Zuzanna Szwedek

Polskojęzyczna dramaturgia Jana Rompskiego : zarys treści

Acta Cassubiana 14, 84-98

2012

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Zuzanna Szwedek
Wejherowo

Polskojęzyczna dramaturgia Jana Rompskiego. Zarys treści

Polskojęzyczna dramaturgia Jana Rompskiego – stan badań

W ramach spuścizny literackiej Jana Rompskiego, złożonej obok dramatów kaszubskojęzycznych[1] w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, znajdują się trzy sztuki pisarza, napisane w języku polskim. Mam tutaj na myśli następujące dramaty: *Ich tragedie* (1948)[2], *Pan w okularach* (1949)[3] oraz *Ścinanie kani. Widowisko regionalne w 2 aktach* (1961)[4]. W większości są to teksty nieznane szerszemu gronu odbiorców zainteresowanemu pomorską dramaturgią[5], co jest spowodowane trudnym do nich dostępem. Większość bowiem z wymienionych sztuk istnieje wyłącznie w rękopisach.

---

[1] Rękopisy dramatów kaszubskojęzycznych znajdują się pod następującymi sygnaturami i nr inwentarzowymi: 9-R-1820; 10-R-1821; 11-R-1819; 12-R-1811; 15-R-1813; 16-R-1814; 17- R-1817; 18-R-1818; 21-R-1823. Są one zdeponowane w MPiMK-P i opisane w *Katalogu rękopisów Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie*, [t. I-Spuścizna Jana Rompskiego], oprac. J. Kurowska, A. Skwarło, Wejherowo 2005. Ponadto wybrane kaszubskojęzyczne dramaty ukazały się drukiem w: J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*, oprac. A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, J. Treder, BPK, t. 4, Wejherowo-Gdańsk 2009.

[2] Rękopis pod sygnaturą 13, nr inwentarzowy R-1811.

[3] Rękopis pod sygnaturą 14, nr inwentarzowy R-1815.

[4] Rękopis pod sygnaturą 19, nr inwentarzowy R-1816.

[5] Jak dotąd badania językoznawców i literaturoznawców skupiały się przede wszystkim wokół kaszubskojęzycznych dramatów Jana Rompskiego. Zob. F. Neureiter i rozdział *Zrzeszeńcy*, [w:] tenże, *Historia literatury kaszubskiej*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1982, w którym badacz twierdzi, iż Rompski jest wybitną postacią literatury kaszubskiej, s. 189. Podobnego zdania jest również J. Drzeżdżon. Zob. *Działalność pisarzy kaszubskich w latach 1945–1980*, [w:] *Współczesna literatura kaszubska 1945–1980*, Warszawa 1960, s. 49-52, 179-180. Z opracowań nowszych o wielkości artystycznej dramatów Rompskiego pisze D. Kalinowski, w artykule: *Dramaturgia Jana Rompskiego. Zarys problematyki*, „Nasze

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie treści polskojęzycznych dramatów Jana Rompskiego, co być może w przyszłości spowoduje wzrost zainteresowania wyżej wymienionymi tytułami wśród badaczy pomorskiej literatury, a w rezultacie doprowadzi do ich edytorskiego i filologicznego opracowania[6].

Ich tragedie. O sile niedomówień

Ich tragedie to sztuka istniejąca wyłącznie w zapisie brulionowym i obejmująca dwa zeszyty, w których mnóstwo jest skreśleń oraz poprawek naniesionych piórem lub ołówkiem, co utrudnia lekturę tekstu. Rękopis ten zawiera 79 kartek o wymiarach 21 x 15 cm. Strony są pożółkłe i w większości wypłowiałe, część na skutek upływu czasu, część wskutek zalania kartek atramentem, kawą lub herbatą, co także niekorzystnie wpływa na odbiór dzieła. Uwidocznia się tutaj pewna chaotyczność w zapisie, co może wskazywać na to, iż sztuka powstawała w dużej mierze pod wpływem chwili i dopiero z czasem zrodziła się jej ostateczna wersja. Czytając dramat, pewnych trudności interpretacyjnych nastręcza także jego zakończenie, tzn. ostatnia odsłona tekstu, która istnieje w dwóch różniących się od siebie pod względem treści wariantach. Ponadto na stronach 71-78 rękopisu znajdują się notatki Jana Rompskiego z czerwca 1948 r. dotyczące młodzieży, nie mają one jednak związku z treścią dramatu.

Ich tragedie, jak już zostało zauważone wcześniej, to tekst, który znany jest tylko nielicznym badaczom i animatorom kultury kaszubsko-pomorskiej[7], a szkoda, ponieważ dramat ten ze względu na obecność społecznej oraz ideologicznej problematyki charakterystycznej dla okresu po II wojnie światowej, zasługuje na uwagę współczesnego środowiska akademickiego, a także wszystkich zainteresowanych kaszubską dramaturgią XX wieku. Na planie treściowym to czteroaktowa sztuka ukazująca losy rodziny Ponieckich. Wiktoria i Hilary mieszkają w jednym z powojennych nadmorskich miasteczek. Ich małżeństwo przechodzi kryzys. Dodatkowych zmartwień przysparza im syn Feliks, który wbrew woli matki, pragnie zostać marynarzem. Problemy, z jakimi borykają się bohate-

---

Pomorze", 2008, nr 10, s. 143-145. Kaszubskojęzycznym dramatom poświęcony został również wstęp w: J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*...

6 Próbą całościowego ujęcia polskojęzycznych dramatów Jana Rompskiego z literaturoznawczego punktu widzenia była praca magisterska Zuzanny Szwedek pt. *Dramaturgia polskojęzyczna Jana Rompskiego („Ścinanie kani", „Ich tragedie", „Pan w okularach")*, napisana pod kierunkiem prof. Daniela Kalinowskiego w Zakładzie Antropologii Literatury i Badań Kaszubsko-Pomorskich Akademii Pomorskiej w Słupsku. Praca ta znajduje się w depozycie prac magisterskich, w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie oraz w archiwum uczelnianym Akademii Pomorskiej w Słupsku.

