

Stanisław Kaszyński

Stanisława Szukalskiego legenda o Kraku

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 43, 197-211

1987

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.

STANISŁAW KASZYŃSKI

STANISŁAWA SZUKALSKIEGO LEGENDA O KRAKU

Kto to jest Szukalski? Takim tytułem opatrzył swoją broszurę informacyjną jego starszy kolega z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie¹. Takie samo pytanie trzeba postawić i dzisiaj. Po dziesięciu latach od jej wydania wiedza o życiu i dziele legendarnego już bez mała Stacha z Warty jest wciąż skromna, interpretacje skrajnie rozbieżne, oceny pełne uprzedzeń i niechęci, rozchodzących się z rozmaitych źródeł – czystych i skażonych. Rozproszone po encyklopediach zwięzłe hasła², wzmianki w opracowaniach z dziejów sztuki polskiej³, garść wspomnień⁴, nadto kilka amerykańskich monografii – zapoznałem

¹ *Kto to jest Szukalski?* Napisał Marian Ruzamski. Warszawa 1934, s. 20. Nakładem autora.

² Por. *Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna* Wydawnictwa „Gutenberg”, t. XVII, s. 20; *Wielka Encyklopedia Powszechna*, Wyd. I, PWN, 1968, t. 11, s. 259; *Encyklopedia Powszechna*, Wyd. I, PWN, 1976, t. 4, s. 362; *Encyklopedia Popularna*. Wyd. IV, PWN, 1982, s. 764. We wszystkich hasłach biograficznych figuruje data urodzin Stanisława Szukalskiego – 1895. Tymczasem według świadectwa chrztu znajdującego się w Rzymsko-Katolickiej Parafii św. Mikołaja w Warcie urodził się on 13 grudnia 1893, chrzest – 28 grudnia tr. w Warcie; przebywał tu przez cztery lata. Zmarł 19 V 1987.

³ M.in. D. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*. Wrocław 1976, s. 187–188; *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*. Napisała Joanna Półakówna, noty biograficzne opracowała Wanda M. Rudzińska, Warszawa 1982, s. 61, 75–76.

⁴ Spośród wielu wspomnień na uwagę zasługują rozdziały w książkach A. Janty *Nowe odkrycie Ameryki*. Paryż 1973 oraz *Lustra i reflektory*. Wybór i przedmowa Michał Sprusiński, Warszawa 1982 i S. Żechowskiego, *Na jawie. Wspomnienia z młodości i rysunki*, Łódź 1981.

się tylko z jedną z nich ⁵ – a zwłaszcza dwa szkice L. Lameńskiego ⁶, które przynoszą obiektywny, wyważony w miarę, daleki jednak od dawniejszych emocji i konfliktów obraz jego twórczości i bliskiej mu grupy, oto właściwie najważniejsze przyczynki, które opublikowano u nas po drugiej wojnie światowej. To, co opisał L. Lameński, odnosi się przede wszystkim do jego burzliwej, mówiąc całkiem delikatnie, działalności w międzywojennym dwudziestoleciu. Cieszący się krzepkim zdrowiem, mieszkający w Kalifornii (od 1907 r. w USA z przerwami), 93-letni artysta ⁷ – acz określenie to jest niepojemne wobec jego pozaartystycznych zainteresowań ⁸ – nadal intensywnie pracuje, poświęcając swój czas i trudno porównywalną, niepożytą energię rozległym dociekaniom archologicznym i antropologicznym. Prowadzi, dawno rozpoczęte studia nad tzw. macimową (ang. protong); jest to system językowy, uznany przez Szukalskiego za prajęzyk, bardzo ponoć zbliżony do języka polskiego. Swoją teorię o etymologii (pochodzeniu) słów, nazw, imion, pojęć itp. ilustruje tysiącem rysunków i uzupełnia je wykładem rejestrowanym techniką video ⁹.

A więc artysta – badacz, uskrzydłony wyobraźnią i fantazją, znany jako rzeźbiarz, rysownik i grafik, projektant monumentalnych założeń

⁵ Z licznych monografii wydanych w USA, ostatnia, bogato ilustrowana, pod podwójnym tytułem *Troughful of Pearls / Behold!!! The Protong* przez G. Bray i L. Zwalwe. Sylmar, California 1980.

⁶ L. L a m e ń s k i, „Szczep Rogate Serce”. Biuletyn Historii Sztuki 1974, nr 3, s. 303 – 322; t e n ż e, Stanisław Szukalski – życie i twórczość, Biuletyn Historii Sztuki 1976, nr 4, s. 308 – 327.

⁷ Utrzymuje listowny kontakt z wieloma osobami w kraju, przede wszystkim z Marianem Konarskim, art. malarzem, jednym z najwybitniejszych członków Szczepu; posiada bogate archiwum. Panu M. Konarskiemu jestem wdzięczny za wiele cennych informacji.

⁸ W wywiadzie udzielonym A. J a n c i e powiedział: „Cztery są gałęzie moich zainteresowań: polityka międzynarodowa, antropologia, archeologia i historia starożytna. Sztuką mało bym się pewno interesował, gdybym nie był Polakiem”. *Szukalski*. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 11, s. 3. Na podstawie listów, jakie otrzymałem w ciągu ostatnich miesięcy, zainteresowania te są nadal aktualne.

⁹ „Obecnie” – pisze do mnie w liście „przed końcem grudnia 1985” – jesteśmy w nakręcaniu video-obrazów na temat mej olbrzymiej pracy naukowej w dziedzinie antropologii. Gotowych jest już trzydzieści pięć pudełek z filmami, każdy trwa trzy godziny mej gadaniny. Będzie ich pięćdziesiąt cztery. Choć zamierzamy nakręcać dalej, bo radzą mi, bym przemawiał na tematy życia, kultury, międzynarodowej polityki. Tytułowane są wszystkie „SZUKALSKI SPEAKS!”

architektonicznych, autor wielu projektów pomników, nb. nagradzanych a niezrealizowanych (projekt pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie), twórca setek dzieł, w większości zniszczonych przez Niemców w czasie ostatniej wojny – całe prawie opus woził ze sobą przez Atlantyk i kontynent – ta część twórczości spoczywa w postaci reprodukcji w albumach zbiorowych i czasopismach, od czasu do czasu jedynie wydobywana jako egzemplifikacja osobliwych orientacji w sztuce polskiej.

Szukalski, „szczególna postać” (J. Pollakówna) bulwersował swoją sztuką i stylem zachowań, na kolejnych wystawach prac (od 1929 r.) i szczepowców (Szukalszczyków) poruszał do żywego i elektryzował opinię publiczną, wzniewał dyskusje i polemiki, umacniał argumenty zagorzałych przeciwników; miał również obrońców i zwolenników spośród wybitnych artystów i krytyków (T. Cieślewski (syn), S. Szuman, A. Heydel, J. Nowak, V. Hofman). Temperaturę owych sporów podsycał gwałtownymi wystąpieniami: przemawiał na wernisażach, pisał ulotki i artykuły do katalogów i czasopism, udzielał wywiadów. We wszystkich tych przekazach w sposób napastliwy, obraźliwy, często *ad personam*¹⁰ atakował profesorów Akademii Sztuk Pięknych (krakowskiej i warszawskiej) i oficjalnych animatorów i dysponentów ówczesnego życia artystycznego. Manifestacje te przebiegały zazwyczaj w atmosferze skandalu, odbijały się szerokim echem, pociągając za sobą rozmaite reperkusje (zamknięcie lub przemieszczenie wystawy, procesy sądowe). Atak jako *spiritus movens* tego rodzaju poczynań Szukalskiego dynamizował enuncjacje programowe i inicjatywy protestacyjne. Stefan Żechowski, szczepowiec, określił to tak: „Atak stanowił potrzebę jego duszy, duszy opętanej do dna mitem wodza, dyktatora i żądzą władzy”¹¹. Walkę prowadzi pod egidą Kraka i z nim ją zespala. Postać legendarną kształtuje na wzór – symbol bojownika, prowadzącego właśnie atak i podrywającego do niego innych. Legenda Kraka

¹⁰ Nie bez słuszności pisał Jalu Kurek: „Nie oni pierwsi byli, którzy chcieli zmieniać kulturę. Ale oni pierwsi zmieniają kulturę za pomocą wyzwisk”. *Krzyżujący Krak. Wzywać nie sztuka – Trzeba pracować!* „Głos Narodu” 1930, nr 297. Za: L. L a m e ń s k i, *op.cit.*, s. 307.

¹¹ S. Ż e c h o w s k i, *op.cit.*, s. 90. I dalej: „W polemice nie znosił żadnego sprzeciwu, a ktokolwiek na to się ważył, natychmiast przeobrażał się w «Ślimora» – «Zdradara», «Starczana»” (jw.).

towarzyszyła mu od dzieciństwa¹², na początku lat dwudziestych (1924 r.) zaprojektował pomnik, a po powrocie z USA do kraju (jesień 1928 r.) imię Kraka staje się zawołaniem bojowym, pojawiającym się w rozmaitych tekstach. W 1929 r. wydał broszurę pt. *Atak Kraka. Twórcownie czy akademie?*¹³ Tu formułuje podstawowe credo ideowe i estetyczne, w gruncie rzeczy wyznawane po dzień dzisiejszy z pewnymi tylko modyfikacjami. Występuje niesłychanie zapalczywie przeciw oficjalnej sztuce spod znaku jego zdaniem zapożyczeń i wpływów zachodnioeuropejskich a wyraźnie opozycyjnej do sztuki narodowej i sprzecnej z jej kierunkiem rozwojowym. Kampanię tę podejmuje powołane przezeń pismo *Szczepu Rogate Serce* pt. „Krak”¹⁴; w podtytule został ostro zarysowany cel: *Narzędzie walki o wyzwolenie i przerodzenie się polskiej sztuki*. Znamienne jest motto z takim oto nakazem: „Miłować i walczyć”, co wolno by wyklądać, jeśli idzie o działanie poprzez ideę porozumienia i walki. Wreszcie Krak figuruje w tzw. dziejawię w 10 odmroczech zatytułowanej „Krak, syn Ludoli”, napisanej w ciągu kilku miesięcy 1937 r.¹⁵ Otóż w *Przedśłowiu* do tego

¹² „W roku 1912 jako chłopak zacząłem myśleć o dramacie o Kraku. W Gidlach koło Radomska, w polu, na tzw. Kamieniu, często przebywałem i marzyłem o nim jako o bohaterze. To, co wymyśliłem tam, jest użyte w dziejawię jako rozdźwierze pt. *Plecha o garści piasku*”. *Przedślowie do: Krak, syn Ludoli. Dziejawię w 10 odmroczech*. Napisał Stach z Warty. Śląsk 1938, s. 4.

¹³ Kraków 1931, s. 31, nakładem Gebethnera i Wolffa. W *Skrócie treści* znalazły się takie m.in. punkty rozważań: „Wytworzenie i zlokalizowanie stylu przez odcięcie naszej sztuki i jej młodych twórców od zagranicy. Niszczycielski wpływ akademickiego systemu na twórczość młodych artystów. Na usługach cudzej a martwej kultury. Kiwanie w takt cudzego się kiwania. Paryż! Paryż! Paryż!” (s. 5).

¹⁴ Pismo ukazywało się w Krakowie i w Katowicach, tu ostatnie numery nowej wersji w 1939 r.; por. L. L a m e n s k i, *op.cit.*, s. 306 i nast. Pierwszy numer „Kraka” ukazał się w czerwcu 1930 r. jako numer 2, w numerze 1 wyszedł *Atak Kraka*.

¹⁵ „Dziejawię zacząłem pisać na śląskiej stacji kolejowej w Orzeszu w maju 1937 roku, czekając na pociąg, a skończyłem w sierpniu na »Szukalce« w *Kazimieru Dolnym*” (*Krak ...* s. 4). Starannie niezwykle wydany tom (stron 232) z portretem autora i Ludoli, z rysunkami i przerywnikami w tekście oraz w jego opracowaniu typograficznym wyszedł jako Wydawnictwo UM-u (Unii Młodych) sumptem władz województwa katowickiego. W *Przedśłowiu* do *Kraka* dziękuje doktorowi Tadeuszowi Saloniemu, wicewojewodzie katowickiemu „za niespodziewaną w Wolnej Ojczyźnie, a tak szczerą przyjaźń dla mnie »Polaka, Wiecznego Tułacza«”, s. 5; wyraża również wdzięczność Śląskowi „za możliwość wydania drukiem *Dziejawię o Kraku*”, jw. [W cytatach pozostawiam zgodnie z oryginałem duże litery]. O pobycie Stanisława Szukalskiego na Śląsku pisze

utworu Szukalski – autor uzasadnia wprowadzenie doń Kraka: „Dziejopisy ani archeologowie nie powiedzą nam dziś więcej o Krakcu i Smoku, aniżeli stara niańka” („Krak”... s. 3), toteż „nie mając skąd bliższych wieści o Krakcu, sam je sobie dopełniam własnym domysłem” (s. 4). Nie nawiązuje zatem do opracowań historycznych, nie powołuje się w obszernie kreślonych objaśnieniach na żadne źródła, np. pomija legendę o Krakcu po raz pierwszy przepowiedzianą przez Wincentego Kadłubka, w samym zaś tekście nie można doszukać się zapożyczeń, np. z dramatopisarskich fabularyzacji (*Krakus, księżę nieznaný* Norwida, *Legenda I i II* Wyspiańskiego)¹⁶.

Myślenie o Krakcu – skąpe informacje biograficzne – musiało prowadzić do następującej konkluzji: nie istnieje, według Szukalskiego słowiańska mitologia; w jego wersji – słowiańska, Słowianin itp. Jej brak wyjaśnia następująco:

Nie wiedząc, jak ta nasza słowiańska dusza powinna wyglądać, bośmy dotąd byli bez własnych i właściwych Słowianom wzorów boskości, znieważaliśmy tę nieokreśloną duszę do nieszczerzego uwielbienia **cudzej doskonałości innych ras**, więc wskutek tego jesteśmy wiecznymi ofiarami Opatrzności (takiej cudzej) i popychadłami cudzych Dziejów. Nie mając wzorów słowiańskich, mamy niesłowiańską Opatrzność. Toteż jesteśmy dla niej tylko – Sługojami (jw.)¹⁷.

Uważa, nie bez poczucia ważności swej historiozofii, iż „to co napisał [w „Kraku”] natychmiast stałoby się Mitologią Ludów Słowii, gdyby

W. S z e w c z y k, *Syndrom Śląski. Szkice o ludziach i dziełach*. Katowice 1986, s. 115 – 128. Jak pisze do mnie w liście z 3 marca 1986, oryginał dziejowy ma rodzina b. wicewojewody śląskiego T. Saloniego (jego córki), przebywająca w Afryce Północnej. Według informacji z tego listu, dziejowę przełożył na język angielski, do tego wydania artysta przygotował kilkanaście grafik.

¹⁶ Co czytał w kraju, jaki był zakres jego ówczesnych lektur? Cytowany S. Żechowski pisał: „Stach z Warty od najwcześniejszej młodości czytać ani też słuchać kogokolwiek nie chciał. Był z tych, co czytają „węchem” i znał literaturę zapewne z owych «dymów», jakie się nad nią unoszą. Nie jestem pewien, czy znał klasyków literatury, ale to nie stanowiło przeszkody w zaprojektowaniu znakomitych pomników naszych wieszczów: Mickiewicza i Słowackiego”, *op.cit.*, s. 86. Na moje pytanie o lektury Szukalskiego, Marian Konarski, jeden z najbliższych jego przyjaciół, napisał w liście z 1 III 1986: „Szukalski na pewno znał legendę o Krakcu, ale on wszystko chce objaśniać po swojemu, od początku. Wyspiańskiego bardzo ceni, ale chyba jego Legendy nie czytał, bo on tylko «wącha» poezję... Książek prawie nie czyta”.

¹⁷ Ograniczam się do spraw najważniejszych, dalsze szczegóły swojej mitologii podaje w portrecie Gniewatry, por. *Krak ...* s. 8 i nast.

moje nazwisko nagle zaginęło”. Uzupełnia však chępliwe wyznanie: „Dziś jednak jest jeszcze za wcześnie, by ono zaginęło mimo najnabożniejszych chęci tych, co stanowią wśród nas współczesnego Smoka” (jw.); jest to aluzja zrozumiała w kontekście akcji dziejawy.

Istotnie, w „Kraku” przedstawia zarys swojej mitologii skomponowanej ze środków językowo-stylizacyjnych, co symptomatyczne – z przejrzystymi odniesieniami do spraw współczesnych, wyprowadzonych z biografii głównych bohaterów utworu. Obszernie charakteryzuje ich w tzw. pierwiastunach dziejawy, zintegrowanych z tekstem właściwego dramatu, w którym po części powtarzają się wcześniej zapowiedziane losy.

Otwiera ten poczet portret Ludoli. To ojciec Kraka z Ojcowa, kowal, niemowa z wyrwanym językiem. Spotkała go ta kara za to, że potajemnie nauczał dzieci i młodzież, u Szukalskiego – Młódź Ludu, zabronionego przez nową religię Bogobrzędu, czyli wierzeń pogańskich, że wił plećby o żywotach bohaterów i świętości Bogorłów (umarłych bohaterów). Ludola ma kuźnię w pieczarze na Górze Chełmowej, potrafi on kuć „dusze żelazne dla dzieci i młodzi” („Krak”... s. 7). Ale Ludola, duszkowal, „to mój ojciec – mój kowal” (jw., s. 5). Gniewatra, matka Kraka, żona Ludoli „jest [...] ni wieczną, ni śmiertelną. Z żywymi jest tylko wtedy, kiedy z głębin ziemi płomieniem wybucha. Z martwymi [...] stale przebywa, bolejąc i starzejąc się myślami o przedwczesnej śmierci tych wszystkich, co za młodu umierają” (jw., s. 8). Nadto – opiekunka bohaterów i „tych Młodych, co bohaterami mogą się stać. Uczy gniewu i Świętego Oburzenia, jako najszlachetniejszego ognia duszy, co zło społeczne wypala”, przypomina również, iż „bezprawiem jest gniew Młodych tłumić przemocą”, wreszcie wspomaga ich ciągle w walce ze „starczością”, ze „starczyniami”. To obsesyjnie powracający motyw, i w omawianym dziele, i w działalności artystyczno-społecznej Szukalskiego ¹⁸.

¹⁸ „W tej złożonej osobowości roilo od dziwactw. Bo jak pojąć na przykład jego pogardę dla starości, szydercze i brutalne jej ośmieszanie, perfidne pomysły tępienia jej? «Starczan» w jego pojęciu był to twór wrogi życiu, było to uosobienie egoizmu, sknerstwa, mściwej zawiści, bigoterii, obłudy, złośliwego uporu – słowem pojemnik wszelkiego paskudztwa i lichoty. «Starczan» w jego wyobrażeniu to twór wrogi twórczemu postępowi, wrogi radosnej, prężnej młodości, to zakała zdalna na śmietnik, której usunięcie równe jest oczyszczeniu życia. A oto wymyślone przez Stacha z Warty misterium likwidacji Starczana. We wnętrzu Smoczej Jamy u stóp zaprojektowanego

Z kolei – Bajbajoc¹⁹. Uczeń i czeladnik Ludoli, bartnik, a przede wszystkim” łazik, plećbiarz bajek, podań i żywotów Bogorłów, tułających się po ziemiach sławiańskich” („Krak” ... s. 10). Autor wprowadzając go na scenę w pierwszym odmroczu – na scenie skacze Żaba kumkająca Rege Rege, jego niańka?! – opisuje go tak: „Jest bosy i o brudnych nogach, odziany w lniane łachmany, a na bezwłosnej głowie ma nasadzoną koronę z drobnych polnych kwiatów o długich łodygach bezładnie ułożonych i daleko sterczących [...] Mówi brzmieniem ruskim” (jw., s. 27). Opowiada zawsze o przeszłości „wzniołej i porywającej”, o wielkości wszystkich Słowian.

Smok – „mit lęku. Obmyśl oligarchii starczych kapłanów ku dzierżeniu załagodzonego Ludu” (jw., s. 12); w tym zdaniu jaskrawo uwidaczniają się cechy języka, definiuje ono również osnowę podstawowego konfliktu w „Kraku”²⁰. Przy tym Smok jest najważniejszym narzędziem sprawowania władzy przez kapłanów Boga Hjuh Weha (?)

pomnika Światowida, przy muzyce i śpiewach chóru młodzieńców, przy tańcach pięknych dziewcząt, wśród kwiatów miał być dokonywany przez kata akt ucinania głowy <Starczanowi>, czyli mężczyźnie, który przekroczył 50 lat życia”, S. Ż e c h o w s k i, *op.cit.*, s. 88. W Smoczej Jamie, w dziewiątym odmroczu *Kraka*, w tzw. Dniu Ofiary, do zgromadzonych Ofiarników i Oprawców zbliża się procesja ośmiu Starczynów: „słychać bezmelodyjny śpiew, bez słów, bez słuchu, bez chęci nawet dobrego śpiewania. Słychać pęknięte starcze gardła”, *Krak* ... s. 187. Zamiast młodych Ofiarników, ośmiu Starczynów i czterech Odprawców giną pod „ofiarniczą ścianą”, s. 192; jest to wyjątkowo okrutna scena.

¹⁹ W *Przedśłowiu* pisze: „Gidłom zawdzięczam myśl o Rege i o wszystkim w Dziejawie, co żab i pradziejów dotyczy. Bajbajoc jest upamiętnieniem pełzającego po ziemi żebra <Mysatyja>, co przybłąkał się z dalekiej Ukrainy i spał nocami w naszej stodole. Nie miał on ani brwi ani włosów”, (jw., s. 5). Obszernie prezentuje postać Bajbajoca na s. 10–11. Po bezmała pięćdziesięciu latach Szukalski w liście do mnie „przed końcem grudnia 1985” tak pisze, wracając do tej postaci: „Bajbajoc, legendarz, o zielonej cerze, bez brwi i włosów, osoba nieśmiertelna, lecz tylko tak długo trwająca, jak długo tworzone są nowe legendy, gdyż uznają legendy za stos pacierzowy narodu, który zaczyna się pochylać, kiedy bohaterowie są obaleni i skurczani do zera. Piłsudskiego stale zmniejszano, mimo że on i tylko jego inicjatywa dała w prezencje bigotliwym katolikom udającym Polaków tę wolność, której nie cenili, nie zapewniając jej długiego trwania”.

²⁰ Na temat sposobów wojowania pisał słusznie A. Janta: „Walka prowadzona przez Szukalskiego nie miała w sobie nic z psychologicznej, nic z taktycznego wyrachowania, nic z umiejętności pozyskania sobie opinii i choćby chwilowym pójściem na kompromis”. *Myśl owinięta rzeźbą. Uwagi o dziele i sprawie Szukalskiego*, [w:] *Lustra i reflektory*. Wybór i przedmowa Michał Sprusiński, Warszawa 1982, s. 242.

zaprowadzonego przez Biżymdów (?) na miejsce dawnej pogańskiej religii, wspomnianego Bogobrzędu: „Siedzibą jego był Tyniec, a po wprowadzeniu Boga Hjuh Weha na ziemi słowiańskie, siedziba ta została unicestwiona [...], choć Lud schodził tam pokryjomu, nocami odprawiając zabronione obrzędy” (jw., s. 22). Nie trudno dociec, jakie to wyznanie miał na uwadze Szukalski²¹. Kapłani Biżymdów to Wielkapłan Ciuł, Kapłan Kos oraz Zdradar „nieodstępny sługa kapłana Kosa, pośrednik w porozumieniu się między Wielkapłanem Ciulem a swoim bezgłowym panem” (jw., s. 19); Kos jest „od urodzenia bezgłowy”, bezmyślny, zdyscyplinowany i wykonujący rozkazy swych zwierzchników. Dopelnia zaś tę opowieść o bajeczno-legendarnej, nad wyraz okrutnej rzeczywistości, ów wędrujący rapsod Bajbajoc w *Plećbie o garści piasku*, zamieszczonej w prologu (rozdźwierze) utworu, traktującej o pradziejach i genezie „sławiańskiej rasy”. Retoryka owej wykładni mitologicznej, podporządkowana jasno określonym celom dydaktycznym, przynajmniej w zamyśle autorskim, całkiem niewduznacnie i świadomie zawiera się od pierwszych słów, od dedykacji: „Młodzi sławiańskiej, ku spełnieniu ich rasowego Sprawunku”, czyli zadania – misji.

Dziejawa – jawa dziejów, „wyłaniająca się”, jak objaśnia autor, „z m r o k ó w Przeszłości” (jw., s. 232) jest dziełem tyleż oryginalnym co nawskroś osobliwym. Przywołane już cytacje dają ogólne wyobrażenia o nim, zwłaszcza o jego warstwie językowo-stylistycznej. Pisane w zupełnym oderwaniu od sztuki dramatopisarskiej, wymyka się ono *eo ipso* dokładniejszej klasyfikacji gatunkowej. Ni to *Lesebuch*, dramat do czytania, który Szukalski mógł znać teoretycznie²², ni to fresk epicki rozpisany na kilkadziesiąt głosów *dramatis personae*, pośród których jako jedna z ważniejszych postaci pojawia się Żaba Rege Rege, „ostatnia z żabiego rodu”, jak dowodzi autor, „co na naszych ziemiach dawniej żył” (jw., s. 28), czy to odmiana ballady, scenariusz filmowy²³. Erupcja

²¹ „Ojciec mój był heretykiem” – zwierzył się A. Jancie – „Dramatyzował tę swoją właściwość nieznoszenia kościoła, religii – zresztą nie znoszę ich dziś tak samo jak on”. S. Szukalski, *op.cit.* Ten stosunek negatywny zachował po dzień dzisiejszy.

²² Nie ma również informacji o jego zainteresowaniach sztuką teatralną.

²³ Sam autor określa dziejawę jako tragedię. *A propos* wersji angielskiej dziejawy: „...jeden z bardzo sławnych pisarzy amerykańskich, Ben Hecht [...] po przeczytaniu napisał (!) «wydana książka stanie się pomnikiem literatury»». Obecnie staram się

tej skali i fantazji, którymi odznaczał się Szukalski, jego potencja twórcza widoczna i w roznoszeniu potężnych wizji, te przymioty zapewne rozprężyłyby każdą strukturę, podległą regułom m.in. scenicznym a uwzględniającą także warunki odbioru. Niemniej brak doświadczenia dramatopisarskiego wcale mu nie przeszkodził w konstrukcji monumentalnego widowiska. Oprócz didaskaliów, które poprzedzają każdą zmianę sytuacji – odmroczy jest dziesięć – dopiero na końcu dzieła znajdujemy kilka ogólnych założeń inscenizacyjnych, być może iż przydatnych dla ewentualnego realizatora: „Każde odmrocze wyłania się z mroków i w niej zapada z powrotem. Pierwej niebieskie światło [reflektora? – S.K.] rozjaśnia obraz, odmraczając osoby dziejowy, zastygłe w wyrazowym bezruchu. Trwają tak przez chwilę, a dopiero stopniowo z rozjaśnieniem się obrazu nabierają krasy i życia. Również kończąc odmrocza, osoby nie wychodzą zupełnie z obrazu, lecz zastygają jak gdyby w płaskorzeźbie i są ponownie objęte zmrokiem dziejów w swym zamierzonym ruchu” (jw., s. 232). Niezmiennie w tekście pobocznym operuje terminem scena, oddziela jej obszar od obszaru widowni, zdarzenie dramatyczne sytuuje z reguły na scenie, jakkolwiek miejsca akcji są rozmieszczane w otwartej przestrzeni, „gra” toczy się dla widzów, jednoznacznie zresztą oznaczonych; to ludzie młodzi. Bajbajoc, już w pierwszym odmroczu snując swoją opowieść, w pewnym momencie „sposstrzega widzów”, pozdrawia zgromadzoną młodzież i do niej się zwraca (jw., s. 28). W drugim didascalium mamy „Wybrzeże Wisły pod Tyńcem. Na scenie są skały pnące się do góry. Rzecz dzieje się u ich stóp nad brzegiem wody” (jw., s. 37). W kolejnych obrazach sceneria jest podobna, akcja rozgrywa się w rozległej przestrzeni, na łonie natury. W trzecim odmroczu – na wzgórzu Bawołu „między dwoma budowlami schodzącymi się w ostrym kącie, między nimi [...] wąskie przejście, przez które widać niebo” (jw., s. 57). W czwartym – „w lesie”, na polanie „wśród drzew i spróchniałych pni”, jeden stoi na środku (sceny) „z wypróchniałym wnętrzem” (jw., s. 83). W piątym – w czasie nocy księżycowej na Panieńskich Skałach, we wnętrzu Świątyni Miodu, w Miodyni, miejscu sakralnym: „Na jej środku stoi olbrzymi ul – posąg Matki Sławii. Przez cztery okienka,

znaleźć agenta literackiego, by coś z tym fantem zrobił, bo jestem gapą w «businessie»”. List „przed końcem grudnia 1985”. Por. przypis 15.

umieszczone pod tropem, pszczoły wylatują na świat sławiański (!), a z miodem wracają przez nie do ust Matki Sławii, którymi dostają się do jej żywota” (?) (jw., s. 103). W obrazie tym widzimy, słyszymy nawet, pszczeli chór, któremu wtóruje chór żab, ich odgłosy coraz są bliższe, wlatują do Miodyni, tuż za nimi, na scenę „zalaną światłem” wbiegają dzieci. Są „ubrane w żółto brunatne szatki, przypominające pszczoły. Ze skrzydełkami na plecach i wąsikami nad czołem (?), wszystkie pszczołki grane są przez dziewczynki” (jw., s. 105). W siódmym odmroczu, składającym się z trzech obrazów, po chodnikach kopalni w Wieliczce wędruje Ludola, poszukując zaklętych Solań – pospieszą oni z pomocą Krakowi. Jest to scenariusz pantomimy. W kolejnym, ósmym – akcja skupia się na Chelmowej Górze:

Szycyt góry, a na nim mały pagóreczek. W tyle sceny widać, tuż nad samą ziemią, wierzchołki lasu, a ponad nimi daleki błydy widnokrąg. Czarne sylwety widać na tle ciemno-niebieskiego nieba, które stają się jasne, kiedy chmury odkrywają księżyc. Na środku przed pagórkiem stoi olbrzymi bęben na dwanaście stóp szeroki. Na brzegu jego i wokół na ziemi i kamieniach siedzą lub stoją młodzi, ubrani w rozmaite ubiory sławiańskich szczepów. Uzbrojeni są w łuki i toporki (jw., s. 141).

Najbardziej to kolorystyczna sceneria, dość niezwykła, bo Szukalski nie uczulony na pejzaż i efekty kolorystyczne cenił wyłącznie studia ołówkowe i celebrował rysunek pamięciowy. Przedostatni obraz rozgrywa się w Smocznej Jamie (jw., s. 177), a ostatni w świątyni Boga Hjuh Weha (jw., s. 195–196). Wywoływanie przestrzeni choćby poprzez postaci z ziem sławiańskich, przybyłe na wezwanie Kraka, dominuje w obrazach, które, co charakterystyczne, wszystkie znajdują się na terenie Krakowa i jego okolic.

Nie mając natomiast żadnych wskazówek co do rodzaju *decorum*, można zakładać, iż np. „wybrzeże” (brzeg) Wisły, skały, leśną polanę a nawet wnętrza świątyń, ukazywały *ad hoc* (za Wyspiańskim?) malowane wnętrza lub gotowe szablonowe zestawy typowe dla teatru XIX-wiecznego; to tylko przypuszczenie. Układy i konfiguracje przestrzenne, które łatwo odczytać w tekście głównym i w rozbudowanych didaskaliach, nie powtarzają tej wyobraźni plastycznej ani projekcji architektonicznych, uderzających w licznych szkicach Szukalskiego. Jakiś odblask jego myślenia rzeźbą wolno dostrzec w cytowanej dyrektywie inscenizacyjnej, że osoby *Kraka* w finale odmroczy „zastygają jak gdyby w płaskorzeźbie”.

Program ideologiczny, demonstracyjny, bez osłonek wcielony w

przesłanie „Kraka”, uzasadniał wprowadzenie scen zbiorowych, świadome manipulowanie ruchem mas. Takich scen, w których występuje kilkadziesiąt osób i o takiej przynajmniej liczbie chóry – nie licząc owych żabich i pszczelich – jest wiele, wszystkie są aranżowane w otwartych przestrzeniach, tłum zaś dynamizowany jest nie tylko odpowiednio dobranym do sytuacji *verbum* i skandowaniem określonych przyrzeczeń, ale organizacją ruchowo-gestywną przy wtórze bębna. Spotkania te aludują do jakichś dawnych zbiorów, w których jednakże dosłyszeć się można oddźwięków współczesnego politycznego mitingu. Finał „Kraka” jest akurat takim zgromadzeniem wspólnoty, stylizowanym według słowiańskiego obrzędu plemiennych, rytualnych spotkań.

Sztuka narodowa oparta na „cechach odrębnych rasowo”, namiętnie artykułowane pragnienie oderwania jej rdzenia od obcych wpływów, na planie ogólnym – idea zbratania ludów słowiańskich (echo zeszlowiecznych haseł panslawistycznych?) – te nurty formułowały program Szukalskiego, określały jego postawę i dążenia. A uzewnętrzniał się on w barwnojaskrawej szacie stylizacji słowiańskiej; kostium to nie nowy, przybierany od dawna *ad hoc* rozmaitych spraw. Już choćby nazwanie siebie mianem Stacha z Warty, a następnie – pod jego naporem – przybranie przez członków „Szczepu Rogate Serce” imion słowiańskich²⁴ sygnowało więź z tym tokiem tradycji. I powrót do źródeł rodzimej twórczości. Dlatego próby jej rekonstrukcji za pomocą zabiegów stylizacyjnych. Rozpoznać je łatwo: i w rzeźbie mimo silnych naleciałości z kręgu innych kultur, w projektach wskrzeszających cechy i elementy architektury słowiańskiej²⁵; słowiańskością jest nasycona dziejawa. „Duch stylizacji”, inspirujący kształtowanie się u nas stylu

²⁴ Oto kilka mian Szukalszczyków: Pracowit (Wacław Boratyński), Ziemitrud (Antoni Bryndza), Słońcesław (Franciszek Frączek), Marzyn (Marian Konarski), Radosław (od 1932 Ziemin (Stefan Żechowski)), por. sprawozdanie z wystawy Szczepu Szukalszczyków w Zachęcie (wrzesień 1933 r.). „Prosto z mostu” 1936, nr 49, s. 7 oraz S. Ż e c h o w s k i, *op.cit.*, s. 56 i nast. Tylko Norbert Strassberg, Żyd, należący do Szczepu, entuzjasta sztuki Szukalskiego, nie przyjął słowiańskiego miana.

²⁵ Z pewnością z Młodej Polski wywiódł Szukalski szczególnie ulubione monumentalne budowle sakralne, świątynie, w *Kraku* jest to Miodynia, zaprojektował Duchtynię, miała ona stanąć nad wejściem do Jamy Smoczej; przeznaczona na groby zasłużonych Polaków. Jeden z ostatnich projektów to potężna „Świątynia Człowieka” Prometheus; reprodukcja w książce A. J a n t y, *Lustra i reflektory...*, s. 192.

narodowego już w XIX w., który „rozwósł się tak niepomierne, tak zaborczo rozpanoszył” w dwudziestoleciu międzywojennym²⁶, przymocnie odcisnął się i na tej twórczości pisarskiej. Na rodzaj stylizacji językowej, uprawianej konsekwentnie i ze szczególnym, nieomal misyjnym zapamiętaniem w tym utworze, wskazują wypowiedzi postaci, oto przykład dialogu, pierwsza odzywka Kraka w śledztwie na zapytanie I Kapłana:

Czy-żeś ty synu?
 Jam Ludolin, syn kowala dusz, z Ojcowa!
 MŁODZIEŻ (szepcząc): Syn tego, co nam dusze kował! Krak Ludoli!!
 I KAPŁAN: A czemuż to nie ciągniesz z nimi i „pytań”, nie zadajesz temu tam złoczyńcy?
 KRAK: Bo Ludoli, ojcu memu, tak język wyrwano!
 MŁODZIENIEC (jeden z ciągnących „pytania”): Jemu tak jak my teraz, język wyrwali młodzi! Język wyrwali kowalowi naszych dusz! (jw., s. 75)

Ogólny wzorzec stylizacyjny, jaki stosuje, pochodzi niewątpliwie z literatury modernistycznej, przejęty nieco podświadomie, a spreparowany w sposób manieryczny i naśladowczy z niezbyt pomyślnym artystycznie rezultatem. Sprzyjał temu procesowi kontekst kulturowy, w jakim tkwił artysta, lata spędzone w stolicy Młodej Polski: „Do Krakowa przyjechałem mając czternaście (?) lat (1910 r.) Przyjął mnie Laszczka do Akademii. Nic nie skorzystałem na tym przyjęciu. Tylko atmosfera Krakowa dała mi wiele”²⁷. Zwłaszcza inwencja Szukalskiego w dziedzinie archaizacji języka a szczególnie w tworzeniu neologizmów jest niepokojąco bujna. W swojej pasji słowotwórczej, uniezwykłej jeszcze przez opracowane i używane pismo²⁸ wprowadza setki nowych słów i wyrażeń, które wtopione w rozlewny strumień wypowiedzi udziwniają i potroszę zaciemniają przywoływaną rzeczy-

²⁶ *Malarstwo polskie między wojnami...*, s. 61.

²⁷ A. J a n t a - P o ł c z y Ń s k i, *Szukalski...*

²⁸ Jak podaje L. Lameński, w cotygodniowym dodatku do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” (1935, nr 27 i 28) ukazała się „graficzna” ekspertyza pisma Szukalskiego opracowana przez Schermana, por. „*Szczep Rogate Serce*”, s. 314. Strona rękopisu *Kraka* – tamże, s. 26.

wistość. Oto szereg złożeń wyrazowych, poza wymienionymi, jak np. Bogobrzęd czy Białorzeł, dobroczyn, ludoład, wielkolisko, wielkraina, legendojna (przeszłość), twórczyn (kultura), złowolna, wróżbaba, trudo-bytek, starogół, starceń itd. Odrzuca takie tradycyjnie stosowane nazwy dramatyczne, jak akt (odmrocze), prolog (rozdźwierze). W tym zbiorze dziwacznych i niefortunnie złączonych stworków językowych znalazły się i takie o drastycznych estetycznie skojarzeniach jak obryzga, plujwa, cytowany sługoj. Pojawiająca się czasem rytmizacja zdania nie reguluje tempa i intonacji wypowiedzi. Prowadzący w 1935 r. wywiad z artystą, Janta zanotował:

Nie raz mówiąc, a zwłaszcza pisząc, wpada Szukalski w ton, można nazwać manierą biblijną. Uroczysty, patetyczny, w doborze słów zawily, gęsty od rzeczowników. Trzeba go tłumaczyć na język codzienny [...] Po polsku zresztą pisze mało dbając o gramatykę²⁹.

Tasiecowe okresy, składające się na długie i nużące narracje, które wypowiadają postaci, napuszone i pozbawione napięcia dramatycznego i zależności dialogowej, zostały napisane bez myśli o możliwościach percepcyjnych widza. A nadto nie indywidualizuje języka, wszystkie osoby dziejawy mówią tym samym stylizowanym językiem, choć niektórym bohaterom każe przemawiać gwarą. Nie sposób np. zrozumieć, dlaczego używa jej Kapłan II (jw., s. 62 i nast.).

Krak jest w istocie kolejnym, po różnych formach protestacyjnych Szukalskiego, gwałtownym wyzwaniem rzuconym światu ludzi starszych przez młodych. Idea walki z oficjalną sztuką w obronie „cech narodowych i indywidualnych” młodych artystów nasycza wszystkie jego akcje – oratorskie, publicystyczne, organizacyjne. I wszystkie one kończą się niepowodzeniem, pozostawiając w inicjatorze i przodowniku poczucie klęski, goryczy, rozczarowania. Odczytać je można w licznych oświadczeniach i wyznaniach, artykułach i listach wygotowanych na przestrzeni dziesiątek lat. *Krak* w dziejowie, upostaciowany na autora, przetworzony z rozmaitych elementów autobiograficznych, mimo demaskacji a nawet fizycznego unicestwienia instytucji zniewalającej umysły a uosobnionej w zgrzybiałych kapłanach – tytułowy bohater ginie. We wspomnianej scenie zbiorowej finału, w scenie

²⁹ A. J a n t a-P o ł c z y ń s k i, *Szukalski...*

przysięgi, przy ceremonii („Kłękam na prawym kolanie. / Prawą dłoń kłonię ku sercu memu. / Jako ku świętej warowni prawości społecznej. / Palcami lewej dłoni dotykam ziemi pode mną” (jw., s. 228) i po każdej jej wersji biciu w bęben – podają następnie słowa o wierności wskazaniom Unii Młodych (?) a „na wierność sprawie Młodych. / Ku wytężonej pracy dla dobra Narodu i Jednoty Sławii” (jw., s. 229). Zgromadzenie prowadzi i odbiera przysięgę Bajbajoc. On to, jakby inscenizujący w naszej imaginacji całą rzeczywistość dziejową – raz jeszcze przyzywa po nazwisku reprezentantów Słowian i uwierzytelnia składaną przysięgę obecnością „świadków tu zebranych, wobec praojców ziemią słuchających [...] prawodyrów Szczepów, Zrębów I Rodeł” (jw., s. 229).

To, co zrazu zaczęło się w tym utworze kształtować jako nowa legenda o Krakę z wyprowadzoną zeń ideą zbratania wspólnoty słowiańskiej z elementami „interesu” wszystkich młodych³⁰, w końcowym przesłaniu zaskakuje akcentem sekciarskim, przywołaniem wyselekcjonowanej grupy, niewykluczone, że respektującej rasowe kryteria, choćby takie, jakie funkcjonowały i decydowały o przynależności do „Szczepu Rogate Serce”³¹.

Problem rasowy – etniczny w sztuce, rozważany przez Mariana Morelowskiego na przykładzie dzieła Artura Szyka³², wart jest niewątpliwie subtelniejszych badań w odniesieniu do twórczości Stacha z Warty. Nie sposób jednak przyjąć inkryminowane mu powinowactwo, jakoby „jego idee pobrzmiewały uderzająco podobnym echem, co

³⁰ Bajbajoc: „Nie ma obcych między młodymi, obcym jest ci tylko starcze pokolenie”, *Krak ...* s. 44. A jednak Jabeza z Dusznej, czarnowłosego młodzieńca, *Krak ...* s. 165 i nast.

³¹ Zewnętrznymi kryteriami przyjęcia do Szczepu były m.in. właściwości fizyczne. Szukalski nie uznawał np. talentu, sądził, iż „z każdego kwadratowego chłopaka, barczystego, o krótkiej twarzy zrobić artystę – oprócz wąskoszczękich i długocielskich”. Cytuję za S. Ż e c h o w s k i m, *op.cit.*, s. 86. Według cytowanego już listu M. Konarskiego – „Unia Młodych – to była organizacja tworzona przez Szukalskiego, ale chyba nieoficjalnie, bo on «te sprawy» przeskakuje”...

³² M. M o r e l o w s k i, *Illuminator Artur Szyk a problem rasowo-etniczny w sztuce*, Wilno 1933. Na tę pracę zwrócił mi uwagę Michał Kuna.

nazistowskie hasła odrodzenia religii i narodu starogermańskiego”³³.

„Choćbyśmy go sądzili jak najbardziej nawet surowo, zostanie po nim to, co oprze się negacji (i) zapewni mu nieśmiertelność — jego rzeźby i rysunki, słowem jego zdumiewająca twórczość”³⁴. Tylko w przepaścistej pamięci historyków naszego dramatu pozostanie dziejawa o Krak-u — Szukalskim³⁵.

³³ *Malarstwo polskie między wojnami...*, s. 75.

³⁴ S. Ż e c h o w s k i, *op.cit.*, s. 91.

³⁵ W cytowanym już liście „przed końcem grudnia 1985” poinformował mnie, że wojewoda śląski M. Grażyński „nawet zwołał kilku aktorów. Teatru Miejskiego (w Katowicach), by urządzić specjalne przyjęcie dla zaproszonych gości, kiedy to czytali tę dziejawę, a nawet rolę Kraka wzięła młoda aktorka. Zebrani byli pod wielkim wrażeniem”.