

Mieczysław Inglot

Stanisława Wasylewskiego Iwowski scenariusz "Krakowiaków i Górali" (1941) : struktura i geneza koniunkturalnej adaptacji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 91/2, 189-202

2000

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

MIECZYŚLAW INGLÓT

STANISŁAWA WASYLEWSKIEGO LWOWSKI SCENARIUSZ
„KRAKOWIAKÓW I GÓRALI” (1941)

STRUKTURA I GENEZA KONIUNKTURALNEJ ADAPTACJI

1

„Historia Polski – to była nadal historia ucisku chłopca. Historia literatury polskiej – to była nadal historia ucisku chłopca odzwierciedlona w literaturze polskiej” – pisze dziś Andrzej Romanowski o swojej edukacji szkolnej w krakowskim liceum lat sześćdziesiątych¹. Nie była to już dawno szkoła stalinowska, ale tego typu upraszczające spojrzenie na przeszłość narodu dominowało przez długie lata w edukacji humanistycznej.

Miało ono swoją, ideologicznie zdeterminowaną funkcję i... co dla niniejszych wywodów istotne, swoje początki, które tutaj spróbuję przedstawić. Będę o nich mówić na przykładzie lwowskiej inscenizacji *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i górali* Wojciecha Bogusławskiego, której inicjatorem był znany pisarz i reżyser teatralny, Stanisław Wasylewski. Odbyła się ona 20 VI 1941, na dwa dni przed wojną niemiecko-sowiecką, i stanowiła ostatnią inscenizację Teatru Polskiego w tym mieście. Przedstawienie reżyserował Bronisław Dąbrowski, a scenografię opracował Stanisław Cegielski. Nad oprawą muzyczną czuwał J. Czosnowski z Wojnarowiczem i Stanisławem Faliszewskim. Dorotę, macochę Basi, zagrała Helena Chaniecka, Basię – Justyna Karpińska-Kreczmarowa, Stacha – Józef Wyszomirski, jego przyjaciela Jonka – Tadeusz Surowa, organistę Miechodmucha – Józef Leliwa, górala Bryndasa – Adolf Nowosielski, jego drużbę Morgała – Mieczysław Węgrzyn, a studenta Bardosa – Tadeusz Woźniak.

Podstawą niniejszej analizy jest zachowany w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich rękopis egzemplarza teatralnego omawianej sztuki, przygotowany przez Wasylewskiego, oparty na jej międzywojennej edycji z roku 1923.

Premiera utworu odbyła się I III 1794 w Warszawie.

Treścią *Cudu* jest miłość Stacha do Basi, której sprzeciwia się zakochana w chłopcu macocha dziewczyny, Dorota. Powstały stąd konflikt wywołuje pożądane zawężenie akcji, doprowadzając do ostrego starcia dwóch gromad wiejskich. Pomyślnie rozwiązanie przynosi wędrowny student Bardos: godzi przy pomocy maszyny elektrycznej zwaśnionych Krakowiaków i górali oraz odstrasza Dorotę od niewczesnych zapędów miłosnych².

¹ A. Romanowski, *Mickiewicz, PRL i my*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 2, s. 15.

² S. Dąbrowski, S. Straus, wstęp w: W. Bogusławski, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale*. Tekst według autoryzowanego odpisu z r. 1796 przygotował M. Rulikowski. Wrocław 1956, s. XLVIII. BN I 162.

Dodajmy: Dorota, pragnąc zniszczyć rodzącą się miłość, popiera inicjatywę swego męża, który przyrzekł wydać swą córkę za górala Bryndasa. Ów mniemany cud to popis działania maszyny elektrycznej, a zarazem okazja do apoteozy nauki oraz nowej wówczas warstwy społecznej, inteligencji. Student Bardos, wyraźne *alter ego* autora, pełni w utworze rolę wyroczni moralnej oraz ideologicznej. To on, nie poprzestając na ingerencji maszyny, usiłuje wzbudzić w góralach wyrzuty sumienia, wspominając, że zasłużyli na chłostę:

O gałgańskie plemię!
 Leżysz teraz cichutko i wierzysz nareście,
 Że niebo karze tego, co rzecz cudzą bierze?
 Trzeba by wam dać teraz przynajmniej po dwieście,
 Ale wstańcie i zaraz mi wyznajcie szczerze:
 Nie czujecież wewnętrznie sumienia zgryzoty,
 Żeście im skradli bydło?³

Jak sugerują interpretatorzy, ta skądinąd błaha intryga, nie pozbawiona elementów typowych dla farsy, stała się kanwą dla demonstrowania patriotycznych uczuć społeczeństwa polskiego w przededniu powstania kościuszkowskiego. Patriotyczne aluzje

kierowane [były] do całego społeczeństwa, nawet do kobiet zwraca się Basia: „Pójdę, pobudzę dziewczki, niech się wspólnie biją, wszakże to ich dobytek, wszakże z niego żyją”. A śpiew Bardosa czy chór Krakowiaków z pierwszego aktu? Spróbujmy znaleźć się w teatrze i wyobrazić sobie ten tłum wypadający zza kulis „z różnymi narzędziami”, czyli cepami, łopatami i... kosami, jak staje wzburzony na przodzie sceny w postawie bojowej, potrząsa bronią krakowskich ochotników Bartosza Głowackiego i rozentuzjasmowanej widowni rzuca wezwanie:

Nuże, bracia, dzieci, żony!
 Idźmy wszyscy, idźmy śmiało!
 Niech ten będzie zawstydzony,
 Kto by miał dziś męstwa mało.
 Gdzie o wszystkich idzie całość
 Tam najpierwszą cnotą śmiałość⁴.

Przywódcy targowiccy i patronujący im generał rosyjski Josif A. Igelström zorientowali się w intencji inscenizatora i po trzech przedstawieniach sztuka musiała zejść z afisza. Podobno była jeszcze wystawiona w końcowym okresie powstania. Wtedy też najprawdopodobniej dorobiono do niej wyraźnie patriotyczną arię pt. *Rozrywka w smutku*. Odtąd, aż do czasu powstania listopadowego, wznawiano raz po raz *Krakowiaków i górali* z aktualizującymi ariami, otwierającymi do różnych ówczesnych wydarzeń, takich jak np. wkroczenie wojsk napoleońskich do Warszawy w roku 1806, jak zwycięski powrót wojsk ks. Józefa Poniatowskiego po bitwie pod Raszynem w roku 1809, jak wyprawa Napoleona na Rosję w roku 1812. Słusznie pisali komentatorzy, że „Z biegiem lat *Krakowiacy* stają się tradycyjnym widowiskiem okolicznościowym”⁵.

Nie sposób w jednym artykule omówić scenicznych dziejów owego dramatu. Wypadnie tylko ogólnie stwierdzić, iż jego inscenizacjom zawsze przyświecał ideał walki o wyzwolenie narodowe i zawarty był w nich protest przeciw kolejnym zabor-

³ W. Bogusławski, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale. Opera w 4 aktach oryginalnie napisana*. Opracował E. Kucharski. Warszawa 1923, s. 78.

⁴ Dąbrowski, Straus, *op. cit.*, s. LI.

⁵ *Ibidem*, s. LXVIII.

com. Scenariusz Wasylewskiego wyróżnia się na tym tle negatywnie jako tekst współbrzmiący z propagandą okupanta.

2

Stanisław Wasylewski (1885–1953) przez większą część swego życia (poza latami 1927–1939, kiedy przebywał w Poznaniu) związany był ze Lwowem. Tu na uniwersytecie studiował polonistykę i historię, pracując w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich i w miejscowej prasie. Tu też ukazywały się jego liczne książki i artykuły, m.in. poświęcone epoce romantyzmu i Mickiewiczowi. W roku 1936 powstała książka *Życie polskie w XIX wieku*, wydana dopiero po wojnie (1962), a w roku 1953 powieść biograficzna pt. *Karolina Sobańska. Występne życie i zloczyni tajnej agentki wywiadu carskiego* (wyd. 1959).

W okupowanym Lwowie Wasylewski związał się z licznym gronem pisarzy polskich, takich jak Tadeusz Boy-Żeleński, Halina Górska, Mieczysław Jastrun, Stanisław Jerzy Lec, Julian Przyboś, Jerzy Putrament, Adolf Rudnicki czy Wanda Wasilewska, którzy włączyli się w ówczesne oficjalne życie kulturalne i we wrześniu 1940 przyjęci zostali do Związku Pisarzy Radzieckiej Ukrainy. Wasylewski współpracował też z redagowanym przez Wasilewską, wydawanym w Moskwie polskim czasopismem kulturalnym „Nowe Widnokregi”. Jako znany pisarz i popularyzator romantyzmu współorganizował uroczystości zainicjowane przez władze dla uczczenia 85 rocznicy śmierci Adama Mickiewicza. W szczególności przygotował widowisko sceniczne pt. *Książka Adama Mickiewicza* (premiera 26 XI 1940), grane parokrotnie w ówczesnym teatrze polskim. Było to widowisko zwarte, pełne dramatyizmu wynikającego z odpowiednio dobranych tekstów poety, w ciekawej oprawie muzycznej i w wykonaniu znakomitych ówczesnych aktorów. Nie uniknął jednak Wasylewski wyrazistego, propagandowego ukierunkowania. Uwypuklił zwłaszcza wątki związane z pobytem Mickiewicza w Rosji, a odpowiednio dobrane fragmenty z artykułów poety publikowanych w „Trybunie Ludów” sugerowały, iż już w latach Wiosny Ludów przewidział on nadejście ery socjalizmu⁶.

W latach okupacji niemieckiej Stanisław Wasylewski współpracował z hitlerowską gadzinówką „Gazeta Lwowska” (1941–1944)⁷. Po wojnie, po chwilowym pobycie w Krakowie, związał się ze śląskim środowiskiem kulturalnym Opola.

⁶ Zob. M. Inglot, *Stanisława Wasylewskiego lwowska „Książka Adama Mickiewicza” (1940 rok)*. W: *Wieszcz i pomniki. W kręgu XIX- i XX-wiecznej recepcji dzieł Adama Mickiewicza*. Wrocław 1999.

⁷ Wasylewski podczas obu okupacji działał w patriotycznym podziemiu jako członek (od stycznia 1940) lwowskiej konspiracyjnej Rady Narodowej. Kontaktował się z ZWZ, a potem należał do Konfederacji Narodu Polskiego. Miał udawać współpracę z okupantami na polecenie tych organizacji (zob. J. Trznadel, *Kolaboranci. Tadeusz Boy-Żeleński i grupa komunistycznych pisarzy we Lwowie 1939–1941*. Warszawa 1998, s. 14). O działalności Wasylewskiego w konspiracji wspomina również J. Węgieński (*Lwów pod okupacją sowiecką 1939–1941*. Warszawa 1991). Po wojnie został Wasylewski oskarżony o kolaborację z hitlerowcami i stanął w jesieni 1945 przed sądem w Krakowie. W czasie procesu jeden ze świadków, Jacek Frühling, zeznał, iż Wasylewski dopisywał do tekstu *Krakowiaków i górali* kuplety o wydźwięku propagandowym. Zob. A. Cieślakowa, *Prasa okupowanego Lwowa*. Warszawa 1997, s. 62. W roku 1946 sąd uniewinnił pisarza. Na temat Wasylewskiego, zob. m.in. *Akta sprawy karnej St. Wasylewskiego oskarżonego o współpracę z okupantem hitlerowskim*. Biblioteka PAN w Krakowie, rkps 9224. – J. Goczoł, *Gorzki powrót S. Wasylewskiego*. „Opole” 1988, nr 4. – W. Nawrocki, *Stanisław Wasylewski, czyli czterdzieści lat powodzenia*. W: *Trwanie i powrót*. Poznań 1969. – D. Zielenkowska, *Stanisława Wasylewskiego związki ze Śląskiem*. Opole 1969.