7 O *Ich tragediach* wspomina we *Wstępie* do IV tomu *Biblioteki Pisarzy Kaszubskich* D. Kalinowski, zob. J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*..., s. 12.

rowie sztuki, doprowadzają do szeregu nieporozumień, co w rezultacie prowadzi do tragedii, śmierci Wiktorii.

Sztukę otwiera scena kłótni pomiędzy małżonkami[8]. Remedium na bolączki pary ma być wakacyjny wypoczynek rodziny nad morzem[9]. Przeszkodą, uniemożliwiającą wyjazd, okazują się problemy finansowe małżonków; skromna pensja ówczesnego profesora szkoły podstawowej – Hilarego, nie pozwala mu na ufundowanie rodzinie wczasów[10]. Wiktoria, sugeruje mężowi, by ten zgłosił się do pracy jako wychowawca kolonijny, co nie tylko podreperowałoby domowy budżet, ale i zapewniło mu oraz jego bliskim, w tym ich synowi, upragniony wypoczynek nad morzem[11]. Pomysł małżonki Hilarego dość szybko zostaje zrealizowany, ponieważ już tego samego dnia dom państwa Ponieckich odwiedza Inspektor Oświaty i proponuje Hilaremu pracę w charakterze kierownika kolonii[12], na co Hilary wyraża zgodę. Jednak wizja rodzinnych wakacji szybko ulega zmąceniu. A wszystko za sprawą syna Wiktorii i Hilarego, który w tym czasie pragnie udać się na obóz junacki, by następnie już na jesieni zdawać do szkoły oficerskiej. Pomysł Feliksa spotyka się z gwałtownym sprzeciwem matki niegodzącej się na obranie przez syna takiej drogi życiowej. Jednak nie tylko pomiędzy rodzicem a dzieckiem rodzi się konflikt[13]. Przenosi się on także na pozostałych członków rodziny, którzy podzieleni stają odpowiednio po stronie Wiktorii lub Feliksa. Młodzieńca popiera Hilary, wraz z Zenonem i Irką – młodymi ludźmi, będącymi jego przyjaciółmi. Po stronie Wiktorii staje Ambroży, profesor filozofii, wuj Feliksa. Akt pierwszy sztuki zamyka scena, w której zawiązana zostaje intryga przeciwko matce, mająca na celu przekonanie jej do planów syna[14].

Drugi akt *Ich tragedii* rozpoczyna dialog pomiędzy Hilarym a Feliksem, którzy zastanawiają się, czy aby żart Hilarego na temat rozwodu z Wiktorią, jeśli ta nie wyrazi zgody na oficerską karierę syna, nie będzie zbyt okrutny[15]. W czasie kolonijnego wyjazdu poruszane zostają także kwestie związane z wychowaniem młodych ludzi (w tekście autor przytacza bajkę o stolemach, zamieszkujących mityczne Pomorze[16]) i rolą nauczyciela w ówczesnym społeczeństwie[17]. Doceniony

---

[8] Rękopis pod sygnaturą 13, nr inwentarzowy R-1812, akt I, scena 1, s. 4.

[9] Tamże, akt I, scena 1, s. 6.

[10] Tamże, s. 4.

[11] Tamże, akt I, scena 1, s. 6.

[12] Tamże, scena 3, s. 16.

[13] Tamże, scena 2, s. 9-10.

[14] Tamże, scena 5, s. 20-23.

[15] Tamże, akt II, scena 2, s. 47.

[16] Rękopis pod sygnaturą 13, nr inwentarzowy R-1812, akt II, scena 3, s. 54. O stolemie stanowiącym swoistą metaforę pomyślnego okresu w dziejach Pomorzan w najnowszym ujęciu piszą: A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od Stolema do Smętka*, Gdańsk-Słupsk 2009, s. 5-6.

[17] Rękopis pod sygnaturą 13, nr inwentarzowy R-1812, akt II, scena 1, s. 45-46.

zostaje trud wychowawcy jako osoby mającej największy wpływ na kształtowanie umysłów i serc młodych ludzi[18].

Akcja ostatnich dwóch aktów *Ich tragedii* dzieje się w domu Ponieckich. Na samym początku toczy się rozmowa zrozpaczonej Wiktorii z Ambrożym usiłującym pocieszyć przygnębioną ostatnimi wydarzeniami kobietę. Ambroży, jako profesor psychologii próbuje dociec przyczyny chęci rozwodu u małżonka Wiktorii. I tak wuj Feliksa dostrzega w Hilarym rewolucjonistę, którego nudzi jednostajność życia[19]. Radzi Wiktorii, by ta postarała się przeniknąć myśli męża i dostrzegła, iż jest on „nowym typem człowieka"[20], „goniącym za jakimś tam ideałem (...), dla którego nic poza nim nie istnieje"[21]. Profesor zauważa w końcu, iż dojdzie do tragedii, jeśli reprezentanci nowego pokolenia nie znajdą porozumienia z przedstawicielami epoki zmierzchającej[22].

Po konwersacji z Ambrożym Wiktoria za jego radą udaje się na spacer[23]. W tym czasie dom Ponieckich odwiedza Inspektor Oświaty. Mężczyźni odbywają rozmowę na tematy związane z dostępem Polski do morza. Gość odwiedzający dom Ponieckich cieszy się z faktu, iż kraj ma dostęp do Bałtyku. Natomiast Ambroży sygnalizuje, iż swego czasu pomorskie pochodzenie przysporzyło mu wiele cierpienia[24], dlatego należałoby być ostrożnym w okazywaniu radości z tego powodu. Jednak głównym celem wizyty Inspektora w domu Ponieckich jest przekazanie Ambrożemu smutnej informacji o śmierci bliżej niezidentyfikowanego chłopca, uczestnika kolonii[25]. Matka Feliksa oraz jego wuj są przekonani, iż nie żyje ich ukochany syn i chrześniak. Wiktoria ową pomyłkę przypłaca życiem[26]. Ambroży traci zmysły[27]. Ojciec wraz synem po powrocie z kolonii, bezskutecznie usiłują znaleźć winnego śmierci kobiety[28].

Tragedia niemożności porozumienia się z drugim człowiekiem dotyczy każdej z postaci dramatu Rompskiego. Problem ten uwidocznia się chociażby w postawie Feliksa, który nie może dojść do porozumienia z matką. Konflikt ten nie wynika jednak tylko z młodzieńczego buntu chłopca, jego przyczyny upatruje się

---

18 O ówczesnej edukacji Rompski wypowiadał się w artykule: *Ocena realizacji planu w zakresie przygotowań do reformy szkolnej w powiecie kościerskim*, nr inwentarzowy R-1894.

19 Rękopis pod sygnaturą 13, nr inwentarzowy R-1812, akt II, scena 1, s. 68.

20 Tamże.

21 Tamże.

22 Tamże.

23 Tamże, akt III, scena 1, s. 70.

24 Tamże, s. 27.

25 Tamże, scena 2, s. 30.

26 Tamże, scena 3, s. 31, 36.

27 Tamże, scena 4, s. 33.

28 Tamże, scena 5, s. 3.

w zmierzchu pewnej epoki kulturowej, a zatem dezaktualizacji poszczególnych wartości chociażby takich, jak rodzina czy szacunek do kobiety. Owe przemiany stają się przyczyną nieporozumień w rodzinie Ponieckich.

Rompski na przykładzie zmian zachodzących w rodzinie stara się w *Ich tragediach* poczynić spostrzeżenia dotyczące okresu powojennego, przynoszącego zapowiedź rewolucji moralno-obyczajowej w sposobie myślenia, a nade wszystko w działaniach ówczesnych ludzi. Pozostaje przy tym w kręgu tematyki autorów jemu współczesnych[29]. Można by wspomnieć tutaj chociażby o dramacie Jerzego Szaniawskiego *Most*[30]. Elementem wspólnym, łączącym *Ich tragedie* Rompskiego oraz *Most* Szaniawskiego[31], jest niewątpliwie motyw walki pokoleń, wspomniany uprzednio przeze mnie w kontekście dramatu kaszubskiego twórcy. Problem, którego podłoża należy doszukiwać się nie tyle w młodzieńczym buncie, sprzeciwie wobec starszego pokolenia i zasad rządzących zastanym światem, co raczej w przemianach, jakie zachodziły wówczas w społeczeństwie.

Porównując obydwie sztuki, daje się zauważyć, że zarówno w *Moście*, jak i w *Ich tragediach* autorzy ukazują postaci dwojakiego rodzaju, co obrazuje przemiany moralnościowe w społeczeństwie. Pierwszy „typ" bohaterów to niejako „ludzie nowej generacji", do nich należeć będzie syn przewoźnika z *Mostu*, Tomasz i jego narzeczona, Helena. W dramacie Rompskiego takimi postaciami są Hilary oraz jego syn Feliks wraz ze swoimi przyjaciółmi. Postaci „drugiego rodzaju", to bohaterowie, którzy mentalnie i duchowo „zakotwiczeni" są w epoce odchodzącej w zapomnienie, do nich należeć będą w dramacie Szaniawskiego, Przewoźnik, a w sztuce Rompskiego, Wiktoria wraz z Ambrożym, wujem Feliksa. W sposób symboliczny owe przeobrażenia w społeczeństwie wyrażone są w dramacie Szaniawskiego motywem mostu, którego budowa przyczynia się do osamotnienia i poczucia odrzucenia przez społeczeństwo, jakiego doświadcza stary Przewoźnik[32]. W sztuce Rompskiego elementem, który uosabia owe zmiany w ówczesnym, pomorskim społeczeństwie, jest topos morza. W *Ich tragediach* morze samo w sobie nie stanowi jednak w pełni czytelnego symbolu. Dopiero w opozycji do lądu można dostrzec, iż Bałtyk jest w dramacie symbolem tego, co nieznane i nowe, a zatem nie do końca oswojone i bezpieczne dla człowieka. Ląd,

---

[29] Mam tutaj na myśli tematykę dramatów L. Kruczkowskiego i J. Szaniawskiego, o czym wspomina D. Kalinowski, w: *Dramaty Jana Rompskiego. Tematy, idee, techniki*, [w:] J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*..., s. 43. Szerzej o polskim teatrze współczesnym, piszą m.in. E. Csató, *Polski teatr współczesny*, Warszawa 1967; W. Filler, *Współczesny teatr polski*, Warszawa 1976.

[30] J. Szaniawski, *Most*, [w:] *Wybór dramatów*, Wrocław 1988.

[31] Na pewne podobieństwo wymowy utworów Jerzego Szaniawskiego i Jana Rompskiego uwagę zwraca D. Kalinowski. Zob. *Dramaty Jana Rompskiego. Tematy, idee, techniki*, [w:] J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*..., s. 43.

[32] Zob. K. Nastulanka, *Między mitem a sztuką. Dramat obsesji*, [w:] tejże, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1973, s. 121-131.

natomiast będzie w tekście przestrzenią, która symbolizuje wszystko to, co znane, bezpieczne, ponieważ bardziej stabilne, przewidywalne.

Rompski, podobnie jak Szaniawski w *Moście*, przywołuje przestrzeń pozornie bezpieczną i znajomą, ale w konsekwencji złudną. W domu Ponieckich nie ma spokoju i nie jest miło, ponieważ pomiędzy członkami rodziny brakuje prawdziwego porozumienia. Zapanowała natomiast niezgoda, pojawiły się pretensje, złośliwości, niekiedy zobojętnienie na drugiego człowieka, z którym nie warto już podejmować dialogu. Jedynie Profesor zauważa, iż owy brak porozumienia może doprowadzić do tragedii, co ma profetyczny wydźwięk. Profesor wieszczy bowiem tragedię, tyle, że nie w postaci śmierci członka rodziny (przypadek Wiktorii), co raczej w postaci bezpowrotnego utracenia umiejętności dialogu z drugim człowiekiem.

Pan w okularach. Pomiędzy starymi a młodymi

Pan w okularach. Sztuka sceniczna w 3 aktach (1949) jest drugą w kolejności chronologicznej polskojęzyczną sztuką Jana Rompskiego. Dramat ten w przeciwieństwie do pierwszego polskojęzycznego tekstu pomorskiego pisarza istnieje zarówno w zapisie brulionowym, jak i w maszynopisie. Rękopis obejmuje 4 zeszyty, na które składa się 117 kartek o wymiarach 21x17,5 cm. Papier, na którym zapisano tekst, jest pożółkły, co nieco utrudnia lekturę dramatu. Pewnych trudności w odbiorze sztuki nastręczają także liczne skreślenia oraz poprawki naniesione piórem lub ołówkiem. Przepisania i edytorskiego opracowania *Pana w okularach* podjęła się w 2004 roku studentka filologii polskiej Akademii Pomorskiej, pani Helena Cichosz, która uczyniła z dramatu Jana Rompskiego przedmiot badań swojej pracy magisterskiej[33].

Pochylając się nad rękopisem *Pana w okularach* Jana Rompskiego, mamy do czynienia z tekstem, który podobnie, jak *Ich tragedie* znany jest wąskiemu gronu badaczy dramaturgii kaszubsko-pomorskiej[34]. W sztuce obecne są odwołania do rodzącej się wówczas w kraju poetyki realizmu socjalistycznego[35], budzącej zainteresowanie wśród wielu ówczesnych literatów[36]. Jest to kwestia zasługująca

---

[33] *Jan Rompski „Pan w okularach" – opracowanie edytorskie*, praca magisterska Heleny Cichosz napisana pod kierunkiem prof. T. Linknera.

[34] O problematyce dramaturgii Jana Rompskiego pisze D. Kalinowski w artykule: *Dramaturgia Jana Rompskiego. Zarys problematyki*, „Nasze Pomorze". Rocznik Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie, 2008, nr 10, s. 143-152. Tam też w kontekście problematyki kaszubskojęzycznych sztuk tegoż autora wspomniany jest niniejszy tytuł. Zob. s. 151-152.

[35] Zob. M. Głowiński, *Realizm socjalistyczny*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 2002, s. 463.

[36] Mam tutaj na myśli działalność „Kuźnicy", tygodnika propagującego ideologię zbliżoną do

na większą uwagę środowiska akademickiego, a także każdemu, komu bliskie jest kaszubskie życie teatralne XX wieku.

Akcja utworu rozgrywa się w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku. Rzecz dzieje się w domu państwa Zielińskich, zamożnych mieszczan[37]. W zamian za udzielenie materialnego wsparcia ojciec Rozalii obiecuje swojemu przyjacielowi jej rękę. Nikomu, nawet żonie, nie wspomina jednak o złożonej przed laty obietnicy[38].

Zawiązuje się intryga, młodsza córka, Irka dowiaduje się o tym i postanawia zażartować z ojca i siostry. Namawia Andrzeja, oddanego sługę domu, by ten, jadąc po Wincentego Zielińskiego (głowę rodziny) na dworzec, przekazał po drodze napisany przez nią list do redakcji gazety, będący ogłoszeniem, w którym poszukiwany jest pewien „pan w okularach" jako kandydat na męża. Oddany sługa postępuje tak, jak go poproszono, po czym przyjeżdża do domu państwa Zielińskich z tajemniczym gościem[39]. Ów obcy sprawia zaś, iż siostry zaczynają rywalizować między sobą o jego względy[40]. Manfred Roszczewski, bo tak przedstawił się przybysz, jest zainteresowany Irką, drugą siostrą. Ta nie kryje się przed nim ze swoimi socjalistycznymi poglądami, bliskimi także i jemu[41]. Irka – tak jak Roszczewski – pragnie wyzwolenia chłopów spod władzy panów. Ponadto głosi ona hasła równości i wolności bez względu na pochodzenie człowieka, czym wzbudza dezaprobatę swoich rodziców, siostry, a także Elwiry, która jest guwernantką dziewcząt[42].

W ostatnim akcie sztuki młodzi zbliżają się do siebie i bez wiedzy rodziców postanawiają się zaręczyć[43]. Roszczewski wyjawia Ircе, iż jest przestępcą politycznym i poszukują go listem gończym za głoszenie haseł rewolucji socjalistycznej w Hiszpanii[44]. Na przeszkodzie zakochanym staje jednak nie tyle polityczna działalność ukochanego dziewczyny i wynikające z niej przykre konsekwencje, lecz niespodziewana, tajemnicza śmierć Elwiry – uduszonej i odnalezionej w przydomowym stawie[45]. Podejrzanym o morderstwo zostaje Roszczewski[46]. Młodzieniec

marksistowskiej, który skupiał wówczas wielu literatów polskich, badaczy literatury, m.in. Zofię Nałkowską, Jana Kotta, Mieczysława Jastruna, czy Leona Kruczkowskiego. Zob. G. Wołowiec, *Kuźnica*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, red. W. Tomasik, Kraków 2004, s. 114-117.

37 Rękopis pod sygnaturą 14, nr inwentarzowy R-1815, akt I, scena 1, s. 53.

38 Rękopis pod sygnaturą 14, nr inwentarzowy R-1815, akt I, scena 1, s. 64.

39 Tamże, s. 56. Zob. także: akt I, scena 3, s. 70.

40 Tamże, scena 4, s. 74.

41 Tamże, akt II, scena 1, s. 77.

42 Tamże, akt I, scena 2, s. 63-64.

43 Tamże, akt III , scena 1 , s. 99.

44 Tamże, akt II, scena 1, s. 81.

45 Tamże, s. 98.

46 Tamże, scena 3, s. 104.

postanawia uciec z dworu, unikając, jak przypuszcza, kary więzienia za zabójstwo, którego nie popełnił[47].

Sceną wieńczącą sztukę jest odsłona, w której do domu państwa Zielińskich przybywa Wierzyński (prawdziwy, tytułowy „pan w okularach"), jak się okazuje ojciec Roszczewskiego[48]. Oczyszcza on syna z zarzutów o morderstwo i wyjawia, iż prawdopodobnym zabójcą Elwiry mógł być jego brat Józef, dawna miłość Zielińskiej-matki[49]. Na jaw wychodzi wówczas wzajemna niechęć, jaką odczuwali do siebie Józef Wierzyński i zamordowana. Ona widziała w nim proletariusza usiłującego wkraść się do świata arystokracji przez małżeństwo z młodą Zielińską. On miał dosyć oszczerstw kierowanych przez nią pod jego adresem[50]. Jakby nie dość tego, okazuje się, że biologicznym rodzicem Irki jest właśnie Józef Wierzyński[51], on także, a nie jego brat, udzielił Wincentemu Zielińskiemu materialnej pomocy przed laty, oddając cały swój majątek, po czym sam wstąpił do klasztoru[52].

Ostatnie odsłony tekstu ukazują rozpacz Zielińskiej-matki po poznaniu prawdy o poświęceniu dawnego kochanka, rozgoryczony Wincenty bezsilnie opada na fotel; Wierzyński tryumfuje, zabierając Irkę z domu Zielińskich[53]. Z jego też ust pada refleksja dotycząca sprawiedliwości: „Z wszystkiego, cokolwiek czynisz człowieku, zdasz prędzej czy później rachunek. Wszystko w swej księdze sprawiedliwość bilansuje, wyrównuje straty i zysk"[54].

W krótkim streszczeniu *Pana w okularach* nie sposób nie zauważyć elementów tematyki ideologicznej obecnej w sztuce Rompskiego. Dość istotnym zagadnieniem poruszonym w dramacie będzie problem rewolucji i przemian społecznościowych z niej wynikających. Warto zauważyć, że powstały w 1949 r. tekst wpisuje się niejako w lansowaną wówczas tematykę dyskusji estetyczno-ideowych, która obejmowała m.in. właśnie poruszoną w *Panu w okularach* problematykę rewolucyjną[55]. Postacią, która wprowadza owo zagadnienie już w I akcie sztuki, jest Irka i podczas, gdy w przypadku socjalistycznych poglądów Manfreda nie ma wątpliwości co do ich autentyczności, tak w przypadku Irki mogą pojawić się pewne obiekcje. Motywacja postępowania młodszej córki Zieleńskiego nie jest bowiem do końca oczywista. Ona sama swoje zachowanie względem Roszczewskiego tłumaczy: „Mogę panu wytłumaczyć, co powodowało mną do powzięcia

---

47 Tamże, scena 6, s. 111.

48 Tamże, s. 113.

49 Tamże, s. 115.

50 Rękopis pod sygnaturą 14, nr inwentarzowy R-1815, akt III, scena 6, s. 115-116.

51 Tamże, scena 1, s. 99.

52 Tamże, scena 6, s. 116.

53 Tamże.

54 Tamże.

55 Zob. M. Głowiński, *Realizm socjalistyczny*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 463.

przeze mnie sprawy. Primo, nudzę się. Secundo, chciałam rozerwać się, tertio, spełnić obowiązek obywatelski przy pomocy przepełnionej kasy ojczulka"[56]. Motywacja postępowania Irki nie jest więc jednoznaczna i po części wynika ona z nudy, chęci rozrywki, a zarazem potrzeby zrobienia czegoś użytecznego z pieniędzmi ojca. Dziewczyna jest więc tym bardziej podatna na wpływy Roszczewskiego, oferującego zarówno ciekawie spędzony czas, jak i poczucie, iż jest ona częścią ważnego przedsięwzięcia politycznego, mającego wpływ na losy ludzkości. Wszystko to sprawia, że Irka gotowa jest poświęcić dla młodego rewolucjonisty zarówno swoje szczęście, jak i bliskich.

Irka swoim postępowaniem przypomina zachowanie bohaterki dramatu jednego z ówczesnych twórców socrealistycznych, mianowicie reprezentantkę inteligencji niemieckiej, córkę profesora Sonnenbrucha, Ruth, która jest bohaterką *Niemców*[57] Leona Kruczkowskiego. Co prawda tematyka tych sztuk różni się od siebie zasadniczo, jednak motywacja postępowania Ruth oraz Irki zdaje się być zbliżona. Przypominając pokrótce treść sztuki Kruczkowskiego[58], warto przywołać miejsce Ruth w dramacie. Jest ona znudzoną życiem śpiewaczką niemieckiego pochodzenia, która przyjeżdża do rodzinnego miasta, by uczcić benefis pracy naukowej ojca. Na kilka godzin przed uroczystością do domu profesora Sonnenbrucha włamuje się jego były student żydowskiego pochodzenia, który zbiegł z obozu koncentracyjnego. Schronienia udziela mu Ruth, która postanawia odwieźć Joachima Petersa w bezpieczne miejsce. Nie wie jednak, dlaczego udziela mu pomocy, w dramacie czytamy:

> Ruth: Niech pan tylko nie próbuje dociekać, dlaczego to zrobiłam. Sama nie wiem, co to właściwie było.
>
> Joachim z przykrością: Dlaczego pani to mówi?
>
> Ruth: Bo chcę być z panem zupełnie szczera. Mógłby pan jeszcze pomyśleć, że na przykład, robię to z politycznej sympatii dla pana, że chcę pomóc człowiekowi walczącemu z reżimem Hitlera, antyfaszyście, czy jak tam wy się nazywacie. Nie, proszę pana, nic a nic nie znam się na tych sprawach…[59]

W sztuce jest więc obecny wątek kryminalny, podobnie u Rompskiego, mamy bowiem do czynienia z bohaterami – zbiegami i młodymi, znudzonymi życiem kobietami, które z niejasnych przyczyn decydują się pomóc owym zbiegom, nie bacząc na własne bezpieczeństwo. Joachim przestrzega jednak Ruth przed

---

[56] Rękopis pod sygnaturą 14, nr inwentarzowy R-1815, akt II, scena 1, s. 79.

[57] L. Kruczkowski, *Niemcy*, [w:] tegoż, *Dramaty*, Warszawa 1973.

[58] Dogłębnej analizy *Niemców* L. Kruczkowskiego dokonuje R. Szydłowski, *„Niemcy", czyli kto zawinił*, [w:] *Dramaturgia Leona Kruczkowskiego*, Kraków 1972, s. 84-131. Krótkiego streszczenie sztuki oraz pobieżnej analizy dramatu dokonuje także L. Eustachiewicz, *W stronę realizmu*, [w:] *Dramaturgia współczesna 1945–1980*, Warszawa 1985, s. 198-204.

[59] L. Kruczkowski, *Niemcy*, [w:] tegoż, *Dramaty*, akt III..., s. 58.

niebezpieczeństwem, jakie jej grozi, mówiąc: „Cóż za okrutna szczerość! Ale wobec tego i ja będę szczery. Nie wiem, czy pani zdaje sobie sprawę z tego, na co pani się naraża, udzielając mi pomocy. Myślę, że jest poniekąd moim obowiązkiem, zwrócić pani na to uwagę..."[60]

Manfred z *Pana w okularach* niezbyt przejmuje się bezpieczeństwem Irki, pragnie przede wszystkim azylu politycznego, a jego otwartość w stosunku do niej, wynika raczej z chęci przypodobania się dziewczynie, by zyskać jej przychylność w domu Zieleńskich. Rompski unika takim rozwiązaniem pewnego schematyzmu postaci[61], ponieważ ani Irka, ani Roszczewski nie są postaciami jednobarwnymi, wyposażonymi wyłącznie w pozytywne lub negatywne cechy charakteru.

Ścinanie kani. Promocja motywu kaszubskiego

Ścinanie kani. Widowisko regionalne w 2 aktach (1961) jest dramatem istniejącym zarówno w zapisie brulionowym, jak i w maszynopisie. Rękopis obejmuje zeszyt, składający się z 33 kartek o rozmiarze 30x21cm. Strony są pożółkłe, niekiedy wypłowiałe na skutek upływu czasu, co utrudnia lekturę tekstu. W 1970 r. Edmund Kamiński sporządził kopię sztuki w postaci maszynopisu, który wraz z rękopisem znajduje się w zbiorach Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.

Ścinanie kani jest najbardziej znaną sztuką polskojęzyczną tegoż autora[62]. Znacznie odbiegający tematyką od *Ich tragedii* oraz *Pana w okularach*, utwór stanowi próbę ukazania obrzędu ścinania kani na północnych Kaszubach[63]. Poprzedzony kilkuletnimi studiami autora nad zagadnieniem[64] tekst jest zarówno arcyciekawym zapisem jego etnograficznych poszukiwań, jak i stanowi zapis wyobrażenia kaszubskiego literata o prastarym zwyczaju.

---

60 Tamże.

61 O schematyzmie postaci dramatów socrealistycznych pisze: M. Jarmułowicz, *Fundamenty utopii*, [w:] tejże, *Sezony błędów i wypaczeń*, Gdańsk 2003, s. 113-114.

62 Treść sztuki oraz jej problematyka omawiane były już szerzej na łamach kilku artykułów naukowych poświęconych dramaturgii Jana Rompskiego, mam tutaj na myśli następujące prace Daniela Kalinowskiego: *Ścinanie Kanië Jana Rompskiego. Dawna i współczesna moc rytuału*, „Acta Cassubiana", t. 12, 2010, s. 33- 47 oraz *Dramaturgia Jana Rompskiego*, s. 151-152, a także *Wstęp* do: J. Rompski, *Dramaty kaszubskie...*, s. 51-54 oraz u Jerzego Tredera, który swoja pracę poświęca zwyczajowi ścinania kani, m.in. jego literackim obrazom. Zob. tenże, *Zwyczaj i widowisko Ścinania kani w etnologii i literaturze,* Wejherowo 2012.

63 B. Sychta, hasło: *Ścinanie kani*, [w:] *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. II, Wrocław 1968, s. 129-131.

64 Efektem studiów autora nad zagadnieniem jest praca wydana pośmiertnie. Zob. J. Rompski, *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Toruń 1974.

Ścinanie kani jest dwuaktową sztuką, która ukazuje obrzęd kaszubski w nieco autorskim ujęciu. W pierwszej części dramatu wydarzenia rozgrywają się w mitycznym, bliżej nieokreślonym miejscu i czasie. Obrzędowi przewodniczy Czarodziej[65]. W rytuale w sposób czynny, poprzez śpiew, taniec, określony ruch ciała udział bierze także miejscowa ludność[66]. W postać kani wciela się jedna z miejscowych kobiet, która zostaje przepędzona z wioski[67]. Ten symboliczny akt wypędzenia świadczy o ponownym przywróceniu światu harmonii i wskazuje na wiarę społeczności w sakralny charakter sprawowanego obrzędu[68].

W drugim akcie *Ścinania kani* rzecz dzieje się w jednej z kaszubskich wsi lat sześćdziesiątych XX wieku. Rytuał traci swój pradawny, sakralny wymiar, jest wręcz przedmiotem żartów wśród młodzieży[69]. Kanię zastępuje martwy ptak[70], a obrzędowi, współcześnie traktowanemu przez lokalną społeczność jako ciekawostka folklorystyczna, przewodniczy sołtys[71]. Wiara w moc sprawczą ścinania kani zostaje zastąpiona przez umoralniające kwestie wygłaszane przez poszczególnych uczestników, biorących udział w odgrywaniu obrzędu[72]. Poszczególne sądy nie mają jednak mocy przemieniania rzeczywistości, przywracania ładu światu, są jedynie elementem gry, zabawy, jaką stał się dla współczesnych pradawny zwyczaj ścinania kani.

W drugim akcie sztuki mamy zatem do czynienia z teatralizacją obrzędu. Mieszkańcy wioski zaczęli bowiem wcielać się w konkretne role, przywdziewać maski i odgrywać sceny. Dawny obrzęd stał się swego rodzaju widowiskiem, które ma pouczać i przestrzegać mieszkańców wsi przed popełnieniem konkretnych występków i konsekwencjami z nich wynikającymi. Pradawna, mityczna kania odczuwana jest dla mieszkańców wsi jedynie jako daleki sygnał istnienia metafizycznego zła i nieprawości na świecie. I chociaż drugi akt sztuki ukazuje jakoby kania nadal posiadała ową moc, była przyczyną nieszczęść ludzkich, to należy pamiętać, iż jest to pewna konwencja, w ramach której Rompski poprzez wskazanie win kani, w rzeczywistości ukazuje bolączki ówczesnej wsi kaszubskiej,

---

65 Rękopis pod sygnaturą 19, nr inwentarzowy R-1816, akt I, scena 1, s. 2.

66 Tamże, akt I, scena 1, obraz 2, s. 11.

67 Tamże.

68 Mam tu na myśli koncepcję mitu proklamowaną przez Mircea Eliadego, gdzie mit pełnił funkcję uświęcającą daną społeczność. Koncepcję tę przywołuje A. Kuik-Kalinowska. Zob. *Walory artystyczne dramaturgii Jana Romskiego. Siła obrzędu i mitu (Żniwine i Ścinanie kani)*, [w:] J. Rompski, *Dramaty kaszubskie...*, s. 52-54; M. Eliade, *Czas święty i mity. Mit-wzorzec*, [w:] tegoż, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 108.

69 Rękopis pod sygnaturą 19, nr inwentarzowy R-1816, akt II, scena 1, s. 10-15.

70 Tamże, s. 10.

71 Tamże, s. 11.

72 Tu m.in. kwestie wygłaszane przez Maszkary, Chochoły, akt II, scena 4, s. 24.

a także przywary jej mieszkańców. Wieś, jaką ukazuje w *Ścinaniu kani* Rompski, jest miejscem, gdzie panuje niedostatek, a większość jej mieszkańców stanowią osoby niewykształcone. Braki w edukacji chłopów są często przyczyną drwin ze strony mieszkańców miasta i co gorsza, pozwalają lepiej wykształconej warstwie społeczeństwa nimi manipulować. By przybliżyć ów dramat ludzi niewykształconych, dramaturg kaszubski przywołuje w *Ścinaniu kani* chocholi taniec i chocholą pieśń, które zdają się wskazywać w utworze na pewną niemoc, bezwład i martwotę[73] ówczesnego ludu pozwalającego decydować za siebie[74]. Sam Chochoł obrazuje sobą brak treści, niemoc ducha[75]. Wskazuje to, że ów swoisty byt niejako „czeka", by ktoś wypełnił go treścią[76]. Figury Chochołów świadczą co prawda o pewnym upadku danych wartości moralnych, ale właśnie ich użycie przez Rompskiego na końcu sztuki jest aktem na taki stan rzeczy[77]. Grzech bezwładu, swoistej inercji w działaniu, który hamuje rozwój, jest zdaniem autora sztuki jednym z najcięższych grzechów, jakiego dopuścić się może ówczesny mieszkaniec kaszubskiej wsi. Prowadzi to bowiem do zatracenia poczucia własnej odrębności, wyjątkowości a zatem zobojętnienia na sprawy „swoich"[78].

Rompski w drugim akcie dramatu zauważa także jeszcze jeden, zdaje się, zasadniczy problem ówczesnych mieszkańców kaszubskiej wsi, o czym wspominałam już wcześniej, mianowicie: „Dziś [kania – Z.S.] tańczy w ludzkiej szacie"[79], nie sposób więc jej zabić. Ludu nie ocali więc prastary obrzęd, nie przystaje on już do ówczesnych realiów życia mieszkańców kaszubskiej wsi, ponieważ jest już tylko swego rodzaju widowiskiem, przedstawieniem teatralnym.

---

[73] O chocholim tańcu symbolizującym pewną niemoc, bezwład i martwotę pisze m.in. A. Hausbrandt, *Chocholi taniec*, „Kultura i Ty", 1980, nr 4, s. 41-43.

[74] Akt II, scena 3, s. 25.

[75] O Chochole będącym pustą formą pisze Z. Majchrowski w artykule: *Chochoł, czyli zaprzepaszczony skandal artystyczny*, „Dialog", 2004, nr 9, s. 76.

[76] Tamże, s. 77.

[77] Za taką funkcją teatru opowiadał się wówczas Jerzy Grotowski i jego Teatr Laboratorium. Zob. J. Błoński, *Znaki, teatr, świętość. 1969*, [w:] tegoż, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 108-110. Czy jednak Rompski znał ówczesny sposób pojmowania teatru przez Grotowskiego? Nad problemem tym zastanawia się D. Kalinowski, *„Ścinanie Kanië" Jana Rompskiego...*, s. 40-41.

[78] Mam tutaj na myśli idee towarzyszące działalności zrzeszeńców, jak i samego Rompskiego, który przynależał do grupy, a swoją twórczością starał się realizować jej założenia, m.in. poprzez intelektualne pobudzanie Kaszubów swoją twórczością, propagowanie i pielęgnowanie spuścizny materialnej i duchowej Kaszubów. O działalności zrzeszeńców pisali m.in.: J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska*, tu rozdział: *Działalność pisarzy kaszubskich w latach 1945–1980. Utwory sceniczne*, Warszawa 1980, s. 49-53, s. 177-186; F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej*, tu rozdział: *Zrzeszeńcy*, s. 168-204; T. Bolduan, *Nie dali się złamać*, tu rozdziały: *Zrzeszenie kaszubskie*, *Mocne uderzenie*, Gdańsk 1996, s. 109-140, s. 175-189.

[79] Rękopis pod sygnaturą 19, nr inwentarzowy R-1816, akt II, scena 3, s. 36.

Co więc należy robić, by mieszkańcom wsi kaszubskiej żyło się lepiej, skoro nie da się już całkowicie wyplenić źródła zła i nieszczęść? Rompski nie udziela w *Ścinaniu kani* jednoznacznej odpowiedzi. Sugeruje jedynie, że pewne wartości, takie jak: „mądrość, roztropność i pokora"[80] mogą być nowym narzędziem do już jawnej walki z „kanią" XX wieku, a teatr nie powinien być zabawą, a autentycznym przeżyciem[81]. Doświadczeniem, przez które przywrócona zostanie sakralność prastarego obrzędu, zespolenie wieczności z doczesnością[82].

* * *

Przywołane treści polskojęzycznych dramatów Jana Rompskiego wskazują na różnorodność zawartych w nich problemów. Tematyka, jaką Rompski porusza w swoich polskojęzycznych sztukach, wskazuje również na pewną wrażliwość pisarza, któremu nieobca była refleksja nad rozterkami powojennego i jednocześnie kaszubskiego inteligenta. Rozważania nad sytuacją człowieka niepotrafiącego odnaleźć się w nowej rzeczywistości, odmiennym porządku świata, którego to ład przejawiał się nie tylko w zmianie mentalności, obyczajów panujących w ówczesnym społeczeństwie, ale i miał związek z pojawieniem się systemów politycznych niosących nieuchronne i trwałe zmiany we wszystkich aspektach ludzkiego życia. W polskojęzycznej dramaturgii Jana Rompskiego jest także i miejsce na refleksję nad stosunkiem współczesnego społeczeństwa do tradycji ludowej (kwestia pojmowania obrzędu w *Ścinaniu kani*). Warto przy tym zauważyć, że poruszane przez autora problemy korespondują w dużej mierze z zagadnieniami, o których pisze Jan Rompski w swoich kaszubskojęzycznych utworach[83]. W efekcie polskojęzyczna twórczość stanowi ich dopełnienie i winna stać się przedmiotem dalszych studiów, a także znaleźć się w kręgu zainteresowań wydawców.

---

[80] Tamże, s. 37.

[81] Dostrzegam tutaj podobieństwo myśli pomiędzy Jerzym Grotowskim a Janem Rompskim, którzy poprzez teatr pragnęli przywrócić niejako boski wymiar ludzkiej egzystencji, zob. J. Błoński, *Znaki, teatr, świętość. 1969*, [w:] *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 105.

[82] O nierozdzielaniu duszy i ciała w teatrze, której prawzorem były obrzędy religijne, zob. w: J. Błoński, *Znaki, teatr, świętość. 1969*...., s. 108.

[83] Treść kaszubskojęzycznych sztuk takich jak: *Lelek*, *Zemia*, *Roztrãbarch*, *Jô chcã na swiat*, czy *Òżniwinë* koresponduje z tematyką poruszaną w polskojęzycznych dramatach tegoż autora. O problematyce wyżej wymienionych utworów czytaj we *Wstępie* do IV tomu *Biblioteki Pisarzy Kaszubskich*, s. 26-41. Por. także D. Kalinowski, *Dramaturgia Jana Rompskiego. Zarys problematyki*..., s. 147-148, 149-151.

Zuzanna Szwedek

Polish drama of Jan Rompski. Outline of contents

SUMMARY

Other literary production of Jan Rompski, in addition to his Kashubian language dramas, held by the Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie (The Kashubian-Pomoranian Museum of Literature and Music in Wejherowo) includes three works of the author written in the Polish language: *Ich tragedie* (1948), *Pan w okularach* (1949), and *Ścinanie kani*, *Widowisko regionalne w 2 aktach* (1961). The purpose of this article is to bring to a wider audience the Polish dramas of Jan Rompski.

In *Ich Tragedie* (Their Tragedies) the author describes changes occurring in the Poniecki family during the time after the war which brought about a revolution in moral traditions, in ways of thinking and primarily what the people did during those days.

Pan w okularach (The Lord with Spectacles) by Jan Rompski is the author's answer to the arising interest among many writers of that time of socialistic realism in poetry.

Ścinanie kani (Execution of the Kite) is the most well-known work of the author. The piece is an attempt to present the ritual beheading of a kite (a raptor), according to tradition of northern Kashubia. The two acts contain a very interesting record of the ethnographical research of the author. It is also a record of how Kashubian authors imagine the ancient ritual.

tłum. *Stanisław Frymark*

Zuzanna Szwedek

Dramaturgie von Jan Rompski, in polnischer Sprache verfasst. Eine Skizze des Inhalts

ZUSAMMENFASSUNG

Im literarischen Nachlass von Jan Rompski, verwahrten neben der in der kaschubischen Sprache verfassten Dramen in Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej in Wejherowo, befinden sich drei Dramen in polnischer Sprache: *Ich tragedie* (1948), *Pan w okularach* (1949) und *Ścinanie kani. Widowisko regionalne w 2 aktach* (1961). Der Artikel hat zum Ziel den Inhalt, der dem breiten Publikum unbekannt ist, der in polnischer Sprache verfassten Dramen von Jan Rompski bekanntzumachen.

In *Ich tragedie* versucht der Verfasser an Hand der Veränderungen in der Familie Ponieckis die Nachkriegszeit zu beobachten, eine Zeit, die die moral-sittliche Revolution in Denkweise und vor allem in der Handlungsweise der Leute ankündigt.

Pan w okularach von Jan Rompski ist eine Art Antwort des Verfassers auf die sozrealistische Poetik, die das Interesse vieler zeitgenössischer Schriftsteller weckt.

Ścinanie kani ist das am besten bekannte, in polnischer Sprache verfasste, Drama des Autors. Das Stück ist ein Versuch, ein Brauch aus der nördlichen Kaschubei sog. ścinanie kani (zu Deutsch: Fällen der Weihe). Das zweiaktige Drama ist zugleich eine sehr interessante Aufzeichnung der ethnographischen Forschungen des kaschubischen Verfassers und bildet auch die Aufzeichnung seiner Vorstellung eines uralten Brauches.

tłum. *Magdalena Darska-Łogin*