

Mirosław Przyłipiak

U źródeł reality show

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 3, 193-105

2004

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mirosław Przyłipiak

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Słupsk

U ŹRÓDEŁ REALITY SHOW

W artykule niniejszym śledzę przemiany w kulturze audiowizualnej, których kulminacją stał się reality show. Choć eksplozja popularności tego typu programów mogła sprawiać wrażenie zupełnie nagłej i niespodziewanej, to przecież poprzedziły ją zmiany w charakterze i stylu telewizji, jak również w pozycji zajmowanej przez programy faktualne. Od połowy lat osiemdziesiątych programy takie przestają dotyczyć edukacji i informacji, a wkraczają na rzadko przedtem odwiedzany obszar rozrywki. Dochodzi do hybrydyzacji, tj. łączenia struktur rozrywkowych z materiałem o proveniencji dokumentalnej. Sprzyja temu ogólna zmiana paradygmatu funkcjonowania telewizji, zwana niekiedy przejściem od paleo- do neotelewisji. Dodatkowego impulsu dostarczyła przemiana technologiczna, digitalizacja, w efekcie której więź między rzeczywistością a jej zarejestrowanym obrazem telewizyjnym przestaje mieć charakter przymusowy. Gdy obraz nie poświadcza rzeczywistości, rozpoczyna się rozpaczliwa nadprodukcja obrazów.

Apetyt na rzeczywistość

W ostatnich latach w faktualnych przekazach telewizyjnych nastąpiła skokowa, rewolucyjna wręcz zmiana. Za punkt graniczny można uznać 17 września 1999 roku, kiedy to o godzinie 19 holenderska telewizja „Veronica” zaczęła emitować program „Big Brother”. Jednak dla uważnych obserwatorów program holenderski stanowił jedynie kulminację zjawiska, które narastało już co najmniej od kilkunastu lat. Mówiąc najprościej, polegało ono na awansie w hierarchii telewizyjnej programów o charakterze faktualnym. Aż do lat osiemdziesiątych były one postrzegane, przynajmniej przez stacje komercyjne, jako najmniej interesujące pozycje programu. Filmy dokumentalne – po okresie zauroczenia i względnej swobody na początku lat sześćdziesiątych – zaczęto traktować jako zło konieczne. Sytuowały się na dole tabel oglądalności, więc, choć niezbędne ze względu na prestiż stacji, świadczące o spełnianiu przez nie misji społecznej, co było ważne zwłaszcza ze względów koncesyjnych, same w sobie wydawały się mało interesujące. Taka sytuacja dokumentu telewizyjnego była pokłosiem nastawienia publiczności. W odczuciu mas filmy do-

Lefranca w *Ścisłym nadzorze* i Waclawa w *Mężu i żonie*. I wreszcie Ewa Milde-Prus, zjawiskowa Irina Wsiewołodowna Zbereźnicka-Podberezka w *Szewcach*, ale przecież także chociażby Mela w *Moralności* czy Agnieszka w *Nocach i dniach*.

Wylansowaniu kaliskich przedstawień i kaliskich aktorów służyła również – i to na dużą skalę – telewizja. Dość powiedzieć, że przez ośrodki telewizyjne Warszawy, Poznania i Łodzi trafiło na srebrny ekran – jak to się wówczas mówiło – pięć przedstawień repertuarowych „od Cywińskiej”. Poza tym specjalnie dla Telewizji Polskiej Kalisz przygotował trzy spektakle (rzeczony *Złote gody* Przybyszewskiego oraz *Plaszcz* Gogola i *Prometeusza* – wieczór poezji nowogreckiej).

Jasno widać, że przestrzeń teatralna prowincjonalnego Kalisza była dla artystów Cywińskiej (i dla niej samej) nie tylko przestrzenią samorealizacji, ale i naturalną przestrzenią awansu. Z Kalisza w świat. Nie tyle cud mniemany i pozorny, co cud wypracowany i wylansowany. Dla Izabelli Cywińskiej mierzony już w najbliższym czasie wyjątkową, ponad piętnastoletnią dyrekcją w poznańskim Teatrze Nowym (1973-1989) oraz fotelem ministra kultury i sztuki w rządzie Tadeusza Mazowieckiego, u progu III Rzeczypospolitej²³.

²³ I. Cywińska, *Nagle zastępstwo. Z pamiętnika pani minister*. Warszawa 1992.

ników łzawego melodramatu. Joanna Kasperska grała podobno Stefcie Rudecką jak Ofelię, ale żeby o tym wiedzieć, trzeba było znać *Hamleta*. Całość zdarzeń komentowała młodziutka Halina Łabonarska jako... Pielęgniarka. Ordynata Michorowskiego grał Janusz Szydłowski. Publiczność walila na przedstawienie Prusa drzwiami i oknami. Kaliska *Trędowata* stała się nieoczekiwane bombą sezonu letniego w Sopocie (pokazywana jeszcze m.in.: w Poznaniu, Wrocławiu, Wrześni i Gorzowie). Tym razem Prus należał do wszystkich.

6.

Teatralny cud w Kaliszu nie spadł jednak Cywińskiej z nieba. Przeciwnie, został starannie zaaranżowany i wypracowany. Izabella Cywińska okazała się przede wszystkim znakomitym dyrektorem teatru, a dopiero potem utalentowanym reżyserem²². Udało się jej (zapewne również dzięki koneksjom warszawskim) stworzyć coś na kształt kaliskiego lobby. Za Kaliszem stały zarówno partyjne „Nowe Drogi” (piórem np. Romana Szydłowskiego), jak i specjalistyczny „Teatr” (tutaj najczęściej pisała Bożena Frankowska). Kaliski Teatr im. Bogusławskiego dwukrotnie przyjechał do Warszawy na gościnne występy. Najprzód w styczniu 1972 roku występowali na scenie „Ateneum”, prezentując *Szewców*, *Śluby panięskie* oraz *Moralność pani Dulskiej*. W lutym 1973 roku także przywieźli do stolicy trzy tytuły, występując tym razem na scenie Teatru Żydowskiego ze *Ścisłym nadzorem*, *Śmiercią Tarełkina* oraz *Kołędnikami*. Kalisz mógł się w ten sposób pokazać Warszawie, lecząc przy okazji artystów znad Proсны z kompleksów prowincji (inna sprawa, że Cywińska musiała być pewna swego, skoro zaryzykowała konfrontację z publicznością, a przede wszystkim z krytyką warszawską). Orędowna i kolatała wszędzie. Ale także spraszala kogo się tylko dało do Kalisza. I tak na przykład zorganizowała w dniach 6-7 marca 1971 roku kaliską sesję wyjazdową Klubu Krytyków Teatralnych, na którą przyjechało blisko 100 recenzentów, oglądających na Mickiewicza aż cztery miejscowe przedstawienia (po dwa dziennie). Za dyrekcji Cywińskiej Teatr im. Bogusławskiego wystąpił ze swoimi spektaklami zarówno na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, jak i na Wrocławskim Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. *Szewcami* wygrał własne (ale i coraz bardziej ogólnopolskie) Kaliskie Spotkania Teatralne, które w roku 1970 obchodziły jubileusz dziesięciolecia.

Cywińskiej udało się także – jak mało komu – w krótkim czasie wylansować w Kaliszu młode gwiazdy aktorskie. Janusz Michałowski, już niebawem drugi mąż pani Izabelli, zagrał nie tylko Sajemana Tempe, ale także Dulskiego w *Moralności*, Tarełkina-Kopyłowa w *Śmierci Tarełkina*, Dyrektora w *Rajskim ogródku* oraz Zielonookiego w polskiej prapremierze *Ścisłego nadzoru* Geneta. W zespole żeńskim od razu błysnęła talentem Halina Łabonarska, nie tylko w roli Pielęgniarki w *Trędowatej*, ale przede wszystkim jako Barbara w *Nocach i dniach*, Joanna w *Domu kobiet*, Smugoniowa w *Uciekła mi przepióreczka*, wreszcie jako Elwira w *Mężu i żonie*. Z kolei Henryk Talar zagrał oprócz Konrada w *Wyzwoleniu* i Eryka w *Eryku XIV*, II Czeladnika w *Szewcach* (także na gościnnych występach w „Ateneum”) oraz

²² Zob. B. Frankowska, *Trzy lata Cywińskiej w Kaliszu*. „Literatura” 1973, nr 29.

w latach 1962-1963 do Teatru 13 Rzędów Grotowskiego, gdzie brał udział m.in. w przedstawieniach *Fausta* i *Akropolis*).

Jak na *Wyzwolenie* Prusa trafił Osiński, tak na jego inscenizację *Szewców* (premiera 2 V 1971) trafił Ziomek. I natychmiast napisał, że to nie lada wydarzenie¹⁹. Na dobrą sprawę była to zrealizowana do końca polska prapremiera zawodowa *Szewców* (sopockie przedstawienie Hübnera z 1957 zdjęła przecież cenzura po próbie generalnej; inscenizacja Hermana z 1965 miała miejsce w studenckim „Kalamburze”). Półtora miesiąca później zaproponował swoją inscenizację arcydramatu Jerzy Jarocki w Starym Teatrze; zaś dokładnie 17 dni po Jarockim Maciej Prus przeniósł kaliską inscenizację na scenę warszawskiego „Ateneum”. W Kaliszu Sajemana Tempe zagrał Janusz Michałowski; w Warszawie – Marian Kociniak. Inscenizację kaliską Ziomek określił jako piękną, przemyślaną i mądrą. Bez natarczywej gonitwy za pomysłami. Czysta Forma nie zwalnia przecież z rygorów budowania akcji i postaci. To nie jest pochwała swobody ponad stan. Słowo w *Szewcach* wedle Prusa było gęste, ale i na swój sposób puste. To tylko wiek XIX wierzył jeszcze, że język służy porozumieniu. Wiek XX już manifestacyjnie głosił kryzys języka (nie tylko w dramacie). Całe przedstawienie Prusa spowite było oparami erotyzmu, ale i społecznikowskiej frazeologii. Miało również wymiar sztuki nadrealistycznej, gdzie but jawił się w pewnej chwili jako absolut (but jako byt). Leniwnia z kolei stawała się miejscem karni czy może udręczenia nudą i beczynnością. Ewa Milde (wówczas żona Prusa) grająca Księżną Irinę była ucieleśnieniem archetypu modliszki. Do niej zresztą należały ostatnie słowa spektaklu: *Jestem podniecona tą śmiercią jego z pożądania niesytego do mnie do niewiarygodnych granic. Tylko kobieta może...* A potem następowało już tylko szydercze:

*Trzeba mieć duży takt,
By skończyć trzeci akt.
To nie złudzenie – to fakt*²⁰.

Trzeba przyznać, że Maciej Prus przetarł ostatecznie drogę *Szewcom* na sceny polskie. Podobnie faktem pozostaje jego prapremierowa inscenizacja kwintesencji polskiego kiczu literackiego, czyli realizacja *Trędowatej* (premiera 31 XII 1970)²¹. Adaptację powieści przygotowała Joanna Olczak-Ronikierowa z „Piwnicy pod Baranami”; ta sama, która po latach napisze dla Wajdy imponujący scenariusz przedstawienia teatralnego o Krakowie na jedną noc, pt. *Z biegiem lat, z biegiem dni...* Romans Mniszkówny drukowały nawet wówczas w odcinkach gazety codzienne (na pewno „Express Wieczorny” i „Kurier Polski”), zanim Wydawnictwo Literackie zdecydowało się w roku 1972 wydać „trędowatą” w czasach PRL-u powieść w formie książkowej z posłowiem Teresy Walas. Tymczasem w Kaliszu można było *Trędowatą* zobaczyć na scenie. Tyle tylko, że Maciej Prus robił sobie prawdziwe żarty z pogrzebu (nawet pogrzeb Stefci był „udany”). Reżyser nierzadko manifestacyjnie demonstrował tandetność formy, nie na tyle jednak, aby odstraszyć od kasy zwolnen-

¹⁹ J. Ziomek, „*Szewcy*” w Kaliszu. „Nurt” 1971, nr 8.

²⁰ Egzemplarz teatralny *Szewców* w reżyserii M. Prusa (z archiwum teatru).

²¹ B. Lasocka, *Po prostu „Trędowata”*. „Teatr” 1971, nr 4.

Najzdolniejszym wśród „młodych zdolnych” z kaliskim adresem był jednak Maciej Prus. Przyjechał do Kalisza na dwa sezony z Koszalina, gdzie zdążył u Andrzeja Ziębińskiego wyreżyserować m.in. *Edwarda II Marlowe’a*, *Pana Puntile i jego służbę* Brechta, a przede wszystkim *Jan Karola Macieja Wścieklicę* Witkacego, o którym Puzyna napisał po prostu: „wreszcie z sensem”. Po dwuletnim epizodzie kaliskim (za kulisami szemrano nawet o zdradzie), w sezonie 1972/1973, Prus wyładował w warszawskim „Ateneum”, gdzie pokazał – niejako rok po roku – *Gyubala Wahazara* Witkacego, *Fantazego* Słowackiego i *Dzieje doktora Fausta* Marlowe’a¹⁶. Tymczasem w Kaliszu wyreżyserował Prus sześć przedstawień, jedno lepsze od drugiego. Zaczął od zupełnie zapomnianych *Godów życia* Przybyszewskiego (zrealizowanych na zamówienie Telewizji Polskiej, 1970), skończył na *Eryku XIV* Strindberga (z tytułową rolą Henryka Talara, 1972). To niewątpliwie głównie kaliskie inscenizacje przyniosły Prusowi znaczące wyróżnienia ogólnopolskie: nagrodę młodych im. Leona Schillera oraz nagrodę państwową III stopnia w dziedzinie teatru. Jako inscenizator Prus zmieniał, przestawiał i skracał teksty. Twierdził, że intensyfikuje działania teatru dla widza. Bywał porywający. *Złote gody* zagrał pastiszowo, *Słuby panięskie* na sianie, *Eryka XIV* jako studium psychopatologiczne. Trzy przedstawienia kaliskie Macieja Prusa przejdą niewątpliwie do historii współczesnego teatru polskiego.

Wyzwolenie Wyspiańskiego (premiera 17 X 1970) przeczytał Prus jako dramat polityczny. Konrad Henryka Talara, młodziutkiego absolwenta łódzkiej „Filmówki”, był tutaj po prostu współczesnym Polakiem, który boryka się z widmami przeszłości, z mitami, zapisanymi chociażby w sekwencji Maski 11: *Ja wiem, czego ty chcesz; że Polska ma być mitem [...], niedościgną, wymarzoną*. W programie teatralnym Prus z Falkiewiczem wydrukowali po prostu szkic Zygmunta Szeligi z „Polityki” pt. *Czy oświecamy społeczeństwo?*¹⁷. Prus bardzo radykalnie okroił tekst Wyspiańskiego. Przedstawienie trwało zaledwie 70 minut. Rozegrane przede wszystkim na pustej scenie, z wykorzystaniem co najwyżej rekwizytów z teatralnego magazynu. 12 aktorów aranżowało na oczach widzów swoją „Polskę współczesną”. Konrad wylaniał się tutaj ze zbiorowości, jako jeden z nich. Było to przedstawienie o walce przegranej, gdzie bohaterów pożerało ostatecznie jakieś przeklęte koło przeznaczeń, niczym chocholi taniec w *Weselu*. Osiński zobaczył *Wyzwolenie* Prusa w Ostrowie, w sali miejscowego Powiatowego Domu Kultury¹⁸. Z pierwszego rzędu krzeseł nie widział wprawdzie teatralnej podłogi, ale *Wyzwolenie* „działało i było żywe”. To nie jest żadna grotowszczyzna, zapewniał z pełnym przekonaniem przyszły monografista Teatru Laboratorium (choć na marginesie warto przypomnieć, że Prus należał

¹⁶ A. Hausbrandt, *Zdrada?* „Tygodnik Kulturalny” 1972, nr 49; A. W. Kral, *Czegóż tu płakać?* „Teatr” 1972, nr 8.

¹⁷ „Polityka” 1970, nr 38.

¹⁸ Z. Osiński, „*Wyzwolenie*” w Kaliszu. „Nurt” 1971, nr 1. Por. B. Frankowska, *Jeszcze jedno „Wyzwolenie”*. „Teatr” 1970, nr 23.

atru¹⁴. To swoisty manifest teatralny Cywińskiej, jej artystyczne *confiteor*. Wyznaje tam, że jest jak najdalsza od traktowania teatru jako rozrywki. To raczej forma głośnego myślenia o świecie, forma dyskusji, a nierzadko prowokacji. Teatr w rozumieniu Cywińskiej nie jest – rzecz jasna – ilustracją literatury. Również ona widzi i docenia jego autonomię. Powiada wręcz, że język teatru jest bogatszy od literatury, ponieważ „składa się z rozmaitych subkodów” (w Poznaniu szalała wówczas semio-logia). Zdaniem Cywińskiej współczesny teatr inscenizacji szuka głównie metaforycznych sposobów wypowiedzenia treści zawartych w dziele literackim. Do różnych tekstów można przykładać rozmaite poetyki. Autorka słusznie przypomina, że jej realizacje *Moralności pani Dulskiej* oraz *Nocy i dni* posługiwały się zdecydowanie nierealistycznymi środkami wyrazu, trochę jakby wbrew poetyce tekstów. Sztuka bowiem wcale nie musi być najdosłowniej zwierciadłem rzeczywistości, raczej jest jej deformacją i przekształceniem. Ważną rolę w tym procesie odnawiania znaczeń i estetyk pełnią scenograf i aktor. Ten pierwszy po prostu współtworzy wizję sceniczną całości (nawiasem mówiąc, młodzianka pani dyrektor współpracowała wówczas z najświetniejszymi plastykami, z Andrzejem Sadowskim, Kazimierzem Wiśniakiem i Zofią Wierchowicz na czele). Aktor z kolei to żywe medium, wyrazi-ciel myśli autora i inscenizatora, w powtarzonym co wieczór akcie inkarnacji.

W wypowiedzi dla „Polski” Cywińska doda, że jej zamiarem było zaprosić do Kalisza najciekawszych ludzi swego pokolenia (któryż to już przykład teatru pokolenia „młodych zdolnych”, po Dejmku w Łodzi czy Hübnerze w Gdańsku?)¹⁵. Dostali do dyspozycji prawie pusty budynek, niemal bez żadnych zobowiązań wobec „starych”. Na 22 aktorów w zespole z dawnej ekipy pozostało zaledwie 5. W gmachu przy Mickiewicza 2 zmniejszyli nieco liczbę miejsc na widowni (u Obidniak było ich 546, u Cywińskiej 523). Mieli trochę utopijną ambicję wyrobienia w widzu wrażliwym nowego myślenia. Najwięcej kłopotów mieli ze starszą publicznością, która była przyzwyczajona raczej do teatru „wprost”, do akcji i fabuły, nieskora do szybkiego odczytywania metafory, symbolu, znaku. A mimo to na dyskusje po przedstawieniach zostawało na sali teatralnej blisko 30% widzów. W jednym sezonie odbywało się około 80 takich dyskusji (po *Szewcach* w inscenizacji Prusa dyskutowano podobno trzy godziny). Ze sprzedażą biletów także nie było źle. Wprawdzie „z kasy” sprzedawano średnio około 80 biletów na jeden wieczór, ale frekwencja w pierwszym sezonie sięgała 97% (z tego 87% to byli ludzie młodzi). A wszystko to działo się w mieście, którego liczba mieszkańców wahała się w granicach 85 tysięcy. Poza poniedziałkami teatr grał oczywiście codziennie! (dzisiaj nawet w miastach uniwersyteckich najczęściej grany jest tytuł: *Przerwa* lub *Nieczynny*). W sezonie 1970/1971 teatr kaliski zagrał 340 przedstawień (w tym 130 w objeździe). Średnio 12 spektakli w miesiącu dawała Cywińska poza macierzystą siedzibą. Kaliszanie mieli stałą bazę lokalową w takich miastach, jak: Ostrów Wielkopolski, Konin czy Turek. Największym sukcesem frekwencyjnym za dyrekcji Cywińskiej była oczywiście *Tędownata Mniszkówny* w przekornej inscenizacji Prusa, którą powtórzono 84 razy dla blisko 30 tysięcy widzów.

¹⁴ I. Cywińska, *O sztuce teatru*. „Nurt” 1971, nr 12.

¹⁵ I. Cywińska, *O metodzie rozwiązywania teatralnych sprzeczności*. „Polska” 1971, nr 11.

poacie strasznych mieszczan, ale podobno ostatecznie rozsypała się na dosyć mialkie figliki i koncepty reżyserskie rodem z teatru studenckiego (Kajzar reżyserował przecież wcześniej choćby w krakowskim T-38 *Króla Edypa*)¹⁰. Teraz zaprosił z Krakowa, świetnie znanego z „Przekroju”, Daniela Mroza. Ale nawet efektowna scenografia Mroza nie uratowała przedstawienia. Za dużo w nim było harcerskiej zabawy z poezją przy ognisku. A mimo to spektakl Kajzara trafił na łamy luksusowego magazynu „Polska”, adresowanego głównie do nie-Polaków¹¹. Trafił także na XII Wrocławski Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych, gdzie poległ z kretesem nie tylko w konfrontacji z prapremierowym przedstawieniem *Żegnaj, Judaszu Iredeńskiego* w reżyserii Swinarskiego, ale także w zderzeniu z ... *Paternoster* samego Kajzara, tyle że w odkrywczej inscenizacji Jarockiego (nagroda za reżyserię). Można więc powiedzieć, że Kajzar reżyser przegrał z Kajzarem dramaturgiem. W *Rajskim ogródku* może najbardziej podobały się jeszcze interludia zaaranżowane przez maski oraz biust Joanny Kasperskiej, już niebawem wzruszającej do łez Stefci Rudeckiej. Brunon Miecugow, swoim zwyczajem, kpil sobie w żywe oczy z recenzenta „Ziemi Kaliskiej”, według którego sztuka „zachęciła niewątpliwie reżysera do rozwiązań groteskowych, w której to konwencji spotęgowane zostały do granic możliwości stylizacje egzystencjalne absurdu bohaterów”¹². Oprócz *Rajskiego ogródka*, Kajzar pokazał jeszcze w Kaliszu przeniesionego z Warszawy *Śmiesznego staruszka* (z Wojciechem Siemionem) oraz przymierzał się (nadaremno) do realizacji *Końcówki*¹³.

4.