Liczący 331 kart rękopis Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (sygn. 14772/II), pt. *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale. Starą sztukę Wojciecha Bogusławskiego i Jana Nepomucena Kamińskiego napisał na nowo Stanisław Wasylewski [1941]*, zamknięty datą 26 III 1941, czyli przygotowany na prawie 3 miesiące przed premierą, zawiera dokładny scenariusz widowiska. Było ono poprzedzone wstępem-prologiem pt. *Przed kurtyną*⁸.

Jest to rękopis złożony z dwóch różnych autorsko tekstów. Jego zasadniczą część, 319 kart, stanowi omawiany scenariusz Wasylewskiego w kilku odmianach, częściowo pisany ołówkiem, częściowo na maszynie. Nie byłem w stanie ocenić, która z tych wersji miała charakter ostateczny i dlatego rozpatrywałem je łącznie. Część druga, 12 kart, to nakreślone atramentem wskazówki inscenizacyjne, być może pióra Dąbrowskiego. W cytatach z tego rękopisu wypadnie zachować właściwości fonetyczne, modernizując ortografię i interpunkcję.

Obszerny wstęp miał służyć uzasadnieniu nowej inicjatywy scenicznej Wasylewskiego. Na karcie 309 scenariusza znalazły się tam m.in. takie oto słowa, będące prawie wiernym cytatem z *Nowej epoki poezji polskiej* Seweryna Goszczyńskiego (zob. przypis 22):

Przerażający stan! w całym tym ogromie tylko *Krakowiacy i górale* Bogusławskiego, *Krakowiacy i górale*. Nie przywiązujemy do nich małego znaczenia. Była to daleka wprawdzie, ale pierwsza zapowiedź polskiej literatury, pierwsze zadrzenie płodu ożywiającego w matki wnętrznościach, pierwszy znak żywej istoty, mającej przyjść na świat po kilkudziesięciu latach. Nie ważmy lekce tego niepozornego utworu.

Zdaniem Wasylewskiego, dawniejsza literatura polska była literaturą klas posiadających. Prawdziwa, ludowa literatura powstała dopiero pod piórem Mickiewicza, ale Bogusławski okazał się jej prekursorem.

W rzeczywistości – jak już powiedziano – *Krakowiaków i górali* odbierano wyłącznie jako manifest ideowy i prawie nigdy (wyjątkiem był Goszczyński) nie przypisywano tej sztuce cech innowacji artystycznej o charakterze przełomu romantycznego. Wasylewski szedł jednak konsekwentnie w tym właśnie kierunku. Wspomniana wypowiedź o prawdziwej, tj. ludowej literaturze znalazła się w prologu *Przed kurtyną*. Ów prolog wypełnia poświęcona w całości dokonaniom Bogusławskiego wierszowana kwestia Bardosa. Jest on wedle terminologii Bogusławskiego „zelektryzowany” (tzn. ma maszynę elektryczną przewieszoną przez plecy):

Co ja tu mam w tej skrzynce? nie mogę wyjawić.
Tam się komedia zwiła i rozwiła,
Gdybym wam zdradził, zepsułbym zabawę
Na cały wieczór.

Tyle tylko wiedzcie,
Że tę drogą paniątkę mam po moim ojcu –
Po n a s z y m ojcu – że tak lepiej powiecie.
Wszak cały teatr polski to są jego dzieci.
Czy dawni, czy dzisiejsi nawet aktorowie,
Gwiazdory, primadonny, z opery, z dramatu:
Maszynista, inspicjent czy pan dekorator,

⁸ Jak wynika z rękopiśmiennej notatki umieszczonej w scenariuszu, autor zamierzał wydrukować ów prolog w czasopiśmie „Nowe Widnokregi”, ale wybuch wojny temu przeszkodził.

Wszyscy, słowem, członkowie Melpomeny cechu
 To twoje w prostej linii potomstwo, Wojciechu!
 Pan Wojciech Bogusławski! Któżby się ośmielił
 Przed nim śpiewać po polsku w operze, w teatrze?
 Po pierwsze: nie wypada – panowie myśleli!
 A po drugie: nie da się.
 Bo ten język pastuchów, język ekonomów
 Nie potrafi wyrazić żadnych uczuć gładszych...
 To prawda, że lud śpiewa, że śpiewamy w domu.

(*Za sceną oznaki niecierpliwości. Słychać głos Stacha: Kończcie już, panie Bardos, bo zaczniemy wrzeszczeć.*)

BARDOS

(*rozkładając ręce*)

Trudna rada, więc tylko w kilku słowach streszczę
 Wyczyn Bogusławskiego: na jego to rozkaz
 Po raz pierwszy na scenę chłop polski się dostał
 I zaczął gadać swoją wsiowską gwarą,
 – Oburzały się na to rokokowe damy –.
 W tym tkwi zaiste urok owej sztuki starej,
 Którą odnowiliśmy. [k. 305, 307]

Po tych słowach Bardosa wstawiona została wspomniana odautorska kwestia samego Wasylewskiego.

W dodatkowych, trudno powiedzieć, czy wykorzystanych na scenie, wersach prologu, rozbudował Wasylewski dialog owych dam, akcentując ich umiłowanie cudzoziemczyzny. W ten sposób zarysowała się tutaj sytuacja nawiązująca do sceny *Salon warszawski* z III części *Dziadów*.

W kolejnych wersach wypowiedzi Bardosa można było zapoznać się z następującymi poglądami, przypisanymi Bogusławskiemu:

– A ja – rzekł ojciec – wolę słuchać chamów,
 Teatr to nie jest cyrk i menażeryja.
 Papugom służyć?! Ani mi się śni,
 Na wieś pójdziemy – do żniw, na wesele.
 I tam się uczyć będziem gładkich uczuć w pieśni.
 Co więcej, mosterdzieju! wezwę – tak dalej powiada – lud na scenę,
 Czas, by się tu dostał!
 Weszło chłopstwo gromadą na ojcowy rozkaz
 I na cały głos gada swoją własną gwarą.
 W tym zaiste tkwi urok owej sztuki starej,
 Która za alarm biła już ongi za czasów
 Pana Kościuszki. Za czym się przestraszył
 Carski generał i kazał z afisza
 Zdjąć ten *Cud* przed powstaniem,
 Za co go pokochały oświecone panie.
 Pamiętam, sto lat temu i dziesiątków parę,
 Jakaśmy potem z ojcem do Lwowa zjechali,
 W ogrodzie Jabłonowskich na zielonej darni
 Graliśmy *Krakowiaków* – –
 Przyszło samo pospólstwo: Łyczaków, Kleparów
 I Zamarstynów. Kochana batiaryja! [k. 315, 317, 319]

W tym kolejnym ustępie wypowiedzi Bardosa rozwinięta została krytyka arystokracji. Reprezentując ją „oświecone damy” określono mianem „papug”, a za-

razem uznano je, podobnie jak później bohaterki *Salonu warszawskiego* (jak wiadomo, zachwycały się one Nowosilcowem) za zwolenniczki carskiego zaborcy. Jednocześnie Wasylewski przypomniał pobyt Bogusławskiego we Lwowie i inscenizację *Krakowiaków i górali* w tym mieście w 1796 roku. Przy okazji wprowadził obraz entuzjastycznego przyjęcia tej sztuki przez lwowski lud. Tym samym sztuka o ludzie awansowała do rangi sztuki dla ludu.

Jak już wspomniano, dotychczasowe aktualizacje różnych inscenizacji omawianej sztuki ograniczały się na ogół do wprowadzania nowych arii. Dalej szli autorzy przeróbek. Tak więc np. Jan Nepomucen Kamiński, autor najbardziej znanej adaptacji pt. *Zabobon, czyli Krakowiacy i górale* (wyst. 1816), stworzył obraz dworu i postać złego rządcy Pysznickiego, poskromionego przez dobrego dziedzica, którym okazał się student Bardos⁹. Wasylewski również zapowiadał – nie tylko w tytule – pewne uzupełnienia do tekstu Bogusławskiego.

Podobna zapowiedź znalazła się w objaśnieniach inscenizatora, umieszczonych na końcu omawianego rękopisu. Wasylewski zalecał reżyserowi m.in.:

Sceny zbiorowe ożywić efektami i treściowo. Więcej okazji do wydobycia folkloru, obrzędów, prostoty chłopskiej i stosunku do bogactwa w myśl wyraźnych tendencji progresywnych Bogusławskiego. Wszystko jednak w sensie możliwym dla sceny kameralnej i przede wszystkim możliwości aktora w kameralnych warunkach. [k. 331; podkreśl. M. I.]

W podobny sposób przedstawiał Wasylewski swoje intencje w przedpremierowym artykule, publikowanym w „Czerwonym Sztandarze”. Omówił tam treść sztuki oraz okoliczności jej warszawskiej premiery, stwierdzając zgodnie ze stanem badań, że Bogusławski „zamierzył odtworzyć nastrój oczekiwania z jednej strony, a z drugiej zagrzać społeczeństwo do walki i oporu”¹⁰. Wspomniał o prapremierze z 1 III 1794, o gorącym odbiorze sztuki przez publiczność warszawską i o jej zdjęciu z afisza przez carskiego generała Igelströma. Nie omieszkał koniunkturalnie zaznaczyć, że sztuka nie podobała się „reakcji”, o czym miał świadczyć brak jej incenizacji przez dziesiątki lat i późna publikacja drukiem.

W tym artykule Wasylewski podkreślał, iż głównym walorem utworu była ludowość, polegająca na wprowadzeniu na scenę polskiego chłopa i na śpiewaniu po polsku piosenki ludowej, wtedy gdy – zgodnie z obowiązującą konwencją – na ówczesnych scenach śpiewano po włosku. Zaznaczył z kolei (z wyraźnym ukłonem w stronę założeń krytyki marksistowskiej), iż Bogusławski świadomie pominął „tragiczną sytuację chłopa”, zbyt ufając nadziejom związanym z zapowiedziami Kościuszki i z obietnicami swobód w paragrafach *Konstytucji 3 maja*. „W *Cudzie mniemamym* – pisał – lud zachowuje się tak, jakby już tę wolność miał. Dlatego weseli się i tańczy. Sztuka jest więc, że tak powiem, kredytowana”¹¹.

Stwierdził też Wasylewski – wbrew karcie tytułowej scenariusza przedstawienia – że zrezygnował z włączenia do swojej adaptacji fragmentów tekstu Kamińskiego, motywując to jego konserwatyżmem. Zapowiadał natomiast wprowa-

⁹ Nie jest wykluczone, że pomysłem tym posłużył się później W. Łoziński, wprowadzając podobną postać w swojej powieści pt. *Zaklęty dwór*.

¹⁰ S. Wasylewski, „*Krakowiacy i górale*”. *Przed premierą w Teatrze Polskim*. „Czerwony Sztandar” 1941, nr 139, s. 2.

¹¹ *Ibidem*, s. 3. Zob. też M. Ingłot, *Polska kultura literacka Lwowa lat 1939–1941. Ze Lwowa i o Lwowie*. (Antologia). Wrocław 1995, s. 181 n.

dzenie nowych, nie istniejących u Bogusławskiego, autentycznych pieśni ludowych. Scenę wesela przesunął z aktu II na koniec utworu, czyli do aktu III.

Jak wynika z lektury rękopisu scenariusza, ingerencja Wasylewskiego daleko wykraczała poza przeróbki mające na celu rozszerzenie elementów folkloru. Autor nie ograniczał się do przekształceń tradycyjnie już aktualizowanych arii, lecz wprowadzał określone zmiany w układzie intrygi.

Zacznijmy od arii Bardosa. W scenie 8 aktu II scenariusza śpiewa on dwuzwrotkową kwestię. Druga zwrotka w oryginale (tam akt III, sc. 4) brzmi (podaje wedle edycji z r. 1923):

Bóg nas wszystkich równo stwarza.
Równo nam się kochać każe,
Tego zawsze upokarza,
Kto bliźniego krwią się maże.

Wasylewski tę zwrotkę usunął i wprowadził inną, skomponowaną przez siebie:

Walczcie o swe ideały
Chłopską kosą, dłonią czerstwą,
Aby światem kierowały
Wolność, równość i braterstwo. [k. 165]

Śpiewka Bardosa stanowi kropkę nad „i” początkowej oracji studenta, włączonej przez Wasylewskiego do sceny 7 aktu I. Oto tekst tej oracji:

Jak śpiewać, gdy kieszki ciągle marsze grają?
Sam nie wiem, do jakiej roboty się nająć?
Czyli pójść na aktora, grywać wodewile,
Albo na fryzjerczyka? Różnych zajęć tyle
Jest dziś na świecie. Ale zawsze w mieście.
Bo na wsi nie potrafię. Już raczej w areszcie
Gnić, niżli u dziedzica biednych chłopów dręczyć.
Ale czasy mijają! nowe światło idzie –
Nie będą już pańszczyzną swych poddanych męczyć.
Rewolucja francuska sen im spędza z powiek:
Ukochane pospólstwo! Koniec twojej bidzie.
Chłop jest taki sam dobry jak pan dziedzic – człowiek! [k. 49]

Szczególna uwaga inscenizatora jest jednak poświęcona postaciom z ludu. Już w scenie 4 aktu I Kwiczolap – nowa, przez Wasylewskiego wprowadzona postać – wygłasza taką oto kwestię:

Chłop jest rok cały, w niewoli okrągło,
Wciąż haruje na pańskim, to pieszą, to ciąglą,
Tu go pędzą, tam go biją
Chyba iść pod Kalwaryją...
[.]
Kańczugiem biją, krew żywą chłepcą.
Ale się wyrwie niedźwiedź z oklepcą.
Weźmie władzę, weźmie rolę.
Społem stworzy nową dolę...
[.]
Jam tam nie głupi, żebym szedł w niewolę.
Ja już mam dzisiaj trochę lepszą dolę.
Dla dziedzica klatkę spapram.
[.]
Dla dziedziczki (*gestykulując*) – domam – watram [!] [k. 73]

Wasylewski upodobał sobie szczególnie sceny prześladowania chłopów przez panów. Nie ograniczając się do kwestii Kwiczolapa, wprowadził w scenie 14 aktu III osobną wstawkę, obrazującą od tej strony stosunki pańszczyźniane:

(Halas za sceną. Nadchodzi Kaspruś z kilkoma góralami)

BRYNDAS

Ki diask. Nasz Kaspruś wrócił zdrów jak ryba.

KASPRUŚ

Witajcie, bracia. Jo uciekłem z dybów na pańskim dworze.

BRYNDAS

To cie kaj zamknęli?

KASPRUŚ

I to bars piknie, w hruby kół dębowy.

KWICZOŁAP

Dornam pips!! By tych panów wreszcie diabli wzięli!

KASPRUŚ

Alem się wyrwał, kiej niedźwiedz z oklepcu. Mam na nich sposób...

BRYNDAS

(do publiczności)

Co tyż to za gady!

KASPRUŚ

Pan graf me zamknął. Nie musiał dać rady.

Ze swoim skarbcem, nie mógł dobrać klucza.

No to me w kłode kazał, po nocy na zimnie.

Abym go jutro z rana otwierać naucał. [k. 211]

W recenzji premiery *Krakowiaków i górali*, swoim ostatnim przed śmiercią drukowanym tekście, Tadeusz Boy-Żeleński zaznaczył, iż Wasylewski wyeksponował hasła rewolucji francuskiej, a tym samym potraktował premierę jako przygrzywkę do powstania kościuszkowskiego¹². W istocie bezpośrednio nawiązanie do hasła rewolucji francuskiej znalazło się jedynie w kwestii Bardosa. Wasylewski skupił swoją uwagę na ukazaniu okrucieństwa panów wobec chłopstwa. Było to *nb.* w niezgodzie z historią, jako że ofiarami uczynił górali, którzy w ówczesnej Polsce cieszyli się względną swobodą. W wyraźnej niezgodzie z realiami ówczesnej historii zarysował również perspektywę chłopskiego powstania w proteście przeciw pańszczyźnie, inspirowanym ideami rewolucji francuskiej.

Kolejnym nowo wprowadzonym wątkiem były akcenty antyklerykalne i antyreligijne. Częściowo mieściły się one w ramach znanych od czasów Mikołaja Reja przytyków pod adresem kapłanów – łasych na daniny od wiernych. Już w scenie 6 aktu I organista Miechoduch śpiewał m.in.:

Ja owieczki takie mam,

Co im na organach gram,

Czy to chrzciny, czy to ślub,

Ja z owieczek: skub, skub, skub. [k. 265]

W większości wypowiedzi organisty rysuje się jednak pośrednia krytyka kleru i religii. Natomiast w tekstach wprowadzonych przez Wasylewskiego spotyka-

¹² T. Boy-Żeleński, „*Krakowiacy i górale*” w *Teatrze Polskim*. „Czerwony Sztandar” 1941, nr 145, s. 4.

my się po raz pierwszy z wyraźnym antyreligijnym akcentem w kwestii Morgala ze sceny 6 aktu I. Uczy on organistę przyśpiewek góralskich. Po wysłuchaniu prośby o tę naukę zwraca się Morgal do publiczności z takimi oto słowami:

A to dopiero! Pioruny siarczyste!
 Dziwi mnie bardzo – przyznam się najszczerzej,
 Że góral z Tatrów, co w boga [!] nie wierzy,
 Ma tu, na dołach, uczyć organistę.
 W Tatrach są wołne nuty, bo wołne powietrze. [k. 257]

Przedtem Miechodmucha oświadcza, że trudno mu nauczyć się po góralsku:

Do takich okropności nie mogę się przemodź [!]!
 Że to pan niebieski takich głosów słucha?
 Że też to ojciec święty na ten śpiew zezwała?

Te wątpliwości spotykają się z natychmiastową repliką:

MORGAL
(satanicznie, z dumną mocą)
 Ba, ino diabli w piekle lubią śpiew górala. [k. 251]

Wymiana zdań między Morgalem a Miechodmucha (a później między tym ostatnim a Świstosem) przekształca się miejscami (być może w sposób przez Wasylewskiego zamierzony) w dialog agitatora z agitowanym. W jednej ze swoich kwestii Morgal zachęca organistę do porzucenia posady:

Puść parafię swoją w trąbę, panie dławiduda.
 Przestań już owieczki skubać
 I czekać na cuda.
 Hybaj [!] lpiej do górali,
 Bierem cię za swego.
 Jazda z nami na Podhale,
 Do Zakopanego. [k. 227]

Elementy krytyczne wobec pańszczyzny, antyklerykalne i antyreligijne łączą się w scenie 10 aktu III w wymianie zdań między Miechodmucha a Świstosem. Miechodmucha dziwi się, jak dwór pański i dozoruujący wieś ekonom może tolerować tak długą nieobecność górali. Świstos oświadcza (nie całkiem zgodnie z cytowaną powyżej kwestią uwolnionego z dybów Kasprusia), iż w górach nie ma dziedziców ani ekonomów: „U nas wszyscy som dziedzice / W Tatrach wszystko wspólne jest” (k. 285). Miechodmucha pyta z kolei o kościół i o proboszcza. Świstos oświadcza, że w Zakopanem nie ma takiej instytucji. Na zapytanie „zgorszonego” organisty: „No, a gdzie się modlicie?” – odpowiada:

Modlim się na hali,
 Gdy słonko nam przygrzeje, gdy kurniawa wali,
 Hej, a jak wiatr halny zagra niespór pickielny,
 To ci się nóżki gnom [...]. I same ukłęknom. [k. 285]

Swoistym manifestem religijnego agnostycyzmu jest aria Świstosa, śpiewana w scenie 14 aktu III:

U nas w górach fara chuda
 I parafia – goła,

Nie zdarzają się tu cuda,
Bo nie ma kościoła –

Przed grzechami my nie mamy
Nijakiego strachu,
Nabożeństwa zaś słuchamy
Na szczycie Gierlachu. [k. 229]

Ale Wasylewski, akcentując swoją antyklerykalną opcję – podobnie jak w przypadku obrazowania kwestii chłopskiej nie ograniczył się do przyśpiewek. W akcie III, w scenie ślubu, wprowadził następującą inscenizację:

Muzyka o akcencie organowym, parę taktów triumfalnego marszu „Veni Creator”, na którego tle rozwija się śpiew, podkreślający uroczystą grozę chwili.

– A widzicie - że ten kościół?
Zadrzy na tobie cały strój.
– A widzisz - że ten ganek?
tam zawieszysz swój wianek.
– A wyjdź-że, księżo, z pokoju!
Ciężko dziewczynie w tym stroju...
– A wyjdź-że, księżo, z pałacu,
Ciężko dziewczęciu od płaczu!
– Jak ci pojedziesz przez miasto,
Będą ci mówić: niewiasto!

(z motywów ponuro-kościelnych muzyka przechodzi na skoczną nutę góralską) [k. 207]

W przytoczonej scenie Wasylewski posłużył się określoną manipulacją interpretacyjną. Naturalny, występujący w folklorze motyw niechęci do małżeństwa, wiązany z obawą przed zmianą stanu, został tu połączony z ceremonią religijną. Towarzysząca jej muzyka miała podkreślać „grozę chwili”. Ponadto Wasylewski wprowadził do przyśpiewki postać księdza stylizowanego na bogacza.

Ostatnia z wprowadzonych przez Wasylewskiego modyfikacji dotyczyła kwestii wątku związanego z umiejętnościami technicznymi. Jak wiadomo, w tekście prymarnym Bardos uzupełnił swój eksperyment wykładem wyjaśniającym Krakowiakom zasady działania maszyny elektrycznej. Chodziło mu o przekaz wiedzy, niweczący ewentualne poczynania różnych filutów, którzy mogliby wykorzystać brak wykształcenia chłopów. W wersji lwowskiej z 1941 roku cała scena miała inny charakter i dotyczyła również obecnych na scenie górali. Ponadto, charakteryzując owych szarlatanów, włączył autor do kwestii Bardosa następujący dwuwiersz:

Jedni skórę wam młóćą, drą z was daremszczyzny
I nijak ludu zwolnić nie chcą od pańszczyzny. [k. 145]

Adaptator na wspomnianej wstawce nie poprzestał i wprowadził dodatkową scenę, rozwijającą wątek maszyny elektrycznej.

Otóż górale zamierzali wykraść Bardosowi maszynę, po to aby wykorzystać ją dla ochrony owiec przed niedźwiedziem. Bardos, nie znając motywu ich poczyznań, wybucha początkowo gniewem:

Śmieli się porwać na ten wielki wynalazek,
Tę maszynę cudowną, która chlubę ludzkości

Stanowi – i jest lubym przyszłości obrazem?
 Ona postępowi zwiastuje i tryumf nauki,
 Z niej szczęście czerpać będą kiedyś nasze wnuki.
 A ty to zniszczyć chciałaś, obrzydła ciemnoto?! [k. 223]

Jak wiadomo, wśród wielu haseł zaśmiejających rządzonego przez komunistów Lwów eksponowano Leninowską definicję: „Komunizm – to władza Rad plus elektryfikacja...” Tym razem Wasylewski wpisywał się bezpośrednio w nową rzeczywistość.

Kwestia Bardosa nie mogła kończyć się obrazem „ciemnoty”. Student, przekonany wyjaśnieniami górali, obraca całą sprawę w żart. I zapowiada, że pomysł ochrony owiec przed drapieżnikami za pomocą elektryczności jest sprawą przyszłości (k. 224).

3

W swojej adaptacji Wasylewski, niezgodnie z tytułem, nie nawiązał wprowadzić dodatkowo do wersji Kamińskiego, ale uzupełnił tekst wieloma wstawkami folklorystycznymi. Poza obrzędem weselnym wprowadził m.in. pieśni żniwne i wiele ludowych pieśni o tematyce miłosnej. W niniejszej wypowiedzi pominięto w zasadzie uzupełnienia folklorystyczne, skupiając uwagę na kwestiach ideologicznych.

Z przytoczonych tu dotychczas wstawek i uzupełnień tego rodzaju wyłaniają się wyraźnie zasady interpretacji tego spektaklu. To, z jednej strony, potępienie warstw posiadających i apoteoza ludu, z drugiej zaś – wyraźne akcenty antyklerykalne, a nawet antyreligijne. Tego typu interpretacja korespondowała z założeniami ówczesnej propagandy i polityki kulturalnej.

Podstawowy slogan owej propagandy stanowiło judzące hasło „pańska Polska”. Autorzy tego określenia zamierzali osiągnąć dwa cele. Po pierwsze, Polska przedwojenna miała się kojarzyć z obcą masom ludowym garstką właścicieli ziemskich, uciskających chłopów. Takie hasło mogło liczyć na rezonans na terenach, gdzie przed wojną panował wielki głód ziemi. Po drugie, eksponowanie tak wyglądających stosunków społecznych stawiało Polskę w rzędzie państw feudalnych, a zatem szczególnie zacofanych.

Na tym tle Kraj Rad jawił się jako wyjątkowo dojrzały w skali dziejowego postępu. Była to ponadto „prawdziwa” ojczyzna robotników i chłopów. Bo omawiany slogan miał przede wszystkim sugerować wyższość radzieckiego patriotyzmu nad patriotyzmem dawnej Polski jako magnackiego folwarku.

Tego typu wykładnia została wyraziście przedstawiona w ówczesnej propagandowej sztuce Wandy Wasilewskiej *Bartosz Głowacki*. Autorka nawiązała do jednego z wątków legendy o Bartoszu, w myśl którego Głowacki nie zginął w powstaniu kościuszkowskim (jak było w rzeczywistości), lecz po jego upadku wrócił do Rządowic i za opór przeciw odrabianiu pańszczyzny został przez dziedzica Szujskiego oddany w rekruty do austriackiego wojska. Zesłanie do wojska poprzedzone zostało sceną chłosty Bartosza. Jako żołnierz austriacki dostał się on do niewoli napoleońskiej. Już jako jeńiec odrzuca propozycję wstąpienia do legionów. Zachęcającemu go do tego porucznikowi, szlacheckiemu demokracie, odpowiada zdecydowanie:

Inna jest droga do chłopskiej ojczyzny [...]. Moja ojczyzna też inna [...]. Trudna to droga do chłopskiej ojczyzny... I daleka to droga do chłopskiej ojczyzny... i inna niż pańska, panie oficerze, inna. Ale ja dojdę...¹³

Wasylewski, jak już wspomniano, tendencyjnie rozbudował obce Bogusławskiemu akcenty ludowego buntu. Połączył je zarazem (zgodnie z konwencją romantyczną¹⁴) z postaciami górali. Tego typu przekształcenie kłóciło się z zasadami budowy konfliktu w dramacie i ich niepodległościową wymową postaci. W utworze Bogusławskiego przeciwstawiono Krakowiaków – góralom, ukazując tych ostatnich jako samochwałów i tchórzy. Bryndas nie miał w sobie nic z rycerza, porywając nie pannę, lecz krowy. W podtekście takiego przeciwstawienia, jak pisał w cytowanej recenzji Boy, miała tkwić aluzja historyczna do Polaków i zaborców. „W sztuce Bogusławskiego mieszały się w to aluzje polityczne, w których autor rad był zdyskredytować najeźdźcę, a dodać otuchy mścicielom”¹⁵. Tymczasem Wasylewski, wprowadzając bogaty repertuar wstawek „tatrzańskich”, „zrobił z tych górali »harnasiów« całą gębą, pysznych, popędliwych, zbrojnych i nawykłych do użytku broni”¹⁶. Taka demonstracja siły kłóciła się wyraźnie z przebiegiem akcji, gdzie Krakowiacy z łatwością pokonali górali.

Jak wynika ze scenariusza, górale okazali się nie tylko buntownikami, ale i ofiarami pańskich prześladowań, m.in. kary chłosty. Sceny tego rodzaju wprowadził Wasylewski pod bezpośrednim wpływem sztuki Wasilewskiej, której premiera miała miejsce... 25 III, na dzień przed zakończeniem pracy nad scenariuszem. Sztuka Wasilewskiej pełniła rolę inscenizacji propagandowej. Zapowiadała ją w paru artykułach, a po premierze uznano za wzór utworu opiewającego nowy, radziecki patriotyzm. Chwalił ją m.in. Boy-Żeleński, ale nie omieszkał wytknąć inscenizatorom sposobu prezentacji sceny chłosty. Pisał:

Odczytanie pańskiego wyroku przez rządzącego działa już dość mocno; kazać wlec Bartosza na egzekucję przez scenę to wydaje mi się nadużyciem popelnionym na nerwach widza. I osłabia wrażenie, zamiast je wzmocnić¹⁷.

Warto dodać, że tego typu scena nawiązywała z kolei do ówczesnej karykatury politycznej, lubującej się w obrazowaniu scen znęcania się dziedziców i policjantów polskich nad chłopami. Była to propaganda tak agresywna, a na tle realiów sowieckiego ładu – tak kłamliwa, że wywołała reakcję lwowian. Reagowali oni na nią następującym czterowierszem:

Wyzwoleni z polskich knutów,
Z polskich spodni, z polskich butów,

¹³ W. Wasilewska, *Bartosz Głowacki*. W: *Dziela zebrane*. T. 6. Moskwa 1955, s. 38.

¹⁴ Jak pisze M. Janion (*Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 325), to kozacy i górale, „obdarzeni szczególnym »instynktem niepodległości«, złożyli się wspólnie na wolny lud polskich romantyków”.

¹⁵ Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 4.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ T. Boy-Żeleński, *Opowieść o Bartoszu Głowackim*. *Sztuka w siedmiu obrazach Wandy Wasilewskiej*. „Nowe Widnokrepi” 1941, nr 4, s. 126. Obszerne rozwinięcie tematu samego spektaklu i towarzyszących mu manewrów propagandowych zob. w: Ingłot, *op. cit.*, s. 173–177.

Wraz z radzieckich ludów grupą
Świecić będziem gołą...¹⁸

Slogan propagandowy, sprowadzający rzeczywistość przedwojennej Polski do więzienia, w którym stosowano archaiczną i prymitywną karę chłosty, będzie miał długi żywot. Spotykamy się z nim w wierszu Lucjana Szenwalda, niegdyś komunistycznego pisarza lwowskiego lat 1939–1941, a potem poety I Armii Wojska Polskiego. Ukazując pomoc, jaką berlingowcy nieśli powstańcom Warszawy w 1944 roku, tak oto obrazował „reakcyjnych” i „zbrodniczych” inicjatorów tej „dywersji”:

[...] z dalekomorskich ziem
Falszywy sygnał walkę podniósł
Nie o życie i nie o dzień,
Lecz o harap, dyby i powróż!¹⁹

Obraz prześladowań kościołów wszystkich wyznań przez radzieckie władze ówczesnego Lwowa doczekał się rzetelnego opracowania²⁰. Stąd też w tym miejscu wypadnie zauważyć, iż propaganda ówczesna, towarzysząca owym prześladowaniom, eksponowała reakcyjność kościoła, a następnie bogactwo kleru. Tak więc na uczelniach lwowskich wygłaszano, w ramach kształcenia ideologicznego, referat pt. *Kościół katolicki w walce z demokracją i socjalizmem od 1789 do współczesności*. W „Czerwonym Sztandarze” ukazywały się antyklerykalne artykuły pióra przedwojennego lewicowego publicysty Franciszka Gila, jak np. *Głosiciele ubóstwa* (1941, nr 67) czy *W służbie magnaterii* (1941, nr 124)²¹.

Owi „głosiciele ubóstwa” to oczywiście żyjący w zbytku księża, sprzeniewierzający się zaleceniom ewangelii. Tego typu opinie służyły władzom radzieckim za pretekst do obciążania parafii wysokimi podatkami. Tym samym Wasylewski, wprowadzający nie tylko podobne wątki problemowe, lecz również analogiczne obrazowanie, wpisywał się niemal dosłownie w ramy frazeologii ówczesnej propagandy radzieckiej. Zgodnie z jej założeniami eksponował wprowadzoną do dramatu wbrew Bogusławskiemu scenę chłosty Kwiczolapa i uwięzienia Kasprusia. Poprzez wątki chłopskiej rewolucji uzasadniał pośrednio hasło sprawiedliwości dziejowej, które mieli rzekomo realizować bolszewicy inicjatorzy nowego ładu wywalczonego przez lud i dla ludu. Jeżeli dodamy do tego omówioną już aluzję do Leninowskiego hasła o elektryfikacji – wniosek nasuwa się jeden. Omawiana inscenizacja wpisywała się wyraziście w ówczesny repertuar propagandowych haseł. I wypaczała sens utworu nie tylko w sferze autorskiej aksjologii. Jak już wspomniano, tendencyjna adaptacja Wasylewskiego prowadziła do heroizacji górali kosztem Krakowiaków, co kłóciło się z logiką akcji.

¹⁸ K. Oppenauer-Reniowska, *Lwowskie Ossolineum w latach 1939–1941*. „Zeszyty Historyczne” (Paryż) t. 105 (1993), s. 222.

¹⁹ L. Szenwald, *Warszawa*. Cyt. za: B. Urbankowski, *Czerwona msza, czyli uśmiech Stalina*. T. 1. Warszawa 1998, s. 295. Podkreśl. M. I.

²⁰ Zob. *Życie religijne w Polsce pod okupacją 1939–1945. Metropolie wileńska i lwowska, zakony*. Red. Z. Zieliński. Katowice 1992.

²¹ Zob. Cieślikowa, *op. cit.*, s. 84.

Ówczesna propaganda szermowała zarazem Leninowskim hasłem o współlści-
nieniu dwóch kultur: tej wyrażającej interesy wyzyskiwaczy i tej ludowej. Wasy-
lewski, kreując Bogusławskiego na ojca polskiej literatury ludowej, otwierał dro-
gę interpretacjom promującym tak rozumianą postępowość przez cały późniejszy
okres PRL-u, niemal do roku 1989²².

²² Zręczność propagandowej manipulacji Wasylewskiego polegała także na tym, że dobierane przez niego i wprowadzane do tekstu Bogusławskiego przykłady feudalnego ucisku oparte były na realiach pańszczyźnianej rzeczywistości, co ważniejsze – nagłaśnianych w literaturze polskiej. Ze scenami chłosty spotykamy się np. w trzeciej części *Nie-Boskiej komedii*, w *Zaklętym dworze*, w *Po-
piolach*. Po wojnie eksponowano je w antologiach, takich jak *Wczoraj i dziś* (1952) czy *Diabli wzięli
pana* (1955). Znakomity znawca historii literatury, jakim był Wasylewski, pamiętał, iż na utwór
przełomowy pasował *Krakowiaków i górali* Seweryn Goszczyński w głośnym niegdyś artykule pt.
Nowa epoka poezji polskiej (1835). Stwierdzał on, iż Polak, stawiany przez pisarzy oświeceniowych
przed faktem „małpowania” przez kilkadziesiąt lat „obcych pisarzy”, otrzymał wreszcie utwór naro-
dowy. „Przeróżający stan! W całym tym ogromie tylko *Krakowiaki i górale!* [...] Była to daleka
wprawdzie, ale pierwsza zapowiednia polskiej literatury, pierwsze zadrzenie płodu ożywiającego się
w matki wnętrzościach, pierwszy znak życia istoty mającej przyjść na świat – po kilkadziesiąt
latach. [...] Bezstronny sędzia od niej musi zaczynać łańcuch prawdziwej polskiej poezji, w niej
dostrzeżga, że naród uznał się w samodzielnym, wewnętrznym życiu i kształci się nie pod samym
tylko zagranicznym wpływem” (cyt. z antologii: *Polska krytyka literacka (1800–1918)*. Pod redak-
cją M. Grabowskiej i M. Straszewskiej. T. 2. Warszawa 1959, s. 29–30).