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 29, s. 469.

¹² E. Małaczewski, *Koń na wzgórzu*. Warszawa 1991, s. 138. Ponieważ tylko z tej edycji są cytaty, więc odąd przy każdym podaje się strony w nawiasach.