Znacznie więcej zrobiła dla Kalisza Izabella Cywińska. Jako reżyser zaczynała od Osieckiej (musical *Apetyt na czereśnię*), kończyła Rodziewiczówną (melodramat *Między ustami a brzegiem pucharu*). Na 11 wyreżyserowanych przedstawień aż 6 poświęciła kwestiom kobiecym, jakby powiedzieli feminiści. Przez pierwsze dwa sezony lansowała na dobrą sprawę wyłącznie polski repertuar. Z obcych autorów stawiała przede wszystkim na Rosjan (Czechow, Suchowo-Kobylin, Sałyński). Bezsporne sukcesy artystyczne miała dwa (*Ścisły nadzór* Geneta i *Śmierć Tarelkina* Suchowa-Kobylina); poniosła także przynajmniej dwie dotkliwe porażki (*Trzy siostry* Czechowa i *Ostatni strzał* Sałyńskiego). Najbardziej kontrowersyjnym spektaklem w kaliskim okresie była jej inscenizacja *Nocy i dni* Dąbrowskiej. Generalnie rzecz ujmując, Cywińska – także jako dyrektor artystyczny – postawiła na bardzo ambitny repertuar, wybierając zdecydowanie dzieła pisarzy współczesnych. Ani klasyka, ani na przykład Szekspir (zaledwie jedna realizacja) nie stanowiły o cudzie kaliskim.

Zaproszona w roku 1971 przez redakcję „Nurtu” do elitarniej rubryki naukowej „Mała Wszecznicca”, zaproponowała tytuł wypowiedzi jak z Craiga: *O sztuce te-*

¹⁰ M. Fik, „*Rajski ogródek*” *ośmieszania*. „Teatr” 1971, nr 13.

¹¹ „Polska” 1971, nr 8.

¹² „Ziemia Kaliska” 1971, nr 7.

¹³ Już po niespodziewanej śmierci Kajzara Andrzej Falkiewicz wydał w Ossolineum wybór jego dramatów. Zob. H. Kajzar, *Sztuki teatralne 1972-1982*. Wrocław 1984.

dem Csató, zaś historię teatru z Jerzym Adamskim, którego została żoną dokładnie 23 listopada 1963, będąc na trzecim roku.

Przedstawieniem dyplomowym Cywińskiej-Adamskiej była realizacja *Męża i żony* Fredry w Teatrze im. Węgierki w Białymstoku, gdzie wkrótce wyreżyserowała także *Dozorcę* Pintera, jej właściwy debiut. Zanim objęła Kalisz, zdążyła zrobić prawo jazdy (jeździła wówczas „Skodą” 100 S) i wystawić w poznańskim Teatrze Nowym m.in. *Klątwę* Wyspiańskiego i *Przepióreczkę* Żeromskiego. Kaliski Teatr im. Bogusławskiego obejmowała po Alinie Obidniak (1964-1970), u której kierownikiem literackim był Piotr Kuncewicz. Teraz miejsce Obidniak zajęła Cywińska, a miejsce Kuncewicza – Andrzej Falkiewicz. Kuncewicz i Falkiewicz byli tak ważni u Obidniak i Cywińskiej, jak do niedawna jeszcze Chojka u Nowary. Warto może przypomnieć, że Andrzej Falkiewicz przed Kaliszem pełnił funkcję kierownika literackiego w Koszalinie i we Wrocławiu (Teatr Współczesny); po Kaliszu wrócił do Wrocławia (i to zarówno do Współczesnego, jak i do Polskiego), a także przez trzy lata wchodził w skład komitetu redakcyjnego „Odry” (1973-1976). Autor odkrywczych studiów o dramacie współczesnym *Mit Orestesa*, gdzie pomieścił m.in. rozprawy o dramaturgii Sartre’a, Camusa, Adamowa, Ionesco, Becketta oraz Geneta, już niebawem tak frapująco pokazanego w Kaliszu⁸.

Falkiewicz (rocznik 1929) był najstarszy ze ścisłego kierownictwa artystycznego zespołu Cywińskiej. Poza nimi przyjechał do Kalisza jeszcze Maciej Prus (rocznik 1937) i Helmut Kajzar (rocznik 1941). Łatwo obliczyć, że najmłodszy na tej liście miał lat 29 (Kajzar), najstarszy 41 (Falkiewicz); pani dyrektor skończyła właśnie lat 35. Wszyscy zamieszkali w Domu Aktora przy Szklarskiej 3-5, tworząc coś na kształt – za przeproszeniem – komuny artystycznej. Wedle nieocenionego „Almanachu sceny polskiej” Izabella Cywińska zrealizowała w sumie w ciągu trzech sezonów teatralnych 25 premier, co daje średnią ponad 8 premier w roku. W pierwszym sezonie było ich 10; w ostatnim 7. Zaczynali od *Apetytu na czereśnie* Osieckiej, kończyli *Białymi nocami* Dostojewskiego. Z 25 premier aż 11 wyreżyserowała sama Cywińska (co daje prawie 4 premiery w roku). O teatrze kaliskim zaczęło być głośno w całym kraju⁹. Dość powiedzieć, że o przedstawieniach „u Cywińskiej” pisali tacy badacze i krytycy, jak: Ziomek, Osiński, Kuligowska, Fik, Frankowska, Lasocka, Grodzicki, Hausbrandt czy Łubieński. Specjalnie kibicowały Kaliszowi warszawski „Teatr” i poznański „Nurt”.

Stosunkowo najmniej zdążył zrobić dla Teatru im. Bogusławskiego Helmut Kajzar, polonista, filozof, reżyser i dramaturg, twórca teatru metacodziennego. Choć zafascynowany Różewiczem, na dobrą sprawę w Kaliszu zrealizował jedynie jego *Rajski ogródek*, na który złożyły się rozmaite teksty, m.in.: *Nasza mała stabilizacja*, *Co tam macie*, właśnie tytułowy *Rajski ogródek* oraz *Dramat postaw moralnych*. Kajzar wystąpił tutaj w roli autora scenariusza i reżysera. Miała to być rzecz o glu-

⁸ A. Falkiewicz, *Mit Orestesa. Szkice o dramaturgii współczesnej*. Poznań 1967. Zob. także A. Falkiewicz, *Istnienie i metafora*. Wrocław 1996 (tam specjalnie rozdział pt. *Człowiek teatralny*).

⁹ Por. E. Pawlak, *Teatr „młodych zdolnych”*. „Współczesność” 1970, nr 23; A. Grodzicki, *Teatr, któremu o coś idzie*. „Życie Warszawy” 1971, nr 67; B. Frankowska, *Teatr nad Prosną*. „Głos Pracy” 1971, nr 91.

ciażby Ziębińskiego w Koszalinie? Frankowska i Szydłowski mieli nawet odwagę zestawiać kaliską dyrekcję Cywińskiej z łódzką dyrekcją Dejmka. Jak to było naprawdę – pytał w takich sytuacjach Antoni Słonimski? Znamienne, że Marta Fik w swojej fundamentalnej syntezie *Kultura polska po Jalcie* – pomyślanej i zapisanej w formie kroniki, która wiele pomieściła – ani razu nie wymieniła w latach 1970-1973 nazwiska Cywińskiej; nie odnotowała również żadnego przedstawienia z Kalisza, chociaż jako recenzent teatralny pisała wówczas o kaliskich *Szewcach* Witkacego, *Rajskim ogródku* Różewicza i *Domu kobiet* Nalkowskiej⁵. Dla Marty Fik z perspektywy III Rzeczypospolitej lata 1970-1973 to był czas *Ulissesa* Joyce’a – Słomczyńskiego w wersji Hübnera oraz *Termopil polskich* Micińskiego w wersji Hebanowskiego i Okopińskiego z Gdańska. Czas *Ameryki* Kafki w inscenizacji Grzegorzewskiego i *Elektry* Giraudoux w inscenizacji Dejmka z Warszawy. Przede wszystkim jednak były to tłuste lata Starego Teatru z Krakowa, gdzie całą serię wybitnych realizacji zaproponował Konrad Swinarski (*Sen nocy letniej* i *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Szekspira, *Dziady* Mickiewicza, ale i *Zegnaj, Judaszu* Iredyńskiego). Na prestiżową nagrodę „Drożdży”, wręczoną Staremu Teatrowi przez tygodnik „Polityka” w roku 1974, zapracowali jeszcze (poza Swinarskim): Andrzej Wajda (głównie jako reżyser *Biesów* Dostojewskiego) oraz Jerzy Jarocki (głównie jako reżyser *Matki* Witkacego). W kręgu polskich teatrów alternatywnych lata siedemdziesiąte przyniosły m.in. przedstawienia *W rytmie słońca* wrocławskiego Kalamburu oraz *Spadanie* krakowskiego STU. Jednym słowem, liczył się wtedy przede wszystkim teatralny Kraków, Warszawa (bo jeszcze *Witkacy* w Studio u Szajny), Gdańsk, ale nie Kalisz.

3.

Pierwszą umowę o pracę podpisała z Teatrem im. Bogusławskiego Maria (nie Izabella) Cywińska-Adamska (żona Jerzego) 28 marca 1970 roku jako konsultant programowy z pensją 3 tysiące (grupa pracownicza B)⁶. Mieszkała wówczas jeszcze w Warszawie przy alei Zjednoczenia 38. Miała za sobą ukończone w roku 1966 studia w zakresie reżyserii dramatu z ogólną oceną dobrą (ona sama i 16 mężczyzn). Na dyplomie reżyserskim można przeczytać, że Cywińska urodziła się we Lwowie 22 marca 1935 roku⁷. Tak naprawdę jednak urodziła się w Kamieniu Puławskim nad Wisłą z matki Elżbiety z Łuszczewskich i ojca Andrzeja, później długoletniego dyrektora NOT-u w Szczecinie. Zanim dostała się na studia reżyserskie – bodaj za trzecim podejściem – ukończyła na Uniwersytecie Warszawskim etnografię. W latach 1956-1959 była asystentem w Instytucie Historii Kultury Materialnej PAN. W roku 1960 zaczęła pełnić funkcję asystenta reżysera przede wszystkim w warszawskim Teatrze Powszechnym. Na Miodowej uczyli Cywińską Axer i Korzeniewski (niezmiennie surowy), Szletyński i Zaniewska. Krytykę tekstu miała z Edwar-

⁵ M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*. Warszawa 1991, t. 2, s. 599-681.

⁶ Umowę z 28 III 1970 r. podpisał wicedyrektor Teatru im. Bogusławskiego, Lucjan Pasik (z archiwum teatru).

⁷ Akta Izabelli Cywińskiej w Akademii Teatralnej w Warszawie (sygn. 951).

Jan Ciechowicz

Uniwersytet Gdański
Gdańsk

CUD W KALISZU. TRZY SEZONY TEATRALNE IZABELLI CYWIŃSKIEJ

*Profesorowi Kazimierzowi Cysewskiemu – Kazikowi
z przyjaźnią sięgającą poza grób*

1.

Cud mniemany, czyli po prostu *Krakowiaczy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego, patrona teatru kaliskiego, grany był po raz pierwszy nad Prosną najpewniej w sierpniu 1800 roku¹, w budzie postawionej na potrzeby teatru w ciągu dwóch tygodni. Publiczność tej prezentacji musiała zapamiętać kwestie górala Bryndasa, który zadziwiony wyczynami studenta Bardosa (granego przez samego Bogusławskiego) konstatował:

*Wreszcie, diabeł to rozumi,
Co ten człowiek mądry umi*².

Również w tym sensie, że dochody trupy Teatru Narodowego były w Kaliszu „nad spodziewanie znaczne”, wręcz pozwoliły Bogusławskiemu na utrzymanie antrepryzy „przez resztę lata”³. Przez następne dwa stulecia grano na kaliskiej scenie *Cud mniemany* wielokrotnie. Mniemany, czyli pozorny, domniemany, „na niby”. Później grano także w Kaliszu *Najzwyczajniejszy cud* Szwarca. O cudzie prawdziwym w teatrze kaliskim za dyrekcji Izabelli Cywińskiej (1970-1973) pisali już w latach siedemdziesiątych: Maciej Karpiński i Anna Schiller⁴.

2.

Czyżby „wielkie dni małej sceny”? Jak w czasach Horzycy w Toruniu, Galla w Gdyni, Skuszancki i Krasowskiego w Nowej Hucie, Byrskich w Kielcach czy cho-

¹ S. Kaszyński, *Dzieje sceny kaliskiej 1800-1914*. Łódź 1962, s. 18-21.

² W. Bogusławski, *Cud mniemany*, opr. Z. Wołoszyńska. Wrocław 1981 (akt IV, sc. 2).

³ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone*. Warszawa 1820, s. 151.

⁴ Zob. przede wszystkim A. Schiller, *Duch teatru*. „Kultura” 1973, nr 42 (wywiad z I. Cywińską).

nież autorka w tomiku pod znaczącym tytułem *Dziewczyny Buffalo i inne zwierzęce obecności*. Przyroda i sam byt objawiają się tu jako absolut, a tą „która jedno z drugim splata, powraca w snach, wyobrażeniach” jest Pajęczycza, nazywana Babką³⁷. Światy Le Guin nie znają dualizmu; życia i śmierci, sacrum i profanum, formy i materii. Wydaje się, że autorka próbuje wskrzesić żeńską świadomość i przeciwstawia ją męskiej; dualnej i logocentrycznej. Hierofanią jest tu wszystko to, co zwyczajne, codzienne, potoczne; wszystko to, co przesącza się – używając języka Jolanty Brach-Czajny – ze szczelin istnienia. W tak pojętej rzeczywistości podmiot ulokowany jest w świecie, w którym odnalazł swoje miejsce, i nie musi, jak w męskich schematach inicjacyjnych, szukać potwierdzenia „na zewnątrz”³⁸. I Bóg, i Ja kobiety są zawsze tutaj, potwierdza je samo życie. Dlatego Ja może swobodnie przechodzić w Ty; a córki Penelopy piszą: „ja będę w domu, w którym ty zawsze przebywałaś. Wiemy, gdzie się znaleźć”.

³⁷ U. K. Le Guin, *Dziewczyny Buffalo i inne zwierzęce obecności*, przeł. A. Kraśko. Warszawa 1993, s. 53.

³⁸ J. Campbell uznałby zapewne swoją wykładnię wątków inicjacyjnych za uniwersalną, jednak trudno odnaleźć je w baśniach i mitach z bohaterką kobiecą; bowiem to, co kobieta znajduje podczas swojej wyprawy i przynosi do domu, służy innym (woda życia), lecz nie stanowi o transgresji samej bohaterki. Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski. Poznań 1997.

wzywałam, kiedy czułam, że ginę, przesączając się przez szpary w podłodze, lub znikam stopniowo, idąc ulicą³¹.

Trudno jednak uznać Psiarę za nowy typ bohaterki, jest to raczej – używając słów Joanny Bator – „patchwork z materiału, który akurat jest pod ręką³²”. Nowatorstwo polega tu właśnie na pomyslowym wykorzystaniu materiału.

* * *

W cytowanych we wstępie *Odkryciach* amerykańska pisarka Ursula K. Le Guin dokonuje zabiegu podobnego do Winterson. Wprowadza figurę Kobiety-Autorki, będącej jednocześnie zwielokrotnionym podmiotem opowieści; sobą, swoją matką i swoją córką. Snuje ona historię współczesną, opowieść dnia dzisiejszego („ona pisze opowiadanie w czasie teraźniejszym”), ale wyznaje, że nie ma pojęcia, jak ją poprowadzić. Właściwym tropem okazują się uczucia; współczucie, podziw i gniew wobec siebie i wszystkich kobiet. Przeżywając je, uwalnia się od podsuniętego przez kulturę scenariusza kobiecego losu. Opowieść o Córce musi zatem zostać napisana na nowo, „tu potrzeba odmienności, jasności i złożoności. Czegoś różnego od prostej, pionowej pojedynczości właściwej pierwszej osobie³³”. Bo właśnie nieustanne centryczne Ja budowało dotychczas wszystkie opowieści; „pierwsza osoba liczby pojedynczej przemierza świat, przenosi się z jednego świata na drugi, podąża przez czas i przestrzeń. Pierwsza osoba kocha i nienawidzi, poszukuje i zabija. [...] Pierwsza osoba zaznaje współczucia [...] Pierwsza osoba może być nawet podziwiana³⁴”. Obecność Ty – zauważa Le Guin – pojawia się najłatwiej w złości; jesteśmy przecież zli na siebie nawzajem. I to właśnie złość podpowiada Kobięcie-Autorce, jak poprowadzić opowieść o Córce.

„Będziesz piękniejsza, piszę. Nie przypadną ci zadania ponad miarę twych sił. Obca ci będzie i zdrada, i zмова. Piszę o tym, jak wejdiesz do ogrodu, u stóp wysokiego, zielonego wzgórza. Otworzysz furtkę ogrodu, ruszysz w górę zbocza, dotrzesz na szczyt, pokonasz go i pójdziesz przez pola ku lasom, przemierzysz miasta, odnajdziesz swoją drogę, odnajdziesz naszą ciszę, w której przemówisz.

A przez cały czas pisania, pisze ona, ja będę w domu, w którym ty zawsze przebywałaś. Wiemy, gdzie się znaleźć³⁵.

Przytoczony fragment mógłby być dobrym mottem do późnej twórczości samej autorki, w której obsesyjnie wręcz powraca motyw Ogrodu jako domu kobiety, miejsca nie tyle wybranego, w którym transcenduje się przestrzeń, co ujawniającego swój totalny, wszechogarniający wymiar. Tak jest w utopii *Wracać wciąż do domu*, gdzie człowiek okazuje się współmieszkańcem natury, a celem życia jest zniwelowanie różnicy ja/świat, rozpuszczenie się w bycie³⁶. W tę samą stronę zmierza rów-

³¹ Tamże, s. 158.

³² J. Bator, *Feminizm...*, s. 175.

³³ U. K. Le Guin, *Otwarte przestworza...*, s. 166.

³⁴ Tamże, s. 166.

³⁵ Tamże, s. 167.

³⁶ U. K. Le Guin, *Wracać wciąż do domu*, przeł. B. Kopeć. Warszawa 1996.

bując sto dziewiętnaście par galek ocznych (i dwa tysiące zębów) purytanom – opozycjonistom Karola II. A że jest kobietą praktyczną i zgoła nierozrzutną, karmi pozyskanymi szczątkami swoje psy.

W innej z powieściowych rzeczywistości monstrualna olbrzymka okazuje się jedynie kobiecą fantazją, wytworem wyobraźni współczesnej rzeczniczki ekologii, tyleż wścieklej, co bezsilnej w swojej kampanii na rzecz ochrony przyrody. Właśnie granicząca z obłędem wściekłość podpowiada jej następujący scenariusz wydarzeń:

„[...] zawijam rękawy, a moje spódnice kręcą mi się wokół kolan niczym wir. Mam worek, taki w jakim topi się kocięta, i chodzę po świecie, przystając tu i ówdzie, żeby go zapelnąć. [...] Pierwszy postój: Bank Światowy. Idę prosto do sali posiedzeń zarządu [...]. Mężczyźni w garniturach dyskutują, jak uporać się z problemem Trzeciego Świata. Chcą budować zapory, karczować lasy tropikalne, finansować budowę wielkich fabryk coca-coli [...]. Zaczynam od szczytu stołu i unoszę ich jednego po drugim za kark. Wierzgają w powietrzu nóżkami w spodniach od Gucciego. [...] Kiedy już wszyscy są w worku wychodzę, [...] wrzucam tylko do worka kilka kalkulatorów, żeby się nie nudzili. [...] Następny postój: Pentagon. [...] Nadziewam się wprost na bandę generałów i niższych szarż rozprawiającą o obronie [...] Słucham uważnie, gdy klarują mi z cierpliwością matki niedorozwiniętego dziecka, że jeśli się nie ma potencjału wystarczającego do pięćdziesięciokrotnego rozpieprzenia ziemi, nie jest się bezpiecznym. A jeśli się ma, to się jest. [...] Nie mam wyboru. Chwytam ich za medale – i do worka. [...] Porywam światowych przywódców, wyluskując ich z kawalkady samochodów, z obiadów w posiadłościach wiejskich, z ambasad i prywatnych przyjęć. Wrzucam ich wszystkich do worka i idziemy na wycieczkę [...] na pustynie, tam gdzie spękana ziemia, gdzie głodują dzieci i gdzie handlarze bronią mieszkają w strzeżonych pałacach. Zmuszam [...] wszystkich mężczyzn do przymusowych kursów feminizmu i ekologii. Potem zabierają się do nadwyżek żywności, pakują to własnoręcznie i rozprowadzają [...]. Zmieniamy świat, a siódmego dnia urządzamy sobie party nad brzegiem winnego jeziora, pieczemy naleśniki na maśle z maślanej góry i ludzie z całego świata napływają falami, zostają nakarmieni, wykapani, wyleczeni”²⁸.

Strategia Psiary, podobnie jak samej Winterson, to przede wszystkim „zmusić innych, żeby zauważyli, nawet jeśli reakcją ma być strach i obrzydzenie”²⁹. U źródeł tej ponurej fantazji tkwi jednak naiwne, kobiece marzenie, niemożliwe i wstrząsające, zwłaszcza jeśli uwzględnimy skryte wyznanie bohaterki, która w kolejnej odsłonie okazuje się bulimiczką: „Byłam gruba dlatego, że chciałam być większa od wszystkiego, co było większe ode mnie. Od wszystkiego, co miało nade mną władzę”³⁰.

Olbrzymka Psiara okazuje się potrzebna współczesnej kobiecie jako odzyskany archetyp – niepokromionej siły, bezkompromisowości, prawdy. Jako ta, „której jedyną moralnością była jej własna moralność” i jeszcze jako patronka w tych trudnych momentach, kiedy „giniemy”, osaczone przez męską przestrzeń kultury; „To ją

²⁸ Tamże, s. 155-156.

²⁹ Tamże, s. 157.

³⁰ Tamże, s. 157.

kończeniu opowieści Bradley kapłanki Bogini przez wszystkich nazywane są czarownicami. Można by dodać, że „niebawem” w Europie rozszaleje się terror inkwizycji i zapłoną stosy.

Aby odnaleźć i scalić ten odrzucony obraz, mężczyźni wyruszą na wielowiekowe poszukiwania. Równocześnie z rozszczepieniem kobiecości następuje bowiem „pęknięcie” męskości; Okrągły Stół – symbol męskiej pierwotnej wspólnoty traci swe konsolidujące znaczenie, rycerze – mężczyźni rozproszą się odtąd po świecie w poszukiwaniach, w rywalizacyjnym wyścigu, trwającym aż po naszą współczesność. Kultura, która zgubiła swój żeński biegun, jest przecież niepełna. Dlatego ci bardziej wrażliwi, jak Lancelot, tracić będą rozum, inni sublimować lub rozszczepiać kobiecość na matkę i ladacznicę. Można by spekulować, że właśnie po upadku Avalonu powstała mistyka katarów i poezja trubadurów, którzy jako pierwsi chcieli przeniknąć tajemnicę kobiety. Idee te powrócą w wieku XIX, choćby pod gnostycką postacią kobiety-bóstwa (*Faust* Goethego), również w XX wieku swojego Graala szukać będą i Freud, zadając słynne pytanie „Czego chcą kobiety?”, i Jung, konstruując archetyp *animy* i przywracając życie *Wielkiej Matce*. Jednak Graal nie został dotąd odnaleziony, czego najlepszym dowodem jest narzucający się sposób odczytania tekstu Bradley; wyspa Avalon pozostaje utopią, za to niezbyt daleko odsunęliśmy się od rzeczywistości biskupa Patriciusa.

* * *

Niewątpliwie oryginalny wzór kobiecej mitografii tworzą te pisarki, którym udaje się powołać do życia nowy typ postaci. Przykładem może być twórczość Jeanette Winterson. W powieści *Pleć wiśni* autorka umieszcza swą bohaterkę na tle baśniowej tradycji Wschodu oraz wydarzeń odwołujących się do historii i współczesności europejskiej. Jednak Psiara, kobieta-olbrzymka, nie pasuje do żadnej z nakładających się na siebie rzeczywistości albo raczej to żadna ze znanych tradycji kulturowych nie pasuje do niej. Bohaterka mimo to nie czuje się – jak wielu męskich protagonistów – wrzucona w świat, z którym ma się zmierzyć. Przemierza go w swoich zamasztych, brudnych spódnicach, dziwiąc mu się nieustannie, otoczona sforą ujadających, wyleniałych ogarów. Na jej kreację składają się przemieszane elementy baśniowości i groteski:

„Jak bardzo jestem szpetna? Mam kaczy nos i krzaczaste brwi. Zostało mi tylko kilka zębów [...], Wiem, że ludzie się mnie boją [...]. Przeszłam w dzieciństwie wietrzną ospę i teraz w dziobach na mojej twarzy z powodzeniem mogłyby się zagnieździć pchły”²⁷.

Olbrzymia siła i przytłaczająca fizyczność bohaterki nie ma charakteru nadludzkiego, heroicznego, ale monstualny. Jednak jest to monstrum o dziecięcej, przerażająco szczerej duszy, które widząc niesprawiedliwość, hipokryzję i gwałt próbuje, w jedyny znany sobie sposób, zaprowadzić na świecie porządek. Aby nie czekać biernie na powrót syna – archetypicznego wędrowca, czyni sprawiedliwość, wydłu-

²⁷ J. Winterson, *Pleć wiśni*, przeł. Z. Batko. Poznań 1997, s. 27-29.

Graala. Opowieści o chromym królu i jałowej ziemi funkcjonują w jej „wersji wydażeń” jako opatrzona niedwuznacznym komentarzem bajka:

„Gdyby ów miecz trafił nieco bardziej w bok [...] stałbyś się powszechnie znany jako wykastrowany król... Jak bohater pewnej starej legendy! A może nie znasz tej opowieści? Król został ranny w to miejsce i w miarę, jak siły go opuszczały, ku upadkowi chylił się także jego kraj. Działo się tak aż do przybycia pewnego młodzieńca, który potrafił sprawić, że źródło króla znowu tryskało obficie”²⁰.

Podszyta szyderstwem demistyfikacja naszej kultury, którą Bradley uważa za ufalliczną, kryje jednak coś więcej.

Autorka odsłania sam moment załamania wartości, kulturowego przełomu; w opowiadanej historii następuje on z chwilą wykradzenia z Avalonu świętych relikwii. Kielich Bogini, Graal, symbol odradzającego się wiecznie życia, został zawłaszczony i sprofanowany przez chrześcijan²¹. Łaska Bogini dana kapłance Morgaine pozwala jednak w finale opowieści ocalić Graala. Kielich, podobnie jak sam Avalon, zostanie ukryty, nigdy jednak nie będzie zapomniany. Kobiecość, do której niegdyś miał dostęp każdy, kto poszukiwał dawnej mądrości, stanie się pożądaną przez mężczyzn tajemnicą. Czymś, co zawsze wymyka się z rąk, oddalającą się ideą, której poznanie może być bardzo niebezpieczne. Nie bez powodów równocześnie z takim widzeniem kobiecości pojawia się inny wątek – rosnący kult Dziewicy Maryi, która, jak zauważa Morgaine, „trzyma w dłoniach cień kielicha”²². Poruszona tym odkryciem Morgaine widzi teraz upadek Avalonu w innym świetle:

„Nie, wcale nie przegraliśmy. [...] Robiłam w Avalonie wszystko, czego żądała ode mnie Bogini, aż do chwili, gdy ci, którzy przyszli po nas zabrali ją do swego świata”²³. Bradley zdecydowanie wpisuje się tu w Jungowską interpretację maryjnego kultu. „W symbolicznym naczyniu zachował się relikwiarz pogański, który okazał się możliwy do przyjęcia przez chrześcijaństwo i tym bardziej jest to prawdopodobne, że kult Marii był sam w sobie pozostałością pogaństwa, które zabezpieczyło dla Kościoła chrześcijańskiego spuściznę po Magna Mater, Izydzie i innych boginiach-matkach”²⁴. Jednak, stwierdza dalej Jung, „ponieważ psychiczny związek z kobietą został wyrażony w zbiorowym kulcie Marii, obraz kobiety stracił wartość, do której człowiek posiadał naturalne prawo”²⁵. Rozszczępienie kobiecości na to, co fizyczne i duchowe spowodowało, że wartość otrzymał tylko jeden wymiar, przy czym „devaluacja prawdziwej kobiety została zrekompensowana cechami demonicznymi. Nie jest ona już przedmiotem miłości, lecz prześladowcą lub wiedźmą”²⁶. Już w za-

²⁰ Tamże, s. 215.

²¹ Konstruując motyw Graala, Bradley kontaminuje dwa wątki tradycji celtyckiej; jest to zarówno Kocioł Ceridwen, jak Kielich z cyklu arturiańskiego. Poglębia to kobiecość symbolu; na rolę naczynia obfitości nakłada się ukryte w Kielichu (Czaszy) znaczenie seksualne (żeńskie libido). Zob. J.L. Weston, *Graal. Od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego*, przeł. A. Bogucka-Eisler. Wrocław 1998; C.G. Jung, *Kult kobiety i gloryfikacja duszy*. W: tegoż, *O naturze kobiety*, przeł. M. Starski. Poznań 1992.

²² M. Z. Bradley, *Mgły Avalonu...*, s. 550.

²³ Tamże, s. 550.

²⁴ C. G. Jung, *Kult kobiety...*, s. 134.

²⁵ Tamże, s. 134.

²⁶ Tamże, s. 135.

traktuje kobietę jako rodzaj niższego bytu: „Żony, bądźcie uległe mężom swoim jak Panu. Bo mąż jest głową żony, jak Chrystus Głową Kościoła, ciała, którego jest Zbawicielem”¹⁵, przypominając jednocześnie, że jedyną drogą do zbawienia jest dla niewiasty macierzyństwo: „I nie Adam został zwiędziony, lecz kobieta została zwiędziona, popadła w grzech. Lecz dostąpi zbawienia przez macierzyństwo, jeśli trwać będzie w wierze i w miłości, i w świątobliwości, i w skromności”¹⁶. W ten sposób macierzyństwo stało się, jak powiedziała by Bradley, zaprzeczeniem głosu Bogini – wymogiem kulturowym, usankcjonowanym religią.

Oprócz nakazu posłuszeństwa mężowi, kobiety otrzymały również instrukcje dotyczące sfery ich aktywności społecznej. Wyznacza ją motyw pręczenia – więzienia: „Niechaj ręce wasze imają się welny, a nogi wasze niech za próg domu nie wychodzą, wtedy będziecie więcej się podobać, niż gdybyście w złoto ubrane chodzily”. Tak pouczał Tertulian, a święty Hieronim, formułując model wychowania dziewcząt dodał: „Muzyka jest zakazana, dziecko nie powinno nawet wiedzieć, do czego służą flety, liry i cytry”¹⁷.

Tak oto kobiety na długie wieki zamknięte zostały we własnych domach i z czasem uwierzyły w swoją bierność i bezradność wobec historii, którą – poza domem – tworzyli mężczyźni. Nasilający się lęk wobec tego, co dzieje się poza murami zamku, na zewnątrz, cały czas towarzyszy Gwenhwyfar. Zamknięta w kobiecych komnatach, królowa przędzie, tka i haftuje, roniąc kolejne cięższe w desperackich próbach zafiksowanego macierzyństwa. O takiej prządce mówi Kazimiera Szczuka, że „milcząc tka podsunięte wzory, traci siebie, wplata siebie we wzór, którego nie wybrała. Składa ze swego ciała ofiarę kulturze, która ją zniewoliła”¹⁸.

Tkanie i pręczenie, czynności tradycyjnie kobiece, symbolizują jednak w *Mgłach Avalonu* również tworzenie siebie, kształtowanie własnej podmiotowości, które czasem – jak w przypadku Morgaine wywołującej przy krosnach poronienie – oznaczają bunt, niezgodę na kulturowy scenariusz zdarzeń.

Dziewczęta w Avalonie przędą własne życie przy dźwiękach zakazanej przez patriarchów muzyki, przy harfie, której tak nienawidzi królowa Gwenhwyfar. Ich aktywność, swoboda i nieodłączne poczucie odpowiedzialności, w którym się je wychowuje, z całą mocą zostają przeciwstawione pasywnemu wizerunkowi kobiety w chrześcijańskim środowisku króla Artura. Jaka jednak mają wartość, jaką siłę, jeśli już za chwilę staną się mitem, a dla przyszłych pokoleń kobiet stanowić będą wyłącznie sferę utopii?

Z chwilą kiedy „nasz świat przestał być wielkim łonem rodzącym ludzi”¹⁹ kobiecość utraciła swą sprawczą, kreacyjną moc i została rozproszona. Przesłaniają ją mgły, tkwi jednak w świecie jako możliwość, potencja, której przez wieki szukać będą sprawcy nieszczęścia – mężczyźni. Tak właśnie rozumie Bradley symbolikę

¹⁵ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1982, *List św. Pawła do Efezjan*, 5; 22-23.

¹⁶ Tamże, *Pierwszy list św. Pawła do Tymoteusza*, 2; 14-15.

¹⁷ Cyt. za: D. Ostrowska, *Wizerunek kobiety...*, s. 66 i 58.

¹⁸ K. Szczuka, *Kopciuszek...*, s. 33.

¹⁹ M.Z. Bradley, *Mgły Avalonu*. Poznań 2001, s. 532.

Żona Artura, Gwenhwyfar nieustannie walczy z tego rodzaju pogańskimi obyczajami, widząc w nich zagrożenie dla chrześcijańskich wartości. Jako orędowniczka nowej religii uważa, że seksualność to nie tylko pokusa, przeszkoda w osiągnięciu zbawienia, to także narzędzie zła. Dlatego też, przez całe niemal dorosłe życie, próbuje sprostać dwóm wyzwaniom; zostać matką i oprzeć się własnej seksualności. Jak pokazuje Bradley, przegrywa, czuje się niespełniona i oszukana. Bowiem Gwenhwyfar bierze macierzyńskość i powściągliwość, a także wstydlivość, skromność, potulność i pokorę za swe własne cechy psychiczne, podczas gdy są one obrazem odbitym, wymogiem tradycji kulturowej i religijnej.

Literacki obraz kobiecości zdomowiony w środowisku króla Artura niewiele różni się od obrazu historycznego, kształtowanego przez wieki naszej kultury. Historia kultury obfituje w manipulacje, które owocowały pozbawieniem kobiet niemal wszelkich praw, tak społecznych, jak indywidualnych, zresztą przy pełnej akceptacji przedstawicielki „słabej płci”. W opowieści Bradley nosicielką patriarchalnych poglądów jest właśnie Gwenhwyfar, jest jednak również ich ofiarą. Podobnie jak wiele baśniowych bohaterek zostaje w dzieciństwie pozbawiona matki i jako „grzeczna dziewczynka tatusia” u progu dorosłości przekazana innemu mężczyźnie. Nawet, a może szczególnie wtedy, kiedy zostaje zgwałcona, nie tyle doświadcza traumy sytuacji, ile boi się utraty dobrego obrazu siebie w oczach męża i opinii publicznej. Gwałt przez długie wieki był wszak traktowany nie jako zamach na podmiotowość kobiety, ale społeczna hańba, a w przypadku mężatki piętno odcisnięte głównie na mężu przez wtargnięcie mężczyzny do przestrzeni zarezerwowanej przez innego mężczyznę.

Uprzedmiotowiający wizerunek kobiecości, zwłaszcza w sferze seksualnej, został w dużej mierze ukształtowany przez tradycję chrześcijańską. Nie chodzi tu bynajmniej – co podkreślam – o prawdy i przesłanie samej Ewangelii, lecz o pisma Ojców Kościoła. Głosicielem nauk niemal przeniesionych z wypowiedzi pierwszych patriarchów jest w *Mglach Avalonu* biskup Patricius. Podobnie jak ci, którzy kształtowali kulturowy obraz kobiety w pierwszych wiekach nowożytności (gdybyśmy chcieli akcję opowieści Bradley umieścić w czasie historycznym byłby to chyba początek średniowiecza) kobietę widzi on jako nieskromną i krnąbrną z natury, toteż zaleca Gwenhwyfar nieustanną walkę z namiętnością, wstrzeźliwość i posłuszeństwo Bogu oraz mężowi. Niektórzy Ojcowie Kościoła wzbraniali młodym pannom nawet kąpiele, gdyż „rani ona poczucie wstydu młodego dziewczęcia, które nigdy nie powinno się widzieć rozebrane”¹³. Gwenhwyfar nieustannie zagłusza swoje ciało modlitwą i pokutą. Również jej przemożne pragnienie dziecka, a także posłuszeństwo mężowi i niezdolność do samodzielnego podejmowania decyzji stanowią odbicie wymogów patriarchów. Ojciec Tertulian mówi: „Kobieto, ku swemu mężowi winnaś spoglądać i on panować będzie nad tobą”¹⁴. Również święty Paweł

Kościół zwalczał jeszcze w średniowiecznej Irlandii. Zob. J. Gąssowski, *Mitologia Celtów*. Warszawa 1978, s. 36 i n.

¹³ Korzystam z artykułu D. Ostrowskiej, *Wizerunek kobiety w pismach Ojców Kościoła. W: Od kobiety do mężczyzny i z powrotem*, pod red. J. Brach-Czajny. Białystok 1997, s. 58.

¹⁴ Tamże, s. 68.

Los Kopciuszka to wejście w pole Ojca, zwieńczone zamążpójściem. To archetypowa opowieść kultury patriarchalnej, ale nie opowieść samych kobiet. Nasze historie powstają albo ze sprutych nitek tkaniny kultury, albo z tych, które trzeba dopiero utkać. Praca ta jest jednak przeciwieństwem pracy Penelopy, która – w interpretacji Carolyn G. Heilbrun – pruje tkaninę, gdyż „jej historia nie ma swojej fabuły, swojej narracji, swoich wzorców. Opowieść o wolnym wyborze kobiety musi dopiero zostać napisana”¹⁰. Piszą ją więc niepokorne córki Penelopy. Jedną z nich jest wyglądająca przez okno wieży arturiańskiego mitu Marion Zimmer Bradley, autorka *Mgiel Avalonu*. Sięgająca ku celtyckim korzeniom powieść Bradley mówi o utraconej wolności i wartościach, skazanych przez historię na zapomnienie. Dla kobiecej lektury istotny jest fakt, że autorka sytuuje Wyspę Kobiet w rzeczywistości parahistorycznej, a następnie przesuwa ją do rzeczywistości mitu. Avalon zasnuwają mgły, które niełatwo jest rozwiać współczesnej kobiecie. Trudno to było zrobić już ostatnim kapłankom Wyspy, kiedy kładł się na nią cień sąsiadującego chrześcijańskiego kościoła. Nam trudno tym bardziej. Mgły skrywają bowiem kobiecą tożsamość, jak Avalon zagubioną niegdyś i rozproszoną po świecie, a dziś definiowaną na nowo.

Wśród współczesnych, różnych zresztą, koncepcji odradzającej się kobiecości, można zauważyć myśl wiodącą; towarzyszy jej chęć ucieczki od definiowania kobiety poprzez mężczyznę, od porównania przez opozycję, od kulturowych schematów i uwarunkowań. Bradley próbuje na zrębach celtyckiej duchowości zrekonstruować kulturę, w której kobiecość nie jest jeszcze warunkowana męskim wzorcem, nie została rozszczepiona na to, co cielesne i to, co duchowe. Tak właśnie można najkrócej określić jej strategię wobec arturiańskiego mitu.

W Avalonie to właśnie ciało stanowi pomost prowadzący do usłyszenia głosu Bogini. Ciało, któremu w czasie postu odmawia się pokarmu, lecz które również ofiarowuje się w rytuale płodności, w zjednoczeniu z budzącą się do życia przyrodą. Święto płodności, Beltane, jest tym, co w opowieści najwyraźniej dzieli kobiety Avalonu od kobiet – chrześcijanek. Ludzka seksualność staje się granicą, na której budowane są dwa modele kultury; więcej, dwa systemy wartości. Pierwszy postrzega świat jako całość, gdzie życie i śmierć, ciało i dusza stanowią uzupełniające się aspekty pełni, nieustannego stawania się i obumierania, wzrostu i regresu. Celtycka Wielka Bogini to nie tylko ziemia – żywicielka, to również bóstwo księżycowe, nieodmiennie kojarzone z płodnością, tak kobiety, jak natury¹¹. Kobiece ciało, nagość i seksualność nie stanowią tu przeciwieństwa ducha, przeciwnie, są jego wcieleieniem. A dzieci bez ojców, poczęte w Avalonie, przy ogniach Beltane, mają szczególnie wysoki status społeczny, będąc dziećmi samej Bogini¹².

¹⁰ Korzystam z artykułu K. Szczuki, *Kopciuszek...*, s. 32.

¹¹ Na temat triady: ziemia – kobieta – płodność i związków kobiecego ducha z mistyką lunarną szeroko pisze M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Dancygier. Warszawa 1981.

¹² U Celtów wszystkie dzieci pochodzące ze związków nieślubnych nie tylko miały zapewniony wysoki status w rodzinie (możliwość królewskiego pochodzenia, gdyż król był „pierwszym” mężem każdej kobiety w rodzie), ale także były świadome swego pochodzenia boskiego (niewyjaśnione ojcostwo). Ponadto Celtyjki zachowywały w ramach małżeństwa, którego rozróżniano kilka rodzajów, dużą swobodę seksualną. Wielorakość związków formalnych i konkubinatów

w sferze seksualnej – na bierność i męskie zawłaszczenie². Tak dzieje się z postaciami znanymi nam od dzieciństwa, choćby z Czerwonym Kapturkiem, któr/y/a? w wersji noszącej tytuł *Towarzystwo Wilków* (Carter prezentuje kilka opowieści o tej archetypowej żeńskiej antybohaterce) obłaskawia wilka i myśliwego w jednej osobie, poprzez otwarcie się na własną seksualność i jej świadome przeżycie³. Taka – podmiotowa – inicjacja zastępuje utrwalony w kulturze obraz pierwszego aktu jako uwiedzenia kobiety lub wręcz gwałtu na niej, przed czym przestrzegać ma ta baśń według Bruno Bettelheima⁴.

Z podobnym odwróceniem ról mamy do czynienia w podjętym przez autorkę wątku Pięknej i Bestii. W *Oblubienicy Tygrysa* to Bestia okazuje się kimś, kto pozwala Pięknej odkryć w sobie zmysłowe zwierzę i pomaga zrzucić skórę kultury, norm i obyczajów⁵.

Z kolei wątek Kopciuszka staje się opowieścią o siostrach, o kobiecej zazdrości i rywalizacji o mężczyznę – nośnik statusu. Pierwsza autorska wykładnia tej baśni kładzie nacisk na motyw samookaleczenia (obcinanie pięty i palców, aby zmieścić stopę w trzewiczku) i nosi tytuł *Okaleczone dziewczyny*. Jak pisze Carter, jest to historia „przykrawania kobiet, żeby p a s o w a ł y, dokonywania czegoś w rodzaju rytualnego cięcia”⁶.

Zanim jednak opowieść nabierze rozmachu, albo właśnie, by mogło się to dokonać, musi z niej zniknąć matka, po której jedynym śladem jest zasypana białym śniegiem mogiła. Ten obraz, tak zapadający w pamięć, ma dla kobiecej lektury kluczowe znaczenie. Oznacza nieciągłość, białą plamę niepamięci, bo odtąd bohaterka zawsze musi sobie już radzić sama w świecie, który będzie mało przychylny ugruntowaniu jej żeńskiej tożsamości. „Dlaczego jednak świat dziewczynki musi być światem bez matki?”⁷ – pyta Agata Araszkiewicz, polemizująca z klasycznym odczytaniem tej baśni – jako uniwersalnego, ponadplciowego wątku ponizienia i wywyższenia – przedstawionym w pracy Bettelheima⁸. Aby wejść w pole Ojca, zyskując tym samym dostęp do kultury i języka – odpowiadają zwolennicy Freudowsko-Lacanańskiej koncepcji psychoanalizy⁹. Tylko rozstając się z matką kobieta może wejść w świat, który jednak bardzo szybko okazuje się dla niej obcy, bo jest stworzony przez i dla mężczyzn, bo, jak mówi w przytaczanym już fragmencie Le Guin, jest opowieścią nienapisaną „w jej rodzimym języku”, która „nie zwraca się do niej po imieniu”.

² K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków 2001.

³ A. Carter, *Czarna Wenus*, przeł. A. Ambros. Warszawa 2000.

⁴ Zob. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek. Warszawa 1985. Z kolei Fromm widzi w tej baśni opowieść o triumfie kobiet nienawidzących mężczyzn, E. Fromm, *Zapomniany język*, przeł. J. Marzęcki. Warszawa 1994.

⁵ A. Carter, *Czarna Wenus*...

⁶ Tamże, s. 349.

⁷ A. Araszkiewicz, *Kopciuszek czyli baśń o różnicy płci*. W: *Siostry i ich Kopciuszki*, pod red. E. Graczyk i M. Pomirskiej. Gdynia 2002, s. 252.

⁸ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*...

⁹ Problem jest szeroko dyskutowany w krytyce feministycznej; różne głosy w tej sprawie, jak również koncepcję samego J. Lacana przedstawia J. Bator w pracy *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*. Gdańsk 2000.

Grażyna Lasoń-Kochańska

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Ślupsk

CÓRKI PENELOPY. KOBIEТЫ WOBEC BAŚNI I MITU

Napisał opowiadanie w czasie przeszłym, o tym, jak szukał ojca. Pelen tęsknoty młody człowiek opuścił wszystkich, którzy go kochali, przewędrował przez puszcze i miasta, pokonał pustynie i przepłynął morza, a cały czas szukał, cały czas tęsknił, aż w końcu znalazł zagubionego ojca i go zabił. „I tak oto – kończyło się opowiadanie – „wróciłem do domu”.

Przeczytała to opowiadanie. Czytała powoli, bo nie zostało napisane w jej rodzimym języku. Nie przemawiało do niej, nie zwracało się do niej po imieniu. Jednak było smutne i piękne. [...]

On pisze opowiadanie w czasie teraźniejszym, o tym jak syn opuszcza dom, żeby poszukać swego ojca. W miastach zdarza mu się padać ofiarą oszustów, musi walczyć z wrogami, zdradzając go niewierne kobiety, bierze udział w wojnie, leci poprzez kosmos ku innym światom i wciąż szuka, tęskni i ostatecznie odnajduje ojca. Obejmują się i ojciec umiera. Opowiadanie kończy się słowami: „I tak oto wróciłem do domu”.

Ona czyta to opowiadanie. Czyta je powoli i zastanawia się, czy je rozumie, czy w ogóle chce je zrozumieć. To smutna i piękna historia, ale leż z oczu nie wyciska.

Jest coś, czego nigdy się nie dowiemy, pisze on, nie dowiemy się, czego chce kobieta.

Chcę, myśli ona, napisać opowiadanie.

Ursula K. Le Guin *Odkrycia*¹

Idea stworzenia nowej tradycji, nowej opowieści i nowego języka jest w kobiecej literaturze (i krytyce) ostatnich lat tematem wręcz obsesyjnym. Konwencja fantastyczna odsłania tu szczególne możliwości i umożliwia różne strategie. Jedną z nich jest prze-pisywanie baśni i mitów, tendencja zauważalna zwłaszcza wśród pisarek brytyjskich i amerykańskich. Opowiadając znane wątki na nowo, bądź przedstawiając ich liczne wersje, autorki wpisują się w feministyczny dyskurs; reinterpretując rzekome uniwersalia, tkwiące u korzeni kultury. Tak właśnie jest w przypadku Angeli Carter, do której przyłgnęły etykiety postmodernizmu i realizmu magicznego. Kazimiera Szczuka twierdzi, że w swoich baśniach Carter przychodzi na odsiecz dziewczynkom, powołując do życia bohaterki, które nie są skazane – zwłaszcza

¹ Opowiadanie opublikowane w tomie: U. K. Le Guin, *Otwarte przestworza*, przeł. R. Kot. Poznań 2001.

w mistycyzmie. Inni zachowali obojętność, ale jeszcze inni niecałe dwa lata później witali „wyzwoleńczą” armię sowiecką. O tym napisze Mackiewicz w *Drodze donikąd*, *Bunt rojstów* był ostatnią chyba przestrogą przed taką wizją przyszłości. Ostrzeżeniem niechcianym i – jak się wydaje – zlekceważonym.

Gluche milczenie zalega pudło karoserii. Nie wysnął się nawet żarcik, nawet szep-tem wyrażona uwaga. Coś przygnębiającego jest w tym milczeniu, coś z wielkiej nędzy. [...] Coś w tym baranym milczeniu jest właśnie z tej reguły, która przez swoją regularność wydaje się straszliwą (s. 154).

Z jednej strony buta, arogancja, poczucie bezkarności i pogarda w stosunku do „tutejszych”, z drugiej zaś bierna uległość, podporządkowanie, przygnębiające poczucie niższości, które uniemożliwia nawet wypowiedzenie jakiegoś żartobliwego komentarza. Obywatel pierwszej kategorii – podporucznik i obywatele poza wszelkimi kategoriami – białoruscy chłopci. Mackiewicz uchwycił tu niemal kolonialne relacje panujące między rządzącymi (których personifikuje tu najniższy rangą oficer polski) i rządzonymi. Tak właśnie pokazuje polskie administrowanie tymi ziemiami. Najgorsze, że obrazek ów nie jest to wyjątkowy, ale obowiązuje jak reguła.

Reportaże mają więc często charakter interwencyjny, Mackiewicz chce wyrzucić presję, krzyczy, upomina się o sprawiedliwe traktowanie wszystkich, o zmianę polskiego spojrzenia na te ziemie, traktowane jako przestrzeń niemal sielankowa, w której kreowaniu istotną rolę odgrywała twórczość pisarzy wywodzących się z kresów – Weysenhoffa, Podhorskiego-Okołowa, ugruntowujących tradycję *Pana Tadeusza* i *Nad Niemnem*. A Mackiewicz poddaje ów obraz deziluzji, odziera go z pięknych barw i pokazuje w świetle szarym, smutnym, przygnębiającym. Podkreśla, że nic nie robi się dla rozwoju gospodarczego, dla lepszej przyszłości. I z przerażeniem dochodzi do wniosku, że jedynym szczęściem tych ziem jest to, że nie zniszczono jeszcze całkowicie stworzonego przed I wojną systemu połączeń kolejowych. Współczesność, jak trafnie zauważa pisarz, jest zastępowana przeszłością, rozpamiętywaniem historii. Mackiewicz dochodzi do wniosku, że może to wynikać z bolesnego faktu, że o terażniejszości nie ma po prostu co mówić. Walczy o zmianę tej sytuacji, podkreślając, że nie są winni pojedynczy ludzie, nawet jeśli z pogardą odnoszą się do „tutejszych”, ale nastawienie państwowe.

Po przeczytaniu Gogolowskich *Martwych dusz* Puszkina podobno wykrzyknął: „Jaka smutna jest nasza Rosja”. Lektura *Buntu rojstów* współcześnie to gorzka konfrontacja mitu „polskich Kresów”, „naszej” Wileńszczyzny z porażająco smutną ich rzeczywistością u schyłku II Rzeczypospolitej. Po lekturze reportaży Mackiewicza przychodzi na myśl taka sama refleksja, która towarzyszyła Puszkiniowi: „Jakże smutne były nasze Kresy”. Ta refleksja jest tym bardziej uzasadniona, że w zakończeniu swojej książki Mackiewicz odwołuje się do Sałtykowa-Szczedriny i do poematu Gogola. Zauważa często podobieństwa między żalonymi i śmiesznymi imprezami, dostrzega na nich znajome typy, ale widzi je w otoczeniu, które czasy dobrobytu i świetności ma już poza sobą, które zostało brutalnie przekształcone. Otóż w *Buncie rojstów*, i to stanowi najwyższą wartość książki wileńskiego reportera, wyłapuje Mackiewicz takie działania, typowe dla wieku totalitarnej hańby, które niszczyły „pejzaż”, wsącżając weń obce i wrogie pojęcie narodu, klasy, doktryny. Wprowadzenie tego pierwszego, zmuszanie Białorusinów do polskości wywołało tę reakcję, której obawiał się Zdziechowski – na ziemi Rzeczypospolitej w narodowym przebraniu białoruskim wkraczał bolszewizm, obiecujący równość i poszanowanie praw. Część mieszkańców oparła się tej propagandzie, znalazła ucieczkę

go losem, po drugiej stronie Dźwiny, ale już po stronie sowieckiej, w Dryssie, wybudowano wielki port rzeczny. Mackiewicz mówi tylko „zrobiło mi się trochę przykro i trochę wstyd” (s. 93).

Ze wszystkich reportaży przebija niezwykła sympatia do bosonogich mieszkańców. Mackiewicz pokazuje chłopów podwójnie oszukanych, przez pewien czas wierzyli, że nowe porządki panujące w Związku Sowieckim (dla nich oznaczało to u bliskich krewnych, kuzynów, powinowatych) przyniosą poprawę warunków ich życia. Dali się zwieść propagandzie bolszewickiej, szukali ucieczki od polskich porządków, ale kolchozy odebrały im wiarę w idee komunistyczne. Zwrócili się więc do Boga. Mackiewicz stwierdza jednoznacznie, że „myla się zarówno komuniści, jak nasi sceptycy, że bieda z nędzą wsi białoruskiej pcha ją w objęcia materialistycznej idei, czy materialistycznego egoizmu” (s. 30). Ludzie ci swoją etyką życiową i religijną energią przeciwstawiają się agitacji bolszewickiej. Ale także bronią swojej godności w obliczu lekceważenia i pogardzania przez polskie władze. Szczególnie wyraźnie pokazał to Mackiewicz w rozdziale zatytułowanym *Bunt Narocza*. Wprowadzenie przez władze polskie ustawy rybackiej doprowadziło do odebrania białoruskim chłopom ich własności – jeziornej toni, ale także odebrało prawo do polowów w jeziorze, z których od wieków miejscowa ludność się utrzymywała. Najlepiej scharakteryzował metody władz jeden z chłopów, który zapytał narratora:

A co by pan, panoczku zrobił, żeb ja, na ten przykład, zdjąłby z pana kozuch, wdziałby jego i powiedział: a ciapier dakażi, szto jon, każuch hety, twój. Pakul nie dakażesz, nie addam i nie zapłaczu za niego. Dyk biehaż hoły na marozie (s. 54).

Chłopi oskarżani przez urzędników o uleganie propagandzie bolszewickiej odpowiadają zaskakującym, ale przecież słusznym zarzutem wobec władz: „Szto wy heta, usio rouna jak u Sawietach, przisli naszuj majomaść, naszuj ułasnaść zabirać” (s. 56). Najważniejsze jednak w tym reportażu jest podkreślenie determinacji tych „łagodnych, dobrodusznych i cierpliwych” ludzi, którzy broniąc swojej własności i godności, przeciwstawili się państwu i okazali się w tym konflikcie zwycięzcami nie tylko moralnymi.

Było to jednak zdarzenie wyjątkowe, determinacja powodowana widmem śmierci głodowej. Zwykle owa „białoruska” cierpliwość i dobroduszność okazywały się silniejsze od poczucia krzywdy. W tym kontekście do rangi symbolu urasta obrazek dostrzeżony przez Mackiewicza w Grodnie. Warto go przytoczyć, gdyż zyskuje niemal charakter metaforycznego skrótu sytuacji społecznej, relacji polsko-białoruskich panujących na Kresach. Na placu Batorego czeka autobus do Jezior wypchany do ostatniego miejsca, pasażerowie się niecierpliwiają, ale pojazd stoi, bo kierowca rozmawia ze znajomym. Autobus rusza, ale tylko na moment, zaraz staje i czeka dalej, okazuje się, że miejsce zamówił podporucznik Wojska Polskiego, bez którego kurs się odbyć nie może; poszukiwania nic nie dają, oczekiwanie się przedłuża.

Wreszcie z dala ukazuje się sylwetka, zdążająca krokiem urzędowym, statecznym... Nikt nie machnie ręką, nikt nie krzyknie: „prędeż tam, do cholery!”. Tylko konduktor podbiegł, ażeby pomóc mu w niesieniu walizki.

wniosków *expressis verbis*, poprzestaje na opisie, dostrzeżeniu rozmijania się tromtadrackiej, „państwowotwórczej” frazeologii ze społeczną rzeczywistością.

Bo jak naprawdę mieszkańcy Polesia, zwłaszcza młodzi, odczuwają swoje położenie, pokazuje Mackiewicz w reportażach *Droga ich powrotu*. Otóż brak jakichkolwiek perspektyw, wcześniej może nie dostrzegany, staje się szczególnie dotkliwy, gdy doświadczą oni innego życia, gdy przekonają się, że można żyć bez strachu o jutro, bez myśli o głodzie, który zajrzy do chaty na przednówku. Spotyka to szczególnie tych, którzy kilka lat spędzili w innych rejonach Rzeczypospolitej. Ich naturalna radość z powrotu do domu maleje z każdym kilometrem zbliżania się do rodzinnej wsi. Wtedy ogarnia ich poczucie bezradności, beznadziei. Opowiada Mackiewicz historię pewnego Poleszuka z jednostki wojskowej w Grudziądzu, który dojeżdżając do swojego chutoru stawia dramatyczne pytanie – co dalej, co robić? Beznadziejność położenia pcha tych ludzi do zbrodni. Mackiewicz dostrzegając chwile rodzenia się buntu, powtarza pytanie Poleszuka i adresu je do władz polskich.

Zwrócił już na to uwagę Ludwik Chomiński w przedmowie do *Buntu rojstów*. Próbując zinterpretować tytuł książki, zestawiając paralelnie mieszkańców tych ziem z ich przyrodą, niezwykle celnie wychwycił ów Mackiewiczowski „patriotyzm pejzażu”: „Cichy i cierpliwy jest człowiek tych ziem i choć wysoko nie buja – nie da się wdeptać do ziemi, tak jak ciche i cierpliwe są te rojsty, po których krok jego stąpa”. I nieco dalej:

Dadzą rojsty i chleb i paszę, gdy je pieczołowicie przekopać, dbając o właściwy spływ wody, w której się duszą – lecz biada śmiałkowi, który je zechce deptać butem, podkutym jak zdobywca, nie licząc się z ich naturą.

Bo deptać się nie pozwolą.

Tego nie chcą i przeciw temu się burzą.

A gdy cierpliwości zbraknie, następuje nieoczekiwany –

Bunt Rojstów...⁴⁸

Mackiewicz właśnie chwytą i opisuje na bieżąco ów moment niespodziewanego buntu. Ale także przedstawia narastanie atmosfery ten bunt zapowiadającej i przygotowującej. W tym sensie tytuł książki stanowi nie tylko odniesienie do bieżących wydarzeń, ale jest również przestrożą przed konsekwencjami polityki.

Niepodległa Polska jako gospodarz tych ziem przegrywa nie tylko w porównaniu z Rosją carską (polskie rządy pogorszyły ich gospodarczą kondycję, przed rokiem 1914 Druja „wyglądała o wiele lepiej”), ale często również w zestawieniu z Rosją sowiecką. Pokryte wzniosłą frazeologią plany rozwoju nie uwzględniają prawdziwych potrzeb, mają charakter wyłącznie propagandowy. Hasło budowy portu rzeczynego w Druui kompromituje nie ukończona linia kolejowa; zabrakło jednego kilometra, żeby ją dociągnąć do miasta, ale tego nie zrobiono. Podobnie jest z innymi planami. Komentarz kończący reportaż o Druui, nazywanej w propagandowych ulotkach „drugą polską Gdynią” jest świadectwem przerażenia Mackiewicza polskim marazmem, brakiem odpowiedzialności. Naprzeciwko tego miasteczka, w którym reporter odkrył propagandowy blef, pokrywający brak rzeczywistego zainteresowania je-

⁴⁸ Chomiński, *Rojsty...*, s. XIII.

skiego nie wpłynęła ani jedna złotówka. Tu na pewno odzywa się nie tylko drapieżny krytycyzm w stosunku do administracji, ale także niechęć Mackiewicza-wilnianina, „krajowca” do „koroniarzy” z Mazowsza czy Polaków z Małopolski⁴³.

Trudno i dzisiaj czytać jego słowa bez poczucia porażającego zażenowania, Ludwik Chomiński we wstępie napisał:

Zdlawmy w sobie wstyd przy czytaniu pewnych ustępów, wstyd za niektóre poczynania, bo jako Polacy nie możemy się nie czuć współwinnymi – i bądźmy wdzięczni za ostrzeżenie, bijące z poniższych stronic, za bicie w twogę nawet tam, gdzie zda się toń jeszcze spokojna i grunt pewny pod nogami⁴⁴.

Tropi również Mackiewicz absurdy biurokratyczne, które ośmieszają polską administrację, ale skutecznie utrudniają życie mieszkańcom i stawiają ich w sytuacji potencjalnych przestępców. Oto starosta przygranicznego powiatu brasławskiego w trosce o bezpieczeństwo państwa wydał zakaz trzymania psów we wsiach tego powiatu i na trzech uliczkach Brasławia, zezwalając na to na ulicach pozostałych. Pyta więc Mackiewicz, ile sekund potrzebuje pies, by przebiec z rynku tego miasta na inną ulicę i, co ważniejsze, jaką grzywnę za to ma zapłacić jego właściciel. Dzieje się to na ziemiach, które, jak głosiły propagandowe ulotki, otrzymały od niepodległego państwa swobody, jakich nie miały nigdy wcześniej. W rozdziale pokazującym propagandową ofensywę administracji bezlitośnie wykpił Mackiewicz broszury, które „w fałszywym świetle radosnej frazeologii” (s. 125) próbowały udowodnić miejscowym, w jakich szczęśliwych czasach przyszło im żyć. Bo przecież otrzymali polską szkołę z przymusową polonizacją (za rozmowy w innym języku grożą kary), komisariat policji, placówkę ochrony pogranicza. Działa Liga Morska i Kolonialna, Strzelec i Związek Rezerwistów, jest Akcja Katolicka i Harcerstwo Szkolne. Ulice otrzymały właściwych patronów – Lwa Sapiechę, założyciela Drui, zamieniono na Rydza-Śmigłego. Białorusinom i Poleszukom pozostaje tylko z radości pełną piersią zaśpiewać: „Hej strzelcy wraz, nad nami Orzeł Biały” (s. 124)⁴⁵. Wylapuje tu Mackiewicz działania „narodowych patriotów”, dla których, jak pisał w *Lewej wolnej*, „największe szczęście ludzkości, żeby jak najwięcej ludzi mówiło koniecznie tym językiem, ale broń Boże nie innym”, którzy w miejscu, gdzie „stała cerkiew, [chcą] postawić przekonanie kościoła [...] narodowi chcą bądź co bądź przystroić jeszcze naród”⁴⁶. Popelniają przy tym owi patrioci zbrodnię na organizmie „pejzażu”, bo – sięgnijmy jeszcze raz do *Lewej wolnej* – „jak [...] wszystkim wronom każesz krakać pod batutę, i liście na drzewach przykroisz w jeden wzór, to co zostanie z pejzażu?”⁴⁷. Mackiewicz-reportażysta nie artykułuje jeszcze w *Buncie rojstów* takich

⁴³ Cz. Miłosz, *Wyprawa w Dwudziestolecie*. Kraków 2000, s. 395-396.

⁴⁴ L. Chomiński, *Rojsty...*, s. XIV.

⁴⁵ M. Zadencka (*Józef Mackiewicz...*, s. 155) pisze: „Niesprawność władz pokrywana była rosnącą ideologizacją życia, czyli wyrównywaniem niedostatków sloganowym optymistycznym pustosłowiem, efektywnymi, lecz mało efektywnymi inwestycjami” (*W poszukiwaniu utraconej ojczyzny*. Uppsala 1995, s. 155)

⁴⁶ J. Mackiewicz, *Lewa wolna...*, s. 407.

⁴⁷ Tamże.

i tam widzą oni kłamstwo, chęć przeciągnięcia ich na swoją stronę i wykorzystania. Kolejną część książki stanowi rozdział *Dygnitarze i losie*, poświęcony zainteresowaniu polskich prezydentów (Wojciechowskiego i Mościckiego) Puszcą Rudnicką. Nie oznacza to bynajmniej nic więcej poza pasją łowiecką, puszcza bowiem zapewnia możliwość strzelania do losi, których nie ma w innych rejonach Rzeczypospolitej. Regularne wizyty dygnitarzy nie przynoszą żadnych korzyści ludziom. Jest więc ten rozdział sarkastycznym wprowadzeniem do głównego tematu – stosunku władz do miejscowej ludności i sposobu administrowania przez państwo polskie tymi ziemiami. Pełne rozwinięcie tej problematyki stanowią rozdziały *Bunt Narocza*, *Podróż na północ*, *Droga ich powrotu*, *Rynsztok i szkoła w Wołożynie*. Zamyka książkę szkic zatytułowany ironicznie *Malkontent i defetysta*, w którym sportretowany został właściciel ziemski, gospodarzący na Mińszczyźnie na ziemiach przygranicznych. Żyje on w zgodzie z chłopami, ze zrozumieniem odnosi się do ich drobnych słabostek ujętych w przysłowiową formułę: „Kto u lesie nie złodziej, toj u chacie nie haspadar” (s. 184). Docenia ich pracowitość, gospodarność, cierpi z powodu krzywd im wyrządzanych. Przeciwwstawia się władzom, nie uczestniczy w farsach przez nią organizowanych, jak np. święto morza. I pragnie, by na tych ziemiach, w owym momencie historycznym, przestrzegana była zasada, którą poznał na rosyjskim uniwersytecie: „to tylko państwo jest godne posiadać własne prawa, w którym każdy obywatel tego swego prawa broni”. Słowa te są doskonałym zamknięciem książki, najlepszą jej puentą. Pokazują bowiem, że Rzeczpospolita, odbierając „tutejszym” nawet prawo do obrony praw, zapomniała o tej zasadzie na ziemiach północno-wschodnich i nie tylko okazała się gorszym gospodarzem wobec swoich obywateli niż carska Rosja, ale w ogóle tym gospodarzem się nie stała. To dlatego ziemia choruje, chłopci głodują i marzną.

Sposób administrowania nasunął Mackiewiczowi skojarzenie z metodami stosowanymi przez okupantów niemieckich w czasie I wojny światowej, charakteryzującymi się nastawieniem na wyeksploatowanie ekonomiczne ludności tych ziem. Chłopu mającemu dwie dziesięciny ziemi, który dorabiał sobie handlując machorką, zagrożono karą w wysokości 500 złotych (przy cenie niecałe dwa złote za pud żyta), „Ja im skazau – puszczaj zabirając hety dwie dziesiaciny, sztosz ja zrablu. [...] Usiorouna, tak czy inasz treba budzie pajści żebrawaci”. Podkreśla Mackiewicz, że chłop nie myśli inaczej tego traktować „niż jako ucisk i szykanę” (s. 135). Wszystko odebrać, nie pozwolić na rozwój. Ten jednostkowy przykład charakteryzuje ogólne nastawienie władz do chłopów białoruskich, Mackiewicz przekonuje się o tym wielokrotnie. Przy budowie kolei Woropajewo-Druja wywłaszczono chłopów z ziemi, następnie obciążono ich za tę inwestycję podatkami; w Wołożynie zbudowano nikomu niepotrzebny rynsztok, ale koszty tej budowy ponieśli również miejscowi.

Pokazuje więc Mackiewicz bezwzględna, łupieżcza eksploatację tych ziem i ludzi na nich żyjących, wykorzystanie dobroci, życzliwości, łagodności i cierpliwości. W czasie zbiórki na żalną Ligę Morską i Kolonialną najwięcej pieniędzy zebrano z tego najbiedniejszego zakątka Rzeczypospolitej. Mieszkańcy północno-wschodnich Kresów wykazali się również największą ofiarnością, gdy zorganizowana została ogólnopolska zbiórka pieniędzy dla ofiar powodzi w Małopolsce. Gdy jednak szukano pomocy dla ratowania głodujących mieszkańców Polesia, z województwa krakow-

twórca książki biograficznej *Lenin*), witebszczanin związany emocjonalnie z „kresowymi” ziemiami, drugą zaś wileński księgarz i wydawca, Ludwik Chomiński.

We wstępie do książki Ossendowski, potwierdzając jakby trafność Mackiewiczowskich obserwacji, uznał, że jej „zasługą jest śmiałe odsłonięcie rzetelnej prawdy o naszych kresach, [...] współczucie i miłość dla ludzi, zapomnianych przez wszystkich oprócz sekwestratora i rzutkich przedstawicieli”. Autor *Buntu rojstów* pisał, przywołajmy jeszcze raz przedmówcę, „o tym oknie dla północno-wschodniej polaci Rzeczypospolitej, gdzie teraz nędza panuje i rozpacz, gdzie stoją nieodbudowane po wojnie kamienice i tworzą się nowe ruiny, gdzie padają przegniłe płoty i takież chaty”⁴⁰.

Podkreślić trzeba, że owe przerażające obrazy nie są krytyką niegospodarności mieszkańców, ale gwałtownym atakiem na politykę państwa wobec tych ziem. Politykę z lat trzydziestych, jak i wcześniejszą, która doprowadziła do takiego zniszczenia. Przekonał się bowiem Mackiewicz, jak tragiczne w skutkach dla tych ziem były postanowienia traktatu ryskiego z roku 1921, ustalającego granicę między Polską a Rosją bolszewicką, dzielącego Białoruś na dwie części. Dla Polaków z Mińszczyzny, ziemian i inteligencji traktat w Rydze był – jak to określił Michał Pawlikowski – „grzechem kainowym”⁴¹. A dla Białorusinów oznaczał całkowitą katastrofę, rozrwanie organizmu narodowego, społecznego, gospodarczego. Kilkadziesiąt lat później, w powieści *Nie trzeba głośno mówić*, umieścił Mackiewicz wypowiedź działacza, który w czasie obrad Kongresu Białoruskiego w Mińsku, w czerwcu 1944 roku stwierdzał, że

...Naród białoruski nigdy nie uznał Traktatu Ryskiego... Wtedy pomiędzy Moskwą i Polską doszło do cichego porozumienia. Jednocześnie we wschodniej i zachodniej Białorusi następuje planowe wyniszczenie białoruskiej inteligencji. W Polsce pod zarzutem komunizmu, w Rosji pod zarzutem faszyzmu... Wybuch wojny niemiecko-polskiej uskrzydlił Białorusinów nadziejami na lepszą przyszłość. Po upadku Polski w 1939 roku nie było już w zachodniej Białorusi żadnych przeszkód do osiągnięcia prawdziwej wolności... Ale wtedy zjawili się Rosjanie⁴².

Takie poglądy utwierdzały Mackiewicza w przekonaniu o słuszności „idei krajowej”, o konieczności restytuowania Wielkiego Księstwa Litewskiego, bo tylko ono, jak sądził, mogło zapewnić szansę rozwoju wszystkim jego narodom.

Bunt rojstów wydaje się, *prima facie*, pozbawiony jakiegóż konstrukcyjnej zasady. Jest to jednak wrażenie mylne, już w kompozycji książki podkreślona została jej główna idea. Otwiera ją bowiem rozdział *Błędne ogniki*, ukazujący ruchy sekciarskie wśród mieszkańców Polesia, które dla Mackiewicza stanowią wyraźny dowód ucieczki chłopów od trudnej do wytrzymania rzeczywistości. Są także świadectwem ich zagubienia w świecie wykluczających się propagandy polskiej i sowieckiej. I tu,

⁴⁰ F. Ossendowski, *List zamiast przedmowy*. W: J. Mackiewicz, *Bunt rojstów*. Wilno 1938, s. VII-VIII

⁴¹ Zob. M. Czapska, *Europa w rodzinie*, wstęp P. Ariès, posł. K. A. Jeleński. Warszawa 1989, s. 263.

⁴² J. Mackiewicz, *Nie trzeba głośno mówić. Powieść*. Londyn 1993, s. 559 [Dziela, t. 8].

Ale to nie błąkające się po duktach i bezdrożach białorusko-poleskich zwierciadło Mackiewiczowskiego reportażu było krzywe, potwornie wypaczona była tamtejsza rzeczywistość.

Przytoczmy kilka obrazów z książki dla lepszego zilustrowania tendencji dominującej w reportażach: „chata stoi na skraju, okna do pół zarzucone nawozem.[...] Wewnątrz chaty wielka nędza. Zimno. Kura błąka się po klepisku, podłogi nie ma. [...] Śmierdzi kwaśno brudem, trochę rybą, trochę starym kożuchem” (s. 60); „sama Druja wygląda strasznie. Domy są oberwane jak stare żebraczki” (s. 80), „straszny obraz nędzy i rozpacz” (s. 89); w Grodnie rynek „brudny jak ścierka” (s. 153); na rynku w Jeziorach „chodzi świnia i ryje” (s. 155); Polesie „nieprawdopodobna nędza”, „wyszedłem z chaty i poślizgnąłem się butem na łajnie” (s. 175). Mackiewicz puentuje: „teren, na którym chce się mówić »Eech«” (s. 182). Pisarz często bywa w swoich reportażach prowokacyjny, ale trudno o obiektywizm wobec takiej nędzy i lekceważenia elementarnych potrzeb miejscowej ludności. U źródeł tej prowokacji leży ból, cierpienie człowieka, dla którego dobro tych ziem to rzecz święta. Z goryczą mówi o działaniach, których efekty przypominają potiomkinowskie wioski. „Odwieczne załamanie ścian, brud, gnój, całą prawdę klującego w oczy niechlujstwa, zalano wapnem. Od frontu oczywiście, od drogi, od szosy im. Marszałka Piłsudskiego”. Zamyka ten obraz trafna i jakże gorzka metafora „nawet kamieniom, które przecie mówić nie mogą, zatkało gębę wapnem” (s. 155). Polityka polska wobec Kresów to kneblowanie wszystkiego i wszystkich, fasadowość i tromtadracja. Można by uznać, że miarę krytycyzmu Mackiewicza wobec polskiej administracji stanowi porównanie reakcji władz rosyjskich z czasów Mikołaja II z reakcją władz polskich na krytyczne opinie mieszkańców. Byłoby to jednak przypuszczenie zupełnie niesłuszne – dla Mackiewicza bowiem carska Rosja (z polskiej perspektywy – państwo knuta, tyranii, despotyzmu) to kraj liberalny, w którym panuje swoboda i wolność słowa, czego potwierdzeniem staje się opowieść pewnego Białorusina. Jeszcze przed I wojną światową był on w Wilnie redaktorem „Białoruskiej Niwy”. Za carskich czasów gazeta była skonfiskowana tylko dwukrotnie i raz konfiskatę uchylono.

Drugi raz sąd ją zatwierdził za ustęp brzmiący:

„Wzbiera gniew narodu. Jak ten gniew spadnie w postaci pięści.... ot carskawo prawi-
telstwa, mokrawo miasta nie ostanietsia”!

Za tak bezczelną enuncjację wobec samodzielnego redaktora odpowiedzialny skazany
został na.... 2 tygodnie „pocziotnowo zakluczenja”.

Przed rokiem pan ten bawił w miasteczku Kraśnem nad Uszą. Napisał notatkę do
pewnego pisemka, z krytyką tamtejszej... agencji pocztowej. Numer pisemka został skon-
fiskowany! – Petersburga im się zachiewa!... (s. 184)

Mackiewicz doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że jego oskarżycielska książka nie znajdzie uznania w oczach władz i środowisk tworzących atmosferę Polski „mocarstwowej”, zbyt drastycznie odbiegała od kreowanego obrazu szczęśliwych Kresów. Zwrócił się z prośbą do moralnych autorytetów o wsparcie tej publikacji. I taką pomoc uzyskał. Reportaże poprzedzone zostały dwiema przedmowami. Jedną z nich napisał Ferdynand Ossendowski (znany obecnie przede wszystkim jako

Tam na północ! Hen daleko!
Szumią puszcze ponad rzeką,
Tam świat inny, lud odmienny,
Kraj zapadły, równy, senny,
Często mszysty i piaszczysty. [...] ³⁸
Rojsty grząskie, groble wąskie ³⁸.

Ale to tylko elementy sztafażu, Pol schodzi pod tę zewnętrzną powłokę, dostrzega więcej i sięga do warstw głębszych. Można chyba zaryzykować tezę, że Mackiewicz umieszczając w tytule książki „rojsty”, nie tylko wpisywał się w tradycję opiewania piękna Polesia i Wileńszczyzny, ale także bicia na alarm, bliskiego Polowi i Syrokomli, w sprawie nędzy tych ziem. Zacytujmy raz jeszcze *Pieśni o ziemi naszej*:

Gdy na lud ten człek spojiera,
To aż serce żal opłynie,
I zapytać chęć go zbiera:
Co ci to, Litwinie ³⁹

Różnica jednakże między Polem a Mackiewiczem, mimo podobnego żalu, towarzyszącego „spozieraniu” na mieszkańców jest istotna – twórca *Buntu rojstów* już nie pyta chłopą, co mu dolega, ale oskarża tych, którzy go do takiego stanu doprowadzili.

Rozpoczyna bowiem książkę krótki opis, stanowiący zasadniczą uwerturę, wprowadzenie do „litewskiego pejzażu”:

Nocą zapanowała gęsta mgła, a później zaczął padać deszcz. Widać go było po smugach na oknach wagonu. Jest tak dziwnie szaro. Co to za pora roku? [...] Znów leje od przedświt. Biegnie i biegnie pociąg po szynach, a wokół lasy, znów błota, mokradła, z dała dachy strzech i nędzne pola. Widać, jak idą już ludzie do roboty, w mokrej ziemi i mokrym zbożu. Nakryty derą pastuch, chłop w kożuchu, choć lato jeszcze. Zgarbiony od nadmiaru wilgoci, czy nie dospanej nocy.

Widać ziemię całą zmęczoną i wyczerpaną.

Czasem wygląda jak chora. Czy nie może się przeziębic od ciągłych deszczów i zimna? — A w biedzie nie ma na ciepły przydziewek i lekarstwo.

Chora, przeziębiona ziemia i przemarznięci mieszkańcy; zamiast dworków nędzne chaty. Ciągły deszcz, brak najmniejszego promyka słońca – jakże to odległe od wizji Podhorskiego, jakże odległe od mitu skromnej, ale pogodnej Wileńszczyzny. I ten nastrój, ujawniony w tekście inicjalnym, dominuje we wszystkich reportażach. Więcej – Mackiewicz go potęguje, w kolejnych tekstach staje się coraz bardziej bezwzględny, gromadzi obrazy wszechobecnej nędzy, biedy, zacofania i niechlujstwa, bo wszędzie, może poza Brasławiem, tylko to zobaczył. *Bunt rojstów* okazał się rozstaniem pisarza „z pięknym snem o dobrobycie rodzimej ziemi” (s. 85).

³⁸ W. Pol, *Pieśni o ziemi naszej oraz liryki wybrane*, oprac. R. Zawiliński. Kraków 1922, s. 27. BN I 21.

³⁹ Tamże, s. 28.

Przeciwstawiał się więc nie tylko skonwencjonalizowanym wzorcom opisu Kresów, ale także odrzucał koncepcje wsparte na relacji nadrzędności i podrzędności narodów je zamieszkujących.

Pracując w wileńskim „Słowie”, znał Mackiewicz doskonale zarówno problematykę podejmowaną przez literatów „kresowych”, jak i sposób jej prezentacji. Irytację wywoływało w nim „pokrywanie skomplikowanych zagadnień »ziem północno-wschodnich« systemem opisów i książek, utrzymanych w tonie urzędowo-regionalno-tendencyjnie-słodkawo-karmelkowym”³². W artykule zatytułowanym sarkastycznie *Syntetycy Ziemi Wschodnich* napisał wprost, że w tym wszystkim, co się w prasie i literaturze polskiej wypisuje o tzw. „Ziemiach Wschodnich” – „odczuwa się brak tak zasadniczego, a więc banalnego elementu, tj. prawdy”³³. Krytycznie oceniał „aspiracje wileńskich literatów”, dla których „źródłem natchnień są albo stare tradycje wileńskie albo nowinki warszawskie” i zauważał niebezpieczny „odskok od terenu” tych pisarzy, oderwanie od ziemi rodzinnej, z którą „właściwie nie mają [...] nic wspólnego”³⁴. Najlepszym dowodem owego oderwania była dla niego nieznamość języka, „którym mówi ogół naszej wsi”, a więc języka białoruskiego. I podkreślał, jakie niezwykle szanse daje pisarzowi zajęcie się wsią białoruską:

W tej chwili jesteśmy świadkami wielkiego rozkładu naszej wsi. [...] Zmieniona jest jej sytuacja polityczna i gospodarcza, wystawiona na propagandę państw ościennych, skomplikowana narodowościowo, różna w wyznaniach.

Był Mackiewicz przekonany, że ziemie te mają „wszystkie cechy odrębności krajowej”³⁵ i w swoich reportażach tę odrębność próbował ukazać. Tendencja ta wyraźnie objawiła się już w tytule książki, dzięki umieszczeniu w nim słowa „rojsty”³⁶, które, pomimo pięknej tradycji literackiej (wystąpiło m.in. w *Pieśni o ziemi naszej* Pola, w *Sobolu i pannie* Weyssenhoffa, a więc w tekstach niezwykle popularnych i masowo niegdyś czytanych), nie zadomowiło się w polszczyźnie jej użytkowników z centralnej i zachodniej Polski. Warto przypomnieć, co prawda, dość nieporadne, rymy Wincentego Pola, które opisywały „polski raj”³⁷, współtworzyły w pewnej mierze myślenie Polaków o północno-wschodnich Kresach:

³² J. Mackiewicz, „...! Ojczyzno moja!...”. „Wiadomości Literackie 1938, nr 48; cyt. za: W. Lewandowski, *Józef Mackiewicz. Artyzm...*, s. 63.

³³ J. Mackiewicz, *Syntetycy Ziemi Wschodnich*. „Słowo” 1938 nr 14; cyt. za: D. Rohnka, *A ja przeciwnie*. Londyn 1999, s. 63.

³⁴ J. Mackiewicz, *Pomyślmy o własnej Naprawie*. „Słowo” 1935, nr 106; cyt. za: W. Lewandowski, *Józef Mackiewicz. Artyzm...*, s. 61-62.

³⁵ Tamże, s. 62.

³⁶ W słownikach międzywojennych definiowano w sposób następujący: „rojst – błotniste zarośla, trzęsawisko, zwane także mszar, mszaryna, omszaryna – to obraz obszarów pierwotnego krajobrazu wielu okolic Ziemi Wschodnich”. Współczesna definicja słowa rojsty – miejsca niskie, bagniste, pokryte mchem, porośnięte krzakami, mokradła, torfowiska bliska jest białoruskiemu „*imshar*”.

³⁷ Określenie J. Błońskiego, *Polski raj*. „Miesięcznik Małopolski” 1988, nr 19.

wiem przekonany, że „żąda bytu, ale wyłącznie dla siebie przeciw wszystkim innym, pcha do przedsięwzięć mających cechy samobójczego szalu”²⁹. W tych ważnych słowach Zdziechowski zatem jednoznacznie stwierdzał, że pomijanie interesów mniejszości jest polityką samobójczą, niszczącą państwo. I tę perspektywę przyjął w spojrzeniu na owe mniejszości z północno-wschodnich rubieży Rzeczypospolitej, na Litwinów i Białorusinów:

Pierwsi są nieliczni (ćwierć miliona), ale stanowią grupę, której język nadaje znamię wybitnej odrębności narodowej. Nie da się tego powiedzieć o Białorusinach i to utrudnia kwestię białoruską. Używając narzecza pośredniego między językiem polskim a rosyjskim, byli oni w ostatnich czasach materiałem etnograficznym, z którego stosownie do okoliczności urabiali się albo Polacy, albo Rosjanie. Ale znalazło się kilka czy kilkanaście jednostek, które pragnęły z surowego materiału wytworzyć osobną narodowość białoruską. Tak w wieku XIX powstawały rozmaite narody – i dlatego myślę, że ruchu białoruskiego nie powstrzymamy. Nie przedstawiałby on szczególnego niebezpieczeństwa, gdyby wodzowie jego kierowali się idealistycznymi pobudkami stworzenia literatury i kultury narodowej. Niestety, wiemy na podstawie dokładnych informacji, że w przebraniu białoruskim wkracza nieraz bolszewizm rosyjski, zapalony żądzą zniszczenia polskości i wymierzający pierwsze swoje strzały ku tym Białorusinom, którzy ugodowo są względem Polski usposobieni³⁰.

Zdziechowski nie poprzestał tylko na tej diagnozie, podjął także próbę wypracowania swoistego *modus vivendi* między państwem polskim a mniejszościami, ustalenia podstaw polityki gwarantującej stabilność, a nawet rozwój państwa, z jednoczesnym rozwojem żywiołu niepolskiego:

Bądźmy dla wszelkich mniejszości życzliwymi gospodarzami. Wyraz *gospodarz* podkreślam, chcąc przez to powiedzieć, że gospodarka polska, że rząd polski powinien być stanowczy, konsekwentny, sprężysty i *sprawiedliwy*. Bardziej się to przyczyni do pozyskania mniejszości, zwłaszcza w ich niższych warstwach niż nawet daleko idące ustępstwa w zakresie kultury³¹.

Propozycje te wywołały gwałtowne sprzeciwy ugrupowań narodowych, które z szowinistycznym zacietrzewieniem oskarżyły Zdziechowskiego o narodową apostazję.

Przytoczyłem mądre uwagi wileńskiego profesora, gdyż można by uznać, że zawiera się w nich *in extenso* idea reportażu Mackiewicza, poświęconych północno-wschodnim kresom Rzeczypospolitej. Można – gdyby nie to, że artykułowane są one z perspektywy polskiej racji stanu. Polak ma być „gospodarzem”, a nie – współgospodarzem tych ziem. A stanowią one przecież lub w każdym razie powinny stanowić, na co zwracał uwagę Mackiewicz, wspólną ojczyznę i Polaków, i Białorusinów, ale także Żydów i Litwinów. I tak powinny być ukazywane w literaturze.

²⁹ M. Zdziechowski, *Idea polska na Kresach*. W: *Widmo przyszłości*, przedm. Z. Chaciński. Warszawa 1999, s. 20.

³⁰ Tamże, s. 23.

³¹ Tamże, s. 24.

kiewiczza, rodaka przecież, któremu „jednako szumiały [...] białoruskie brzozy i dąb ciemnokory”²⁵, zwracał się do niej w poetyckiej inwokacji:

O ty – daleka, ty – niezastąpiona,
Zielona moja ziemia białoruska.
Gdzieś tam, jak niegdys, równin twoich łona
Westchnieniem sennym wiatr wiosenny muska.

[...]

Szeroko szumią sosny szmaragdowe,
W ogrodach miękko chwieją się jabłonie,
I świerk w takt wiatru gniew wyniosła głowę
I na tle niebios złotem szyszek plonie.

I cicho stoi biały dom piętrowy
Z werandą szklaną i drewnianym gankiem,
Z uchylonymi drzwiami do połowy,
Gdzie muchy grzać się zwykły wczesnym rankiem”²⁶.

Wiersz ten może służyć jako przykład realizacji polskiego kanonu mówienia o tych ziemiach – dworek szlachecki, „roześmiany błękit”, skowronki, bociany, spokojne miejsce, nad którym czuwa oko Opatrzności. Podhorski pokazuje w roku 1924 Białoruś w sposób całkowicie anachroniczny, stylizacyjny, ukazuje kraj mityczny. Można by powiedzieć – Mickiewiczowskie Soplicowo. Jest to taka Białoruś, w której nie ma chłopów białoruskich, a jeśli są, to przypominają szczęśliwe dzieci, nieświadome swej narodowej odrębności, pod opieką dobrego, wyrozumiałego ojca, do którego zresztą muszą mówić „jasny panie”²⁷. Raj, gdzie się żyło od dziada pradziada, jak Pan Bóg przykazał. Prozatorską realizacją, artystycznie znacznie jednak odbiegającą od poziomu wierszy Podhorskiego, był tom „nowel regionalnych” Heleny Romer-Ochenkowskiej *Tutejsi* z roku 1931, w których świat, wbrew tytułowi, przedstawiony został podobnie w sposób „sielankowo-propagandowy, z paternalistycznym sentymentalizmem”²⁸.

W tym samym czasie, w którym Podhorski-Okołów pisał nostalgiczne wiersze o utraconym „kraju lat dziecińczych”, na zjeździe rolniczym w Wilnie w lutym 1923 roku Marian Zdziechowski, jeden z najwybitniejszych ówczesnie Polaków, wygłosił odczyt na temat „idei polskiej na Kresach” w nowych warunkach politycznych. Idei federacyjnej w II Rzeczypospolitej (ani tym bardziej „idei krajowej”) zrealizować się nie udało, ale w granicach młodego państwa polskiego znalazło się kilka milionów obywateli mniejszości narodowych. Zatrwożony szerzeniem się nacjonalizmów, zastanawiał się Zdziechowski nad tym, w jaki sposób niepodległe państwo powinno sobie radzić z mniejszościami. I uznał, że zarówno walka z nimi, jak i „szukanie ugody” jest złym rozwiązaniem. Ale ze względu na motywy polityczne i etyczne drugie rozwiązanie – szukanie ugody jest rozwiązaniem lepszym. Był bo-

²⁵ L. Podhorski-Okołów, *5. Do Adama. W: tegoż, Białoruś. Poezje*. Wilno 1924, s. 15.

²⁶ L. Podhorski-Okołów, *1. [O ty – daleka, ty – niezastąpiona]*. W: tamże, s. 7.

²⁷ Tamże.

²⁸ W. Lewandowski, *Józef Mackiewicz. Artyzm...*, s. 60.

Pewną miarę porównawczą mogą stanowić wyliczenia samego Mackiewicza z roku 1938, kiedy w podróżach pokonał 26 132 kilometry²². Jeździł po ziemi tworzącej z Wielkopolską, Małopolską, Mazowszem, Śląskiem i Pomorzem jedną Rzeczpospolitą, ale tę jej część gorszą, Polskę „B”. Poznał miasteczka i „wsie leżące gdzieś, hen, daleko, zapomniane [...], na wschodnich rubieżach państwa” (s. 26). Był na krańcu północnym w Drui, Brasławiu i Woropajewie (dziś te nazwy niewiele mówią Polakowi), rozmawiał z rybakami nad Naroczem (wówczas największym jeziorem Rzeczypospolitej) i w Miadziole. Płynął Prypecią do Pińska, odwiedził Dawidgródek, podziwiając piękno Polesia i trwając się zniszczeniem szlaków wodnych, poznał przygraniczne wówczas Wołożyn i Mołodeczno, oddalone od Mińska zaledwie o kilkadziesiąt kilometrów. Podróżował szlakami kolejowymi z Wilna do Telechan (nieco ponad trzystukilometrowa podróż trwała dłużej niż z Wilna do Paryża), z Lidy do Łunińca. Był w Grodnie, Jeziorach, Wilejce, Radoszkowiczach i niezliczonych przysiółkach, zapomnianych chutorach, do których wcześniej docierali tylko poborcy podatków. Podkreśla Mackiewicz, że niepodległa Rzeczpospolita tylko w taki sposób pamiętała o tej ziemi. Jej obcość, zapomnienie, całkowite opuszczenie i niemal egzotyczność wyraża Mackiewicz porównaniem, które staje się najcięższym oskarżeniem władz administracyjnych: „tak idziemy do Mitrycz, jakbyśmy szli z Zanzibaru do Tanganiki” (s. 200). W środku Europy, w granicach niepodległego, nowoczesnego państwa.

We wspomnianym już *Roku myśliwego* Miłosz sporo uwagi poświęcił ziemiom byłego Księstwa:

Kiedy teraz w Kaliforni myślę o tamtym kraju, wydaje mi się fascynujący, o rzadkim bogactwie poplątanych wątków narodowościowych, wyznaniowych, klasowych, tudzież bogactwie swojej historii. [...] Wileńszczyzna międzywojenna, choć szara, między lasem sosnowym i rojstem (słowo nie białoruskie, litewski *raistas*), powinna była i swoją przeszłością, i terażniejszością natchnąć wielu pisarzy. Cóż kiedy ich nie było. [...] Piszący po polsku rośli w tradycjach szlacheckiego dworu i musieliby wyrwać się z tej zakłętej orbity, żeby szerszą rzeczywistość zobaczyć. Białorusini zapeklowani w swoim narodowościowym oporze nie zdobywali się jeszcze na nic poza poezją (Maksym Tank)²³.

Z tej perspektywy spoglądając, przypisuje Miłosz wyjątkowe znaczenie Mackiewiczowi jako autorowi *Buntu rojstów*, dostrzega bowiem jego niezwykłość właśnie w tym, że „wykroczył on poza zwykłą polską orbitę i zamiast dworem zajął się prowincją »tutejszych«, czy w domu mówili po polsku czy białorusku”²⁴. A z takim podejściem właściwie trudno się spotkać w polskiej literaturze owych lat. Dominowała twórczość nostalgiczno-idealizująca Białoruś, którą świetnie egzemplifikują wiersze Leonarda Podhorskiego-Okołowa. Ten poeta urodzony w powiecie słuckim, zamknięty, jakby powiedział Miłosz w „zakłętej orbicie”, wydał w roku 1924 tomik wierszy zatytułowany po prostu *Białoruś*, w którym opiewał piękno tej ziemi „jak dal smutnej, jak smutek dalekiej”. Nawiązując do niedoścignionego wzorca Mic-

²² J. Małewski (W. Bolecki), *Ptasznik z Wilna...*, s. 25.

²³ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego...*, s. 222-223.

²⁴ Tamże, s. 223.

sunie po wodzie, która jest ciemna, ale ciemnością kryształu. Odbija drzewa, krzaki i sitowia, jak w lustrze. Ze wszystkich stron krzyczą kaczki. Cale ich stada krążą w górze. Ciągają sznury gęsi. Poważne bociany siedzą na dębach. Dzieciół stuknie w chore drzewo. Nadleci stadko szczyglów. Gdy wieczór zapada, puszcza woła, krzyczy, piszczy, śpiewa i patrzy w zwierciadło wielkich wód.

– Ech! – jęknął mój wioślarz i zaciągnął do wtóru ptaków:

„A ja leżu i dumaju,
szto lichuju żynku maju...”

Tak płynąć można dzień i noc i drugi dzień i trzecią noc, wygodnie, na słomie rozciągnięty, patrzeć, słuchać i myśleć. (s. 34)²¹

Ale ów „patriotyzm pejzażu” nie objawia się w *Buncie rojstów* tylko dzięki częstym zachwytom nad pięknem ziemi białoruskiej, poleskiej, znacznie ważniejsze jest posługiwanie się językiem białoruskim. Od początku dowodzi Mackiewicz, że w jego reportażach, zgodnie z programowym założeniem, będzie obowiązywała autentyczność, w tym także autentyczność języka mieszkańców, którzy pytani o narodowość odpowiadają „tutejszy”. Już na pierwszej stronie włącza do narracji dialog stylizowany na chłopską rozmowę:

– Dohtar! Hdzie jon, dohtar toj?!

– Niama! (s. 13)

Słowa te stanowią zapowiedź wykorzystania tego języka w całej książce, dzięki czemu zyskuje ona na autentyczności i na artyzmie. Mackiewicz nie tylko pozwala mówić bohaterom swoich reportaży ich językiem, często do narracji włącza słowa i porzekadła białoruskie. Dzięki temu rozumie punkt widzenia chłopów, przyjmuje ich „praudu”, ale jednocześnie przesącza tekst bezlitosną ironią w stosunku do władzy lekceważącej potrzeby tej ziemi i jej mieszkańców.

Wędrówki reporterskie pozwoliły Mackiewiczowi doskonale poznać ziemię, ludzi, którymi zapelni później świat przedstawiony swoich utworów, ich język, przyrodę tych ziem. Można by powiedzieć, że stał się *Bunt rojstów* poligonem doświadczalnym Mackiewicza – artysty. Odnosi się to do niemal poetyckich opisów piękna Puszczy Rudnickiej i Polesia, którego niezwykłość wyraził w rozbudowanym porównaniu: „przestrzeń równa jak taca, bielona jak malachit, niebieska – niebem, a słoneczna jak raj” (s. 132). Ale także do kreowania postaci, emocjonalnie i mentalnie bliskich narratorowi – „rozbitków ze wschodu, jakowegoś rusko-polskiego elementu, któremu cichy prąd rzek i tamtejszego życia nie przeszkadza w rozpamiętywaniu... byłego” (s. 164). I dopiero ta przestrzeń z tymi ludźmi tworzy ów niepowtarzalny „wielko-litewski pejzaż”.

* * *

W swoich wędrówkach reporterskich pociągami, autobusami, końską furą i saniami, a nierzadko piechotą Mackiewicz przemierzył olbrzymie połacie tego kraju.

²¹ Cytaty z „Buntu rojstów” wg wydania J. Mackiewicza, *Bunt rojstów*. Londyn 2002.

i kultywowana przez Ludwika Abramowicza „idea krajowa”¹⁵, której pisarz był gorącym zwolennikiem, a po śmierci Abramowicza głównym propagatorem i kontynuatorem, zakładała wskrzeszenie Wielkiego Księstwa jako państwa wielonarodowego i wielowyznaniowego. Nie miała ona nic wspólnego z „idea federacyjną” Piłsudskiego, ponieważ w odróżnieniu od niej, przyjmującej jako nadrzędny interes polski – kierowała się „wielko-litewską racją stanu”¹⁶. Obiekcje dotyczące realności tego programu, z czego już przed wojną w pełni sobie zdawał sprawę, po latach Mackiewicz skwitował (niezupełnie, jak sądzę, słusznie) następującym komentarzem: „Osobiście przypuszczam jednak, że człowiek, który by np. w maju roku 1914 przepowiadał, że za cztery lata wszystkie banknoty cesarstwa rosyjskiego będą warte śmiecia, uważany byłby za jeszcze większego wariata”¹⁷. To, co niemożliwe w rzeczywistości politycznej, w pełni jednak zatriumfowało w przestrzeni literackiej. Akcja największych powieści Mackiewicza: *Drogi donikąd*, *Nie trzeba głośno mówić*, ale także i *Karierowicza*, *Lewej wolnej* oraz w dużej mierze *Sprawy pułkownika Miasojedowa* rozgrywa się na terytorium byłego Wielkiego Księstwa. Zapelniają ją postaci reprezentujące wszystkie jego narody.

Toporska powiada, że Wielkie Księstwo było tą ojczyzną,

którą Mackiewicz uważał za swoją, chociaż dawno zginęła z map, ale jakoś wbrew nowym państwowościom bytowała w mozaice wieloplemiennej ludności, aż zgotowały jej koniec odgórnie sterowane nacjonalizmy i wrogi wszelkiej różnorodności – bolszewizm¹⁸.

Sam pisarz podkreślał, że do zniszczenia Wielkiego Księstwa, poza działaniami imperium rosyjskiego, przyczyniły się również narody je zamieszkujące. Zwyciężyły bowiem, zdaniem Mackiewicza, interesy partykularne, nie zgłosił się, jak napisał w szkicu z roku 1954, żaden „sukcesor do całości”. Polacy, Litwini i Białorusini dokonywali systematycznego „rozbioru wewnętrznego”, „każdy chciał tylko urwać dla siebie kawałek”¹⁹. Obecna polska część to już, jak Mackiewicz podkreśla ze smutkiem, „resztówka Wielkiego Księstwa Litewskiego”, „resztówka” jego „olbrzymiego rodzinnego kraju. Płaskiego pod dułą chmurnego nieba, lesistego, wietrznego”²⁰. Liryzm nie jest tu przypadkowy, ten ton można usłyszeć niemal zawsze, ilekroć Mackiewicz opisuje ów kraj albo – używając określeń pisarza – pejzaż, bo i niebo, i wiatr, i ptaki. Jedną z piękniejszych i najwcześniejszych realizacji „patriotyzmu pejzażu”, owego – by tak nazwać – „wielko-litewskiego ekosystemu” znajdziemy już w *Buncie rojstów*:

Wielki, nieporównany, chyba do Raju samego, panuje nastrój w puszczech Polesia. Teraz jest wiosna i gwar, ale gwar ptaków i zwierząt. Popłynąłem w górę Horyniem, a później przeskoczyłem na rzeczkę Wietlicę, która od południa wpada do Prypeci. Łódź

¹⁵ Zob. na ten temat: J. Malewski [W. Bolecki], *Ptasznik z Wilna...*, s. 37-41, a także W. Lewandowski, *Józef Mackiewicz. Artyzm...*, s. 62-65.

¹⁶ J. Mackiewicz, *O pewnej, ostatniej próbie...*, s. 52.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ B. Toporska, *Fakty, przyroda i ludzie...*, s. 12.

¹⁹ J. Mackiewicz, *O pewnej, ostatniej próbie...*, s. 50.

²⁰ Tamże, s. 66.

Wcześniej jednak koniecznych jest kilka uwag wprowadzających do tematu. We wstępie do książki *Fakty, przyroda i ludzie*, w której zebrane zostały teksty pisarza rozproszone po czasopismach emigracyjnych, Barbara Toporska przypomniała sposób, w jaki polski twórca zwykle przedstawiał się na konferencjach międzynarodowych.

Józef Mackiewicz
zawód: pisarz
narodowość: antykomunista
przekonania: kontrrewolucjonista
kraj pochodzenia: Europa Wschodnia.
Niektórzy z obecnych potraktowali to za dowcip¹¹.

Mackiewicz podchodził do tego jednak najzupełniej poważnie i wszystkie informacje, które zawarł w owej prowokacyjnej niewątpliwie autoprezentacji, były zgodne z jego przekonaniami. Pisarz, antykomunista i kontrrewolucjonista z Europy Wschodniej. Z pewnością uściślenia lub uzupełnienia domaga się w tym swoistym „kwestionariuszu” punkt odnoszący się do kraju pochodzenia. Brakuje tu elementu, który moglibyśmy nazwać „małą ojczyzną” czy ojczyzną duchową, a która przecież nie jest tożsama z krajem pochodzenia. Mackiewicz nazwałby ją „pejzażem”. Był bowiem przeciwny „polskiemu patriotyzmowi państwowemu”, jak to określił w szkicu *O pewnej, ostatniej próbie i o zastrzelonym Bujnickim*¹². Rozwinięcie tej myśli znajdziemy w późniejszej o dziesięć lat powieści *Lewa wolna*, w której jeden z bohaterów rozróżnia kilka rodzajów patriotyzmu. Według niego istnieje więc:

patriotyzm narodowy, patriotyzm doktryny i patriotyzm pejzażu. Narodowy interesuje się tylko ludźmi zamieszkującymi dany pejzaż, ale nie pejzażem. Doktrynalny, ani ludźmi ani pejzażem, tylko zaszczerpieniem doktryny. Dopiero patriotyzm pejzażu [...] obejmuje całość, bo i powietrze, lasy, i pola, i błota i człowieka jako część składową pejzażu¹³.

Bolecki tak podsumowuje przekonania Mackiewicza: „Tożsamość człowieka określona jest nie przez przynależność do etnicznie i ideologicznie rozumianego narodu, lecz do czegoś bogatszego, pełniejszego – także do kraju, do terytorium, który jest jego ojczyzną”¹⁴. Otóż na pytanie o ojczyste terytorium, o „pejzaż” odpowiedź Mackiewicza mogłaby być tylko jedna – Wielkie Księstwo Litewskie. Nie Polska i nie Litwa, ale Wielkie Księstwo. Wypracowana przez Tadeusza Wróblewskiego

¹¹ B. Toporska, *Fakty, przyroda i ludzie*. Przedmowa do J. Mackiewicza, *Fakty, przyroda i ludzie*. Londyn 1994, s. 15.

¹² J. Mackiewicz, *O pewnej, ostatniej próbie i o zastrzelonym Bujnickim*. W: J. Mackiewicz, B. Toporska, *Droga Pani...*, Londyn 1998, s. 51.

¹³ J. Mackiewicz, *Lewa wolna*. Londyn 1994, s. 407. Zob. także: W. Bolecki, *Prawdy niemile (Józef Mackiewicz i Witold Gombrowicz)*, w: tegoż, *Prawdy niemile (eseje)*. Warszawa 1993. M. Séguier, *Pejzaż i polityka – jeszcze raz o kolaboracji Józefa Mackiewicza*. „Kresy” 1992, nr 9-10, s. 205-207.

¹⁴ W. Bolecki, *Prawdy niemile (eseje)*. Warszawa 1993, s. 203.

Nie przypuszczał jednakże Pruszyński, mimo niewątpliwego daru proroczego, że słowa zwiastujące uporczywe zwalczanie twórczości Mackiewicza mogą okazać się jednakowo słuszne w stosunku do wszystkich jego książek. Na szczęście bez podobnych konsekwencji, które dotknęły *Bunt rojstów*.

Od czasu opublikowania szkicu minęło ponad ćwierć wieku i w ciągu tego okresu sytuacja się nieco poprawiła, nie na tyle jednak, by w coraz lepiej, choć niezupełnie *sine ira et studio*, analizowanej twórczości Mackiewicza „to kapitalne studium”, jak określił *Bunt rojstów* Pruszyński⁴, zdołało zapewnić należną sobie pozycję. W toczonej na emigracji i w kraju, pełnych pasji i zacierzwienia, polemikach dotyczących twórczości i działalności Józefa Mackiewicza na tę książkę nie zwracano szczególnej uwagi, nie wspomniano o niej żaden z krytyków w zbiorowej pracy *Nad twórczością Józefa Mackiewicza*, będącej przecież pokłosiem pierwszej konferencji poświęconej autorowi *Drogi donikąd*. Z drugiej jednak strony w licznych pracach krytycznych znajdujemy, co w tym kontekście musi budzić poważne zdziwienie, krótkie, ale jednoznaczne w ocenie komentarze na temat *Buntu rojstów*. W monografii *Ptasznik z Wilna* Włodzimierz Bolecki po wstępnej sugestii, że „Nie byłoby zapewne pisarza Józefa Mackiewicza, gdyby nie [...] lata reportażowania i poznawania odległych zakątków II Rzeczypospolitej”, w konkluzji bez wahania stwierdza, że *Bunt rojstów* „można traktować jako Księżę-Matkę całego pisarstwa późniejszego autora *Drogi donikąd*”⁵. Adam Fitas analizując „model powieści Józefa Mackiewicza”, uznał, że reportaż „stanowią klucz do zrozumienia całego pisarstwa, a w szczególności twórczości powieściowej autora *Kontry*”⁶, a Maria Zadencka proponowała, by „przyjrzeć się dokładniej [*Buntowi rojstów*], gdyż nosi pierwsze ślady kształtowania się osobliwych w krajobrazie polskim poglądów Mackiewicza”⁷. Dodajmy jeszcze do tego wcześniejsze bardzo ważne refleksje Miłosza w *Roku myślowego*⁸, przyznające *Buntowi rojstów* znaczenie wyjątkowe w dorobku literackim Dwudziestolecia. Te rekomendacje i sugestie badawcze nie zaowocowały jednak żadnym poważnym studium krytycznym poświęconym drugiej książce Mackiewicza⁹, na którą złożyły się reportaż wybrane spośród wielu tekstów, jakie powstały w wyniku podróży pisarza po tzw. Kresach¹⁰. Najwyższy chyba czas zacząć nadrabiać te zaniedbania.

⁴ Tamże.

⁵ J. Malewski [W. Bolecki], *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu*. Kraków 1991, s. 29.

⁶ A. Fitas, *Model powieści Józefa Mackiewicza*. Lublin 1996, s. 16.

⁷ M. Zadencka, *Józef Mackiewicz. Wielkie Księstwo Litewskie: pole doświadczalne XX wieku. W: W poszukiwaniu utraconej ojczyzny. Obraz Litwy i Białorusi w twórczości wybranych polskich pisarzy emigracyjnych*. Uppsala 1995, s. 155.

⁸ C. Miłosz, *Rok myślowego*. Kraków 2001, s. 222-225.

⁹ Debiutem książkowym Józefa Mackiewicza był opublikowany w roku 1936 zbiór opowiadań *16-go między trzecią a siódmą*.

¹⁰ Publikowane one były najpierw w „Słowie”, czasopiśmie wileńskim, którego redaktorem był starszy brat Józefa, Stanisław Mackiewicz, wybitny publicysta, używający pseudonimu „Cat”, późniejszy polityk emigracyjny, premier rządu polskiego w Londynie. W „Słowie” poza tym pracowało wielu wybitnych publicystów, naukowców, żeby wymienić Mariana Dzieduchowskiego, Ksawerę Pruszyńskiego, Władysława Studnickiego, Teodora Bujnickiego.

Tadeusz Sucharski

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Ślupsk

„PATRIOTYZM PEJZAŻU” JÓZEFA MACKIEWICZA W *BUNCIE ROJSTÓW*

W jednym z ostatnich numerów „Kultury” z roku 1978 Józef Mackiewicz zamieścił wspomnieniowy szkic, będący nostalgicznym „powrotem” do wydarzeń opisanych 40 lat wcześniej w *Buncie rojstów*, w książce, która z dziennikarza znanego tylko w środowisku wileńskim uczyniła go autorem cieszącym się ogólnopolską sławą. W lirycznym wprowadzeniu, z nietypową przecież dla siebie smutną rezygnacją, stwierdzał:

Ze wszystkich powracających na świecie najczęściej powracają myśli. [...] Jest na przykład jesień, liście żółkną. I nagle ni z tego, ni z owego myśl powraca do jakiejś tam byleją jesieni. Tak się złożyło raptem. Do zanotowanej kiedyś w mojej książce *Bunt rojstów*. Bardzo dawno temu. Ani tej jesieni nikt pamiętać nie może, a i książki nie pamięta, bo i po co ona komu¹.

Gorycz słów Mackiewicza, konstatujących całkowite zapomnienie *Buntu rojstów*, była w pełni uzasadniona. W ciągu czterech dziesięcioleci dzielących rok wydania książki i otrzymania przez nią nagrody „Wiadomości Literackich” od opublikowania cytowanego szkicu, pomijając przedwojenne entuzjastyczne recenzje tej pracy, nie ukazała się najmniejsza krytyczna wzmianka jej poświęcona². Spełniła się zatem kasandryczna wizja Ksawerego Pruszyńskiego z 1938 roku, który w omówieniu *Buntu rojstów* prorokował:

Będzie zwalczana, będzie przemilczana, zmobilizuje się przeciw niej ludzi o znanych nazwiskach, spędzi wielkich pisarzy i pogna małych podjezdnych szczwaczy, a gdy braknie argumentu, uruchomi się szmonces. Jak jeszcze przeciwko żadnej książce w niepodległej Polsce³.

¹ J. Mackiewicz, *Powroty*. „Kultura” 1978 nr 11; cyt. za: *Bunt rojstów*. Londyn 2002, s. 211 [Dziela, t. 13].

² Do takich wniosków prowadzi analiza szczegółowej bibliografii opracowań twórczości Józefa Mackiewicza.

³ K. Pruszyński, *Książka o człowieku głębinowym*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 9; cyt. za: W. Lewandowski, *Józef Mackiewicz. Artyzm. Biografia. Recepcja*. Londyn 2000, s. 75.

wobec zła jest miłość. Lecz jeśli bohater Micińskiego zginął, zanim kogokolwiek udało mu się uratować, to narrator tego opowiadania mógł już z przekonaniem powiedzieć w ostatnim swoim słowie, podobnie jak Miciński w regule Zakonu Braci Słonecznych³⁵, „że powstaje plemię nowych ludzi, jakich jeszcze nie widziano. Jesteśmy w drzwiach” (s. 179).

Adam Grzymała-Siedlecki, dając w „Rzeczpospolitej” najpełniejsze omówienie opowiadań Małaczewskiego, zatytułował jeden z odcinków słowami *Wojujący Kościół Polskości*. Wskazał tam na bolszewizm, niszczący naszą narodową tradycję, któremu duch rosyjski nie umie się sprzeciwić, gdy tymczasem nasz go zwycięża, i zakończył tę myśl podobnie optymistycznie jak Małaczewski, chwając przy tym naszych rodaków mieszkających na Kresach:

Rzeczywistość materialna wykosiła polskość na kresach, wykreśliła fizyczną jej istotę. Ale całą polskość, której życie kresowe, bojujące było częścią, moralne jej wnętrze – zwyciężyło!³⁶

Podobne zdanie miała na ten temat znająca najlepiej pisarza Stanisława Daszkiewicz-Czajkowska³⁷, kiedy wskazywała w swoich wspomnieniach na genezę pojmowania przez niego polskości:

Małaczewski – poznawszy duszę moskiewską aż do gruntu, zmierzwiwszy otchłań rewolucji rosyjskiej aż do dna – i zetknąwszy się w kulturą Zachodu, która na wypolerowanym statku cywilizacji do Archangielska zawinęła – między tymi dwoma biegunami – między Wschodem a Zachodem – uświadomił sobie i skrytalizował w sobie polskość. I przez pryzmat tego kryształu zaczął dopiero na świat i ludzi spoglądać³⁸.

Taka Polska jednak nie powstała... Zateśknił wtedy za Polską idealną, daleką od wszelkiego zła, które uosabiał bolszewizm. Tak jednak się nie stało, chociaż bolszewizm i *Państwo ponurej anegdoty* przestały istnieć, z czego Małaczewski byłby na pewno zadowolony.

³⁵ Por. tamże, s. 288-289.

³⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Wojujący Kościół Polskości*. „Rzeczpospolita” 1921, nr 236, s. 4.

³⁷ Zapewne spokrewniona z Michałem Czajkowskim, opiekowali się Małaczewskim w Humaniu, a potem przyjaźnili się ze sobą w Warszawie.

³⁸ S. Daszkiewicz-Czajkowska, *Garść wspomnień o Małaczewskim*. „Hallerczyk” 1925, nr 8, s. 16.

cji, w pierwszych akapitach poprzedzał je często frontową notatką. Przede wszystkim interesowała go jednak treść, natomiast w mniejszym stopniu zwracał uwagę na formę jej przekazu. Stąd kłopoty z określeniem gatunku jego utworów, które dawniej nazywano często nowelami, a później opowiadaniem. Słusznie jednak mówił Dębicki, że na nowele pisarski żywioł Małaczewskiego nie miał ciepłoty. Był z niego „urodzony narrator, tak, jak urodzonym narratorem był każdy szlachcic polski XVII i XVIII wieku”³², snujący swoje opowieści.

W obrazach wojny najbardziej okazało się czytelne bolszewickie zło. W jego aureę wprowadzało swoim przewrotnym tytułem opowiadanie *Miodowy miesiąc na Ukrainie*, a potem działo się ono „*Tam gdzie ostatnia świeci szubienica*” i wreszcie oskarżał je najbardziej *Koń na wzgórzu*. Pomimo jednak całej ohydy bolszewickich zbrodni, rozgrywających się tak często w słońcu wśród sielankowych obrazów natury, nie znajdujemy u Małaczewskiego ani nienawiści, ani chęci zemsty. Dzieje się tak za sprawą mesjanizmu Hoene-Wrońskiego, którego poglądy poznał dzięki Józefowi Jan-kowskiemu. Przez niego w warszawskim Instytucie Mesjanicznym pisarz zaprzyjaźnił się m.in. z prof. Janem Bieleckim³³. Mógł więc uzewnętrznić swoje mesjanistyczne przekonania w ostatnich dwóch rozdziałach tytułowego opowiadania.

Kiedy został ciężko ranny i trafił do szpitala, często śniła mu się utopiona w studni siostra oraz ów nieszczęsny koń. Męczyły go te senne majaki tak długo, dopóki nie porozmawiał z szarytką, siostrą Honoratą. Wówczas zrozumiał, że złem nie uda się zwalczyć bolszewizmu, będącego najpełniejszym wcieleniem wszystkiego, co najgorsze, więc takie przedstawił swoje mesjanistyczne credo:

Zali tę zionącą na wszystek świat przepaść zdziczenia i nienawiści, której na imię bolszewizm, my „obroncy cywilizacji i chrześcijaństwa”, zdołamy zasypać, jak faszyną, jedynie gruzem polskich ciał, pozbawionych ducha wyższego niż zły duch w przepaści się miotający?

Czymś zasadniczo innym stać się musimy. Bo kto by chciał nienawiść, zło złem zwalczać a nienawiścią, niech pamięta, że wielką nienawiść zwalczy tylko od niej większa, zaś zło wielkie może być pożarte jeno przez zło od wielkiego większe [...]

Przeciw ich duszy, okropnej jak ów koń na wzgórzu odarty ze skóry, musimy wystawić zwyciężające wszystko Boże człowieczeństwo duszy (s. 170-171).

Ma ono wiele wspólnego z głoszonym przez Hoene-Wrońskiego odrodzeniem duchowym Polaków i także z *Hymnem o miłości św. Pawła*, co przypomina sytuację bohatera noweli Micińskiego *Nad Bałtykiem*³⁴. Tam, zapatrzony w zło swego jestestwa, lucyferyczny Olaj po lekturze słów z *Listu św. Pawła do Koryntian* przebaczył w imię chrześcijańskiej miłości córce i ruszył na pomoc ginącym podczas sztormu rozbitkom, zaś tutaj bohater Małaczewskiego rozumiał, co znaczy dobro i jaką siłą

³² Z. Dębicki, „*Koń na wzgórzu*”. „Kurier Warszawski” 1921, nr 195, s. 3.

³³ Prof. J. Bielecki interesował się także teozofią i był w bliskich kontaktach z Mieczysławem Geniuszem, który korespondował i przyjaźnił się z Tadeuszem Micińskim (por. T. Linkner, *Skończyło się maskaradą...*, s. 101). Kiedy więc Witold Parkott zakończy w 10-lecie śmierci wspomnienia o Małaczewskim słowami wiersza Micińskiego, nie będzie to żadnym przypadkiem, a dowodem na znaczną wspólnotę ich myśli.

³⁴ Por. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą...*, s. 75-78.

W przestrzennym obrazowaniu tych opowiadań nie zabraknie także morza, które Małaczewski znał z lat przedwojennych, ponieważ już w młodości miał okazję poznać Morze Czarne. Kiedy uczył się w Humaniu, wyjechał któregoś roku na wakacje w okolice Odessy i tam powstały jego pierwsze wiersze²⁹. Podczas wojny zajmował się nieraz poezjowaniem, ale jego żołnierskie opowiadania ukazały się wcześniej niż tomik poezji *Pod lazurową strzechą*. Znalazło się tam wiele wierszy marynistycznych, jak chociażby *Pieśń kobiety do morza*, *Na Atlantyku*, *Placz Wisły*. W okresie międzywojennym, kiedy rzeczywiście rozbudziło się zainteresowanie polskim morzem, musiały one znaczyć wiele, jeżeli ich autor zyskał nawet miano „poety morza”³⁰. Co prawda na miano marynisty nie zasługiwał, bo o morzu wiele nie napisał, ale znał morze z autopsji i umiał o nim opowiadać poezją i prozą.

Obrazy morza występują najpierw w *Dziejach Bałki Murmańskiej* oraz w *Na dalekim cmentarzu*. W ostatnim utworze towarzyszą tylko obszernej prezentacji północnego krajobrazu Murmańska. W pierwszym natomiast, chociaż widziane przez białego niedźwiedzia, to opowiadane zawsze jako przestrzeń groźna, gniewna, wzburzona i surowa, pokryta krami łamanymi przez fale i rzadko jaśniejąca w słońcu, które jedynie o zachodzie czyni lodowce na jego brzegach, „jakby pokryte wiśniętymi grzędami hiacyntów” (s. 50).

Potem będzie to już morze widziane przez naszych żołnierzy z pokładu parowca płynącego do Gdańska; zupełnie inne od tamtych – od Morza Białego, Morza Barentsa, Oceanu Lodowatego – bo przede wszystkim swojskie i dlatego nawet zimą niegroźne:

Zimowe nadmorskie słońce jaśniało na wysokościach bładobłękitnego nieba. Nikły warkocz dymu snuł się z komina, niby z olbrzymiego cygara wytkniętego pionowo w pokład okrętu. Za sterem ciągnęła się po wodzie śnieżno-zielona wrząca bruzda, rzekłbyś wiorstwowy niewód napelniony po brzegi kotłującymi się rybami. Morze, drgające krótką, płaską falą, zdawało się kołysać nieustannie tysiącami luster, które odbijały tyle mokrego słońca, że blask ten zaczął po oczach wprost boleśnie, jakby biczem ukręconym z promieni (s. 62).

III

Zdzisław Dębicki mówił o Małaczewskim, jako „najniepowszedniejszym, najniepospolitszym, a stąd największej godnym uwagi zjawisku literatury, narodzonej w ogniu wielkiej wojny i z jej doświadczeń czerpiącej soki”³¹ i nie było w tym żadnej przesady. Małaczewskiemu bowiem sugestywnie i symbolicznie zarazem udało się opowiedzieć w *Koniu na wzgórzu inferno* wojny i bolszewickiego zła. Umiał nie tylko przekonująco zdać sprawę z nieszczęścia i tragedii, ale także kojarzyć radosne z poważnym. Wszystko, co zamieścił w swych opowiadaniach przeżył osobiście i umiał to barwnie opisać. Aby nie sprawiały one wrażenia literackiej fik-

²⁹ Por. S. Daszkiewicz-Czajkowska, *Garść wspomnień o Małaczewskim*. „Hallerczyk” 1925, nr 7, s. 12.

³⁰ Por. J. Kulpa, *Eugeniusz Małaczewski jako poeta morza...*

³¹ Z. Dębicki, *Portrety*. Warszawa 1928, s. 222.

w lustrze wody ujrzy śmierć. Tutaj utopiła się jego siostra, ratując się przed gwałtem bolszewickich żołdatów. Małaczewski skorzysta z symboliki spękanego lustra i pajęczyny, aby uczynić swoją opowieść tym bardziej znaczącą. Oczywiście, nie zapomni przy tym wszystkim o ciszy letniego południa, ale tym razem nie będzie to już cisza słonecznej nirwany z wiersza Tadeusza Micińskiego *Palmy*, lecz cisza tragicznej rzeczywistości:

Cicho było w studni. Głęboko, na samym dnie świeciła woda. Wilgoć spadała z cembrowin, dzwoniąc kropla po kropli. A po każdej kropelce na jasnym oku dalekiej wody powstawały zmarszczki, jakby drganie sieci pajęcznej na okrągłym lusterku w głębinę wielką uronionym... (s. 162).

Chociaż słońce sierpniowego południa usypia, to ujawnia wszelkie nieszczęścia i budzi ślepą nienawiść. Jednak dopiero słońce zachodu pozwala ujrzeć zło wojny w całej jej infernalnej grozie, czego tytułowy *koń na wzgórzu* okaże się najpełniejszym dowodem. Lecz zanim do projekcji tego okrutnego obrazu dojdzie, poprzedzi go i jednocześnie zapowie ekspresjonistyczny zachód słońca:

Słońce zapadało właśnie za owo wzgórze, czerwieniąc zachodnie niebo szkarlatem niezmiernie krwawym. Na szczycie wzgórza kilka krzaków uschłych czy bezlistnych wyolbrzymiewało do rozmiarów fantastycznych, jak to bywa na polu, w tej godzinie światła spadających ukośnie. Purpurowa źrenica słoneczna, pozbawiona już aureoli dziennej, podobna do niesamowitego księżyca, patrzyła przez te wyolbrzymiałe pręty czerniejących na wzgórzu krzewów niby przez czarne palce rozstawione szeroko (s. 163).

Kiedy zaś słońce ukryje się za wzgórzem, jakby wstydząc się, nie chcąc bolszewickiego okrucieństwa oglądać, ani tym bardziej w nim uczestniczyć, żołnierze ujrzą obdartego żywca konia. Natomiast gdy *W państwie ponurej anegdoty* w lipcowe południe zostaną zamordowani w pociągu kilkunastoletni chłopiec i kobieta, to jedynie wypalony słońcem step i rzeka o szarej barwie popiołu będą tej śmierci towarzyszyły:

Południe lipcowe jaśniało w okrąg na spieczonym stepie; przecinała go rzeka Wolga, wyglądająca w oddali niby rozścielona na trawie szeroka sztuka szarego płótna, dziergana przez słońce w złote i srebrne supelki i nicie (s. 132-133).

Podobnie jak śpiewane przy tym pieśni,

przepaściste i bezplodne w swym smętku okrutnym jak step, który jest w dzień miedziany od słońca, a w nocy upiornie srebrny od księżyca (s. 133).

Dopiero słońce w Tatrach, słońce ojcyste, niosące pisarzowi mistyczne odczucia, przestanie budzić grozę i pozwoli czuć się bezpiecznym. Religijnie będą go nastrojały góry, pokryte śniegiem i oświetlone słońcem południa. Tęsknotę za słońcem będzie budziła nawet mgła, impresjonistyczny atrybut moderny, bez którego opowieści o Tatrach nie mogły się w tej epoce obyć.

je tym bardziej porażającym i wymownym, czego przykładem może być opis właśnie tej letniej nocy po dokonanej zbrodni:

Była noc, tak piękna, jaka bywa tylko wiosną na Ukrainie. W zbitej gąszczu listnej drzew czereśniowych dojrzewające jagody polśniewały, jak drobne usta kobiece, spragnione całowania po ciemku. Słowiczy śpiew nocny dolatywał zewsząd i drgał w powietrzu, aż strzykało w zasluchanych uszach. Żaby kumkały i rechotały, pławiąc się w ugrzanej wodzie rzeki i stawów. Na niebie ciemnoniebieskim świecił księżyc w pełni i mrugały wszystkie gwiazdy. Od blasku miesięcznego topole rosnące na ulicy lśniły od szczytu do podstawy pnia, niby kolumny rzeźbione w srebrze, a pochyle strzechy zdawały się być poszyte snopkami czesanego lnu i najsrebrzystszej pajęczyny (s. 87-88).

Natomiast w kolejnym utworze, mającym wymowny tytuł „*Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica*”, skazańcy prowadzeni na przesłuchanie zauważą, przypominający im ojczystą ziemię, rosnący, czy raczej wegetujący w surowym klimacie, krzew bzu, który nigdy nie zakwitnie i podobnie jak oni „zmarnieje”. Zabrzmią w tym jakby słowa Mickiewicza z mało znanego wiersza *Do sosny polskiej*²⁷, kojarzącego sytuację zagubionej we Francji naszej sosny z tragiczną samotnością polskiego emigranta. Bohaterem tego opowiadania oczekującym w więziennej celi, wśród podobnych sobie towarzyszy niedoli, już tylko na śmierć, towarzyszy martwe światło księżyca, uważane wedle dawnych wierzeń za wielce niebezpieczne²⁸, nie pozwalające im o nieszczęsnym wyroku ani na chwilę zapomnieć.

W opowiadaniach Małaczewskiego zbrodni i śmierci towarzyszy najczęściej słońce. Pałace co prawda bezlitośnie latem i oślepiające swoim blaskiem zimą, ale nieobojętne na nieszczęścia. W upalne południe sierpnia narrator ujrzy zrujnowany przez bolszewików rodzinny dom i pozna okrutną prawdę o śmierci siostry. Zanim jednak się to stanie, najpierw dozna zniewalającej potęgi słonecznych promieni, które szczególnie w południe usypiają wszystko wokół, sprawiając takie wrażenie, jakby umierała cała przyroda. Zastyga przy tym czas, który, wahadłem zegara tu odmierzany, o myśli Schopenhauera znów nie pozwala zapomnieć:

Oprócz strzykania koników polnych, szelestów motyli i odgłosów naszego stapania nie nie zamącało ciszy wielkiej, ciszy upalnej od widnokreśła do widnokreśła panującej na obszarach łąk, obumarłych w tej godzinie.

Z natężeniem najwyższym wsłuchiwałem się w tę martwą powszechną. I było mi tak, jak kiedy w domu, w porze poobiedniej, nasłuchiwa się tykania zegaru ustawionego obok: chwilami odgłos wahadła, nagle urywając się milknie, a jednak wiemy, że jest, że nie ustaje na jedno mgnienie, że to tylko złuda nasza (s. 157).

W słonecznym skwarze południa narrator dozna najpierw uludy ciszy, lecz do rzeczywistości przywróci go obraz wojennych zniszczeń. Gdy spojrzysz w głąb studni,

w najlepszym zaś razie stawiacie je, gdy chodzi o praktyczne zastosowanie, na jednym poziomie z elukubratami europejskich profesorów od metafizyki lub z importowaną mistyką rozmaitych pań Bławackich, stworzoną dla zamożnych próżniaków i nudzących się historyczek” (s. 169).

²⁷ Por. A. Mickiewicz, *Do sosny polskiej*. „Prawo” 1905, nr 8.

²⁸ Por. P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 1998, s. 268.

brzymi opasły pajak, co się rozsiadł i czyha w otocze grubo zakopconej pajęczyny” (s. 22). Dopiero czas wigilijnej wieczerzy, chociaż pierwsza gwiazda wszędzie tu podczas polamej nocy, uczyni ten krajobraz bliższym i przede wszystkim przyjaźniejszym. Nie będzie już w nim tyle żalobnej czerni, gdy w innym miejscu słońce południa przyda mu tylu impresjonistycznych kolorów, jakby był to krajobraz Tatr. Chociaż wokół bieleje śnieżna pustynia, to na widnokręgu ukaże się czarne pasmo boru, a słońce uwyraźni w różowych i fioletowych światłocieniach wierzchołki świerków i ślady krzyżujących się na śniegu ludzkich stóp. Syberyjski krajobraz okaże się wówczas tak swojski, że nikt nie oprze się wspomnieniom. Tym bardziej, że biel śniegu stworzy aurę sprzyjającą onirycznej podróży w wyteśnione regiony:

Za stołem długi czas panowało milczenie. Nie wieczerza to była, lecz raczej msza dusz polskich, w pół tylko obecnych tam, gdzie ciało (s. 28).

Lecz zawsze będzie to Północ, podobnie niebezpieczna i nieprzychylna bohaterom tych opowiadań, jak inferno bolszewickiego zła. Bo jest to albo śnieżna pustynia, albo mokradła, na których znalazł miejsce wiecznego spoczynku Piskorz. Podobnie bolesny będzie widok grobów polskich żołnierzy w impresji *Na dalekim cmentarzu*, widok tym bardziej przejmujący, że są tak samotne, jak owa mogiła Serba, Daniły Miłosza. Groby tych żołnierzy pozostaną na zawsze na murmańskim pobrzeżu, którego krajobraz, obojętny na wszelkie nieszczęścia, przeraża zarówno latem, jak i zimą. Przekonują o tym jego obszernie opisy, nie mające sobie równych w innych opowiadaniach, których ekspresjonistyczna dosadność bliska jest jedynie przestrzennemu obrazowaniu w *Miodowym miesiącu na Ukrainie* i „*Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica*”.

W pierwszym z opowiadań „zielona Ukraina” okaże się podobnie obojętna na śmierć żołnierzy chorążego Gawłowicza, którzy giną wśród śpiewu słowików na łące „pokrytej kwiatami i piękną trawą” (s. 81). Sąd zaś nad dowódcą odbędzie się, jak na ironię, w owocowym sadzie, pod drzewami czereśni obsypanymi dojrzewającym owocem. Kiedy zaś uda mu się uratować od śmierci i wpaść w ramiona Horpyny, którą raczej ukraińską Walkirią niż kobietą należałoby nazwać, tylko wiosenna noc, przypominająca romantyczne obrazy z *Pana Tadeusza*, to zrekompensuje, czyniąc zarazem z racji swego piękna tym bardziej drastycznym przeżyty koszmar zbrodni, której bohater był tak niedawno świadkiem. Ponadto, jak na ironię, skazano go jeszcze na noc poślubną. Jest to świadectwo maestrii artystycznej Małaczewskiego, kiedy wedle metody à rebours obrazami przyrody uzupełnia czy też wzbogaca wszelkie tragedie. Kojarząc przy tym po młodopolsku (choć o tej epoce jego bohater nie miał najlepszego zdania²⁶) oksymoronicznie sielankę z infernem zła, czyni

²⁶ W „*Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica*” Jerzy Zwada powie do swego brata, że nazwał jego wiersz „banialuką modernistyczną” (s. 122), a Jan w innym miejscu zauważy, że „bodeleryzm”, „nowy dreszcz w sztuce”, „naga dusza”, „absolut”, to wszystko, „co wykarłowacało całe pokolenia polskie, opadło z Jerzego pod dotknięciem świętej różdżki chwil przedśmiertnych jak słomiany chochoł z krzewu róży, gdy wrychle ma ona rozkwitnąć krwawymi gruzłami kwieciami” (s. 124). Natomiast w *Koniu na wzgórzu* narrator uczyni taki zarzut zafascynowanym teozofią: „Powiada tak Pismo, które traktujecie panowie jako książeczkę dla drobnej dziatwy szkolnej,

tylko łaskawe słowo o steranym i nieszczęśliwym człowieku, który przecierpiał więcej niż powłoka ziemską udźwignąć może. Toteż dobre Pańskie zwrócenie się poczytuję za uścisk Przyjaciela, który nie często zdarza mi się otrzymywać. Jest to dla mnie dar tym cenniejszy, że pochodzi od pokolenia nowego i młodego, nie tylko laty i następstwem pracy, lecz rodzaju przeżycia. Pan nie tylko żył po mnie, ale przemierzył dziedziny, które mi są obce, nieznanne, niedostępne, wysokie i odległe.

Bo [co – T. L.] ja przeżyłem w fantazji, pisząc „Popioły”, to Pan przecierpiał kośćcami, żebrami, przeleżał w kryminalach i bił się nie tylko na kartach książki, lecz i na rzeczywistym polu. To różnica. Toteż jaki ja tam prekursor!

Chudziak sobie jestem i prostak. Może tę tylko mam zasługę, że przeczuwałem to pokolenie rycerskie, do którego Pan należy, gdy inni nic nie tylko przeczuwali, ale nawet nic nie czuli.

Jeszcze raz i z serca dziękuję Panu za ten serdeczny list i proszę przyjąć zapewnienie o najszczerzej i najgłębszej przyjaźni i wdzięczności

Gdynia 18.7.1921

Sługa i brat Żeromski²³

II

Wojennym tragediom, ukazywanym tu z reporterską wiernością, towarzyszą często obrazy przyrody – stężalej w słońcu południa i zmartwiałej w śnieżnej bieli Północy. Podobnie jak o tomiku wierszy *Pod lazurową strzechą* mówił Jarosław Iwaszkiewicz, że „nie jest to »mdły panteizm«, ale subtelne poczucie jej konkretności i chrześcijańskie braterstwo ze wszelkim stworzeniem boskim”²⁴, można by powiedzieć o *Koniu na wzgórzu*. Ponieważ obrazy przyrody szczególnie silnie wiążą się z egzystencją bohaterów Małaczewskiego w chwilach ostatecznych, więc mniej ich jest w pierwszych opowiadaniach. W *Wielkiej bitwie narodów* jedynie w finalnej scenie, kiedy Hałaburda i Śmigło wracają do koszar, Małaczewski zwróci uwagę na nocny pejzaż północnego nieba i śnieg skrzypiący pod butami żołnierzy. Niby to niewiele, ale tak ekspresjonistyczne zderzenie ciemności nocy z bielą śniegu kieruje uwagę na ich szczególną sytuację. Opis ten zda się mieć wiele nie tylko ze „szkoły Żeromskiego”, ale także z lucyferycznej myśli Tadeusza Micińskiego:

Północne czarne niebo ziało przepaścistością i przejmującym do szpiku kości chłodem. Gwiazdy wyiskrzyły się od pierwszej do ostatniej, mrugając i lśniąc wskutek mrozu najnieoczekiwanszymi barwami. Na czarnym niebie wyglądały one jak bisior, rozsypany garściami po żalobnym aksamicie. Z północnego horyzontu wstawała fosforyczna, chwająca się luna: zapowiedź zorzy borealnej (s. 15).

Podobna sceneria występuje w następnym utworze, którego akcja toczy się też na Północy. Poprzednio mowa była tylko o spokojnym mieście zasypanym śniegiem, tu jednak bojowy schron²⁵ będzie już budził w tej przestrzeni taki niepokój, „jak ol-

²³ Tamże.

²⁴ J. Iwaszkiewicz, „*Pod lazurową strzechą*” *Eugeniusza Małaczewskiego*, w *dziale Książki i piśma*. „*Kurier Polski*” 1922, nr 338, s. 8.

²⁵ Małaczewski podaje popularne jego brzmienie „blokhaus”, które z niem. powinno się pisać „Blockhaus”.

Żeromski opowiedział w powstańczym opowiadaniu tragedię konia tak dosadnie i naturalistycznie, że zdalo się, iż nikt go już w tym obrazie nie prześcignie. Udało się to jednak Małaczewskiemu, który uczynił z tej makabrycznej sceny apokaliptyczny symbol wojny, budzący grozę i mistyczne skojarzenia. Dowiodło to skali talentu młodego pisarza, który umiał posługiwać się z taką samą swobodą humorem, ironią i, niczym w *Mogile Żeromskiego*, groteską¹⁹ w *Wielkiej bitwie narodów* i podobnie ekspresyjnie oddawać wszelkie nieszczęścia wojny w *Koń na wzgórzu*²⁰, kreując przy tym taki jej obraz:

A za nami pozostał straszliwy koń na wzgórzu. I w krwawych lunach zachodu widniał w oddali na swym wzniesieniu – olbrzymi, potwornym czerniejący kształtem – jakoby żywy, męczeński pomnik przez Wojnę samej sobie ku własnej zelżywości i słusznej hańbie w obliczu Boga wzniesiony (s. 164).

Zdawał sobie z tego sprawę Żeromski, kiedy czytał przesłany mu przez Małaczewskiego tom opowiadań. Co prawda w liście, pisany w podzięcie za darowaną książkę, konkretnie na ten obraz nie wskazywał, ale z pokorą się przyznawał, że wojny, która w opowiadaniach jest tak bardzo widoczna, tak bezpośrednio nie doświadczył. Pomimo to byli sobie bliscy. Bo jeżeli nawet kojarzono myśl twórczą Małaczewskiego z naszymi romantykami i Sienkiewiczem (choć on osobiście najbardziej cenił Mieczysława Romanowskiego), jeżeli widziano w nim tyle z pisarzy rosyjskich, jak chociażby z Turgieniewa, Czechowa czy Babla, natomiast ze współczesnych z Leśmiana, Staffa, Micińskiego czy Pruszyńskiego, to Żeromski był mu najbliższy²¹. Tak więc słusznie widziano go w „szkole Żeromskiego”²², co podany niżej list najlepiej potwierdzał:

Szanowny i kochany
Panie Eugeniuszu!

Najprzejmiej i najserdeczniej dziękuję Kochanemu Panu za nadesłany mi łaskawie zbiór utworów pt. „Koł na wzgórzu”. Czytałem go z prawdziwym nabożeństwem, bo bije w tych utworach serce człowiecze i nie ma literackiej prozy. To co Pan pisze o mnie, to

¹⁹ Zwrócił na to uwagę Edward Ligocki w: *Pod znakiem Apokalipsy (Poznań, w lipcu)*. „Gazeta Wieczorna” 1921, nr 5935, s. 3.

²⁰ Mistycznego odczucia świata Małaczewski dowiódł podczas obserwacji zorzy polarnej, kiedy rozmawiając o tym zjawisku ze Zdzisławem Chrzastowskim widział w nim, że to „Miecz promienisty, którego klingę widzimy na niebie, podczas gdy garda i ręka, co ją dźrzy, są niewidoczne. Miecz gniewu i przestrogi Bożej” (Z. Chrzastowski, *Legenda murmańska...*, s. 113).

²¹ Por. Redakcja, *Eugeniusz Korwin-Malaczewski*. „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 13; E. Ligocki, *Śp. Eugeniusz Korwin-Malaczewski*; Z. S., *Z dziedziny poezji. Wiersze Eugeniusza Korwin-Malaczewskiego*. „Słowo Pomorskie” 1923, nr 100; W. Piotrowicz, *Miłosierdzie ziemi. 1922-19-IV-1925. W trzecią rocznicę śmierci Eugeniusza Malaczewskiego*. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 7; S. Daszkiewicz-Czajkowska, *Garść wspomnień o Malaczewskim...*; W. Parkott, *Eugeniusz Malaczewski (W 10-lecie śmierci)...*; J. Wołoszynowski, *Wspomnienie ze Wschodu*. W: *Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa...*, s. 343-344; P. Kuncewicz, *Eugeniusz Malaczewski*. W: *Agonia i nadzieja...*, s. 138-139.

²² Redakcja, *Szkola Żeromskiego. Eugeniusz Malaczewski*. „Rzeczpospolita” 1928, nr 88, s. 4.

dzającym relację akapicie, odwołał się do mitu szlacheckiego dworu, by potem ukazać, jak z najwyższą nienawiścią bolszewicy niszczyli wszystko, co mogło im tylko przypominać pańskie. Czynili to oczywiście nie tylko z głupoty, ale także z racji bolszewickiej idei, bo tak kazali polityrucy, którzy często z inteligencji się wywodzili.

Smutny obraz dawało to domostwo, urządzone jak widać w ciągu długich lat, może paru stuleci. W czcigodne naczynie, wznoszone i przebudowywane przez szereg pokoleń, kształtujące zbiorową duszę szlacheckiej rodziny od dziadów-pradziadów tu osiadłej, rojonej od wspomnień droższych nad relikwie, pełne żywego smutku i radości tych, co się w zaciszu starych ścian urodzili, żyli i pomarli – wdarł się żywioł obcy, wrogi i niszczący. I pohulał, wygodziwszy niszczyielskim swoim instynktom.

W oknach nie zostało ani jednej całej szyby. Nie od kul wyleciały – powyłukano je snadź naumyślnie kolbą, kijem, pięścią, z soldackiej chandry, dla zbytku. W pokojach wszystka posadzka była dokładnie wyważona, klepka po klepce, wydarta ze spojeń. W pośrodku izby, niegdyś jadalnej, pozostała kupa popiołu i węgla po ognisku rozniesionym z połamanymi meblami. [...] Wszystkie meble, szafy, kredensy leżały w drzazgach i strzępach. [...] Doborowa biblioteka, składająca się z paru tysięcy starannie oprawionych ksiąg, przedstawiała zwichrzoną kupę podartych, zetlonych szpargałów. [...]

I co w ogóle szczególniej mię uderzyło w całym tym rozgromionym domu, to mnogość tego specyficznego moskiewskiego zostawiania po sobie zelżywej, śmierdzącej pamiatki [...] Szczególna to chuć robić ze wszystkiego kloakę (s. 153-154).

Obrazy takiego zdżiczenia obyczajów i barbarzyństwa powodują, że trudno się dziwić postępowaniu bolszewików z ludźmi. Małaczewski wcześniej umieszczonymi w cyklu opowiadaniami przyzwyczał odbiorcę do popełnianych na Kresach bestialskich zbrodni, tu jednak rozpoczął obrazem wymordowanych łabędzi, powieszonych przez oprawców nad dworskim stawem za szyje na giętkich łożach wierzb, co okazało się wprowadzeniem do relacji o polskim oficerze zakopanym żywcem w ziemi, o ekonomie z poderzniętym gardłem i dziewczynie, która skoczyła do studni, kiedy sowieccy żołnierze chcieli ją zgwałcić. A ponieważ była nią siostra narratora, w którym bez specjalnego kłopotu Małaczewskiego się tu rozpoznaje, więc jest to tym bardziej przejmujące i komentarza już nie potrzebuje.

Gdy bowiem wobec grozy bolszewickich zbrodni słów już braknie, Małaczewski ucieka się do symbolu, który z racji filozoficznej myśli ma wiele wspólnego z Schopenhauerem, zaś od strony literackiej przede wszystkim z opowiadaniem Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony*¹⁸, kiedy to żołnierze ujrzą na wzgórzu o zachodzie słońca obdartego żywcem ze skóry konia:

W oglądanym z dołu, olbrzymiejącym w oczach potworze rozpoznaliśmy zwierzę, właściwie bardzo nawet pospolite. Był to potężny koń, z rasy koni pociagowych, tak zwany perszeron. Ale był to koń odarty ze skóry. Wzdychając głęboko a postępując ludzkim prawie głosem, wgramoliło się po coś to żyjące ścierwo końskie aż na szczyt wzgórza. Jakże ohydnie świeciła ta poruszająca się kupa mięsa odartego dokładnie ze skóry, oprócz końskiego łba, który zwisał do ziemi ciężarem nie do udźwignięcia (s. 164).

¹⁸ Także w noweli Tadeusza Micińskiego *Młodzian, dobywający oręża* (pierwotny tytuł *Panteista*) mamy obraz bitemo niemiłosiernie przez woźnicę konia, co z modernistyczną myślą Schopenhauera można było najlepiej kojarzyć (por. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*. Gdańsk 2003, s. 54-55).

sadysty to za mało, więc Jan będzie musiał go zanieść do mogiły, wykopanej na śmietniku i tam osobiście pochować. Kiedy natomiast sam stanie pod murem, nie od razu zginie od kul plutonu egzekucyjnego. Zanim padnie ostatnia komenda, komisarz Wasia rozkaże marynarzom, by najpierw wypalili po papierosie. Chwila ta okaże się oczywiście dla skazańca najdłuższa, ale jednocześnie najbardziej uwłaczająca jego ludzkiej godności, bo czas życia wymierzono czasem palącego się papierosa. Bowiemy inny ma sens papieros wypalony przez skazańca przed śmiercią, czego Janowi Zwardzie nie zaproponowano, a zupełnie inny papieros katów przed egzekucją. Wypełni się zaś to inferno, kiedy nieszczęśnik usłyszy w ostatniej chwili ironiczne zawołanie bolszewika: „Nu, pan, teraz krzycz swoje *Jeszcze Polska nie zginęła*” (s. 129).

Odtąd już w każdym następnym utworze Małaczewski będzie przekazywał podobnie drastyczne obrazy wojennych zbrodni, dokonywanych przez bolszewików. W *Państwie ponurej anegdoty* opowie najpierw o potwornym zabójstwie dwóch tysięcy piotrogrodzkich dzieci, z których chciano stworzyć ideowych komunistów, a które, gdy zaraziły się nosacizną, skoszono seriami karabinów maszynowych. Tak skończył się ten przypadek „wyzwolonej pedagogii” (s. 132), odbierającej prawo wychowania dziecka rodzinie, a przyznającej je państwu. Potem poznamy bestialski wyczyn sowieckiego soldata, który z równą rozkoszą skręci kark podejrzanemu o kradzież kilkunastoletniemu chłopcu oraz kobiecie, która się pomyliła w swoim oskarżeniu. A ponieważ Małaczewski pisał to w sierpniu 1920 roku, więc narrator, który jako kapitan polskiego wojska był po bitwie kaniowskiej świadkiem tych wydarzeń, nie przypadkiem wywoła opowieścią o nich u warszawiaków ponure obawy, co może stać się ze stolicą, jeżeli nie uda się odepchnąć od niej rosyjskiej armii. Przypomina się w tym miejscu nie tylko reportaż Stefana Żeromskiego *Na probostwie w Wyszkowie*, w którym pisarz nie krył swego oburzenia na Feliksa Dzierżyńskiego i towarzyszących mu naszych komunistów, którzy z niecierpliwością oczekiwali pod Warszawą rychłego zwycięstwa bolszewików, ale także *Przedwiośnie*, którego bohater, Cezary Baryka, słyszał w kawiarniach podobne dyskusje i głosy niedowierzania, że Rosjanie mogą wejść do stolicy. W tym kontekście odpowiedź Małaczewskiego okaże się trafna. Gdy bowiem słuchający opowieści kapitana pewien „cywil, uważający się za ofiarnego patriotę, gdyż wdowi grosz z wielkich kapitałów naspekulowanych na wojnie umieścił w Pożyczce Odrodzenia, w lokacie bądź co bądź najlepiej teraz się procentującej” (s. 135), odezwie się, że tak się nie stanie, wtenczas usłyszał odpowiedź, którą Żeromski też by uznał, ponieważ przeciwko temu, co mogło się stać pisał swoją powieść:

– Może u nas do tego nie dojdzie, ale o n i przyjsć do nas mogą, a wtedy wezmą cię za łeb, panie cywil – odrzekł kapitan. – Wy wszyscy chowacie wasze starannie uczesane głowy i półgłówki w przesadzie o europejskości naszej Ojczyzny, niby struś, który kryje łeb w piasku na widok niebezpieczeństwa. Pieczołowicie wysiadujecie swoje strusie jaja interesów i ambicji, niepomni, że od Wschodu szturmuje Wielki Cham, który chce zrobić z was i tych waszych jaj krwawą jajecznice! (s. 135)

Żeromski w swoim reportażu i ostatniej powieści nie krył oburzenia na zniszczenie przez bolszewików ziemiańskich dworków. Nie pisał jednak o tym tak sugestywnie i obrazowo, jak w tytułowym opowiadaniu Małaczewski, który najpierw, w poprze-

Karnawałowe zapomnienie rozbudzi sadyistyczne skłonności, ponieważ wojna sprzyja sadyzmowi, chociaż sadystą się nie bywa, ale sadystą się jest. Jeśli w *Miodowym miesiącu na Ukrainie* bestialstwo tłumu rozpęta sprzyjający śmierci czas wojny, to w następnym opowiadaniu, mającym tytuł z Norwida: „*Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica*”, wojna okaże się czasem sprzyjającym sadyzmowi bolszewickich komisarzy, których wyrafinowanie w zadawaniu fizycznych i psychicznych tortur nie będzie miało sobie równych. *Miodowy miesiąc na Ukrainie* należałoby uznać za niecodzienne wprowadzenie do tego, co zdarzyło się na Syberii kilka miesięcy później, kiedy w Wołogdzie stracono braci Zwadów.

I może nie byłoby w tym nic szczególnego, ponieważ wówczas w sowieckiej Rosji ginęły tysiące Polaków, gdyby nie psychiczne tortury, którym Jerzego i Jana poddawał ze szczególnym sadyzmem „szef czerezwyczejki”¹⁷, komisarz w bluzie marynarza” (s. 104), który jeszcze niedawno siedział za zabójstwo w carskim więzieniu. Ponieważ z takich szumowin wywodziło się wielu bolszewickich komisarzy, więc Małaczewski postarał się to szczególnie zaakcentować:

Ale nadeszła wielka rewolucja, ze czcią rozwarła dla Wasi bramy więzienne, przypięła mu do piersi czerwona kokardę i stopniowo wyniosła do urzędów i zaszczytów. Skoro go mianowano komisarzem, jako człek rozsądny, zrobił on przede wszystkim dwie kapitalne rzeczy: przywdział bluzę marynarza jako liberię nowej prawomyślności w państwie, oraz powołał na sekretarkę swoją umiłowaną, o której pamiętał, że chępiła się z ukończenia czterech klas w gimnazjum; bo sam był, że tak powiem, czytelny, ale niepiśmienny (s. 111).

Spotkanie komisarza Wasi ze Zwadami, oprawcy z ofiarami, skończyło się dla uwięzionych wyrokiem śmierci. Nawet sekretarce Zosi, pochodzącej z miasta czy raczej z ulic Łodzi, nie udało się wyprosić dla rodaków ulaskawienia. Nie mogło być zresztą inaczej, jeżeli duma, próżność i głupota nie pozwalały Wasi być ani urzędowo uczciwym, ani tym bardziej rozważnym. Nie było to więc spotkanie Piłata z Chrystusem, bo cóż mogło być z rzymskiego konsula w bolszewickim komisarzu, chociaż Zosia mogła się Chrystusa w skazańcach dopatrzeć i to zarówno w ich postaci, jak i w oczach:

Przy drzwiach ujrzała dwa cienie ludzkie opłynięte luźno wiszącymi lachmanami. Ręce bezwładniły się wzdłuż ciała, ciężarem kości zdając się przyginać do ziemi całą postać. Z twarzy zmiażdżonych troską, głodem i bezsennością nie można było wyczytać wieku tych ludzi. Jedne oczy tylko... Te patrzyły spokojnie, ze smutkiem i powagą, owym wejrzeniem z głębi duszy zbolalej, niby dawanym z odległego brzegu żywota, co odlatywał już od ziemi (s. 112).

Dlatego niczym Maria Magdalena umiała współczuć ich nieszczęsnej doli i jednocześnie poczuć, jak niechlubna jest jej egzystencja.

Sadyzm zbrodniarza obnaży najpełniej egzekucja braci Zwadów, która po całonocnym oczekiwaniu odbędzie się na więziennym podwórku. Najpierw Wasia każe rozstrzelać Jerzego, aby starszy brat mógł patrzeć na śmierć młodszego. Ponieważ dla

¹⁷ Nadzwyczajna Komisja do Walki z Kонтrewolucją.

z krwiożerczą wymyślnością. Żył dla pomsty i awansował na szarżę po szarży [...] Co utłukł bolszewika, a sprawdził sumiennie, że to on, mianowicie, go utłukł, to zawiązywał supelek na tasieńce swego szkaplerza. (s. 42)

Chociaż w *Dziejach Bałki Murmańskiej* jest tak wiele piękna północnego krajo-
brazu, przeraża „murmańczyków” bezwzględność podwarszawskich chłopów, któ-
rzy zadźgają widłami murmańską Bałkę. Okrucieństwo ich czynu z grozą wojny da-
je się tylko porównać, zapowiadając jednocześnie inferno bolszewickiego zła, do
którego, jak już to powiedziano, Małaczewski przygotowuje tu odbiorcę stopniowo.

Dlatego już w następnym opowiadaniu, o zapowiadającym sielankę tytule *Mio-
dowy miesiąc na Ukrainie*, wojenną tragedię naszych żołnierzy daje się porównać
tylko z czynami Sienkiewiczowskich kozaków Chmielnickiego czy z rabacją gali-
cyjską, kiedy to chłopci ukraińscy,

znękani rekwizycjami i zaopatrzeni w broń przez Austriaków, wydali „panom”
straszłą wojnę. Żołnierz pojedynczy, a nawet cały patrol, wydalając się poza obręb wsi
lub miasteczka, gdzie stała polska załoga, nie miał pewności, czy wróci. (s. 76)

Żołnierzy, którzy wpadli w ręce rozwścieczonych i pobudzonych bolszewickimi
hasłami chłopów, czekało zawsze najgorsze. Mordowano ich ze szczególnym okru-
cieństwem. W roku 1918, bo jak powiedziano pierwszy z omawianych utworów te-
go czasu dotyczy, przytrafiło się to również oddziałowi chorążego Gawłowicza
w okolicach Janowa Podlaskiego. Gdy jego ułani wpadli w zasadzkę, okoliczni
chłopci okrutnie się z nimi rozprawili. Jednym wycięto na nogach szerokie na dłoni
lampasy, a potem ich zlinczowano, innych zakopano żywcem w ziemi i dobito kło-
nicami. Jedynie dowódcy udało się wyjść cało z tego pogromu, ponieważ przekonał
rozjuszony motloch, że siłą zmuszono go do służby w polskim wojsku i że też jest
z chłopów. Ludowy trybunał darował mu życie, ale nie pozwolono mu spokojnie
odejść. Nakazano ożenić się z Horpyną – najbrzydszą kobietą ze wsi.

Wojna potrafi uczynić z człowieka bestię, co dobitnie okazuje Małaczewski.
Rozbudzona i umiejętnie podsycana nienawiść kończy się w ukraińskiej wsi krwawą
zabawą, podczas której zatracą się rozum, a budzą zmysły. I wtedy, niczym na ja-
śniepańskim balu, pojawi się wodzirej, zachęcający do „poigrania” z ułanami, nie
może też zabraknąć kobiet, oczywiście młodych, budzących żądze, które pójdą pod-
czas karnawałowego balu z wystrojonymi w krwawe lampasy nagimi żołnierzami
w upierne tany, poddając się szalowi zabawy:

Widok krwi buchającej z nagiego ciała ułanów upoił motloch, upił jak gorzalka.
Zwłaszcza kobiety odchodziły od zmysłów. Wrzeszczały z ochryplych gardzieli, otacza-
jąc katowane ofiary coraz ciaśniejszym, zwartym pierścieniem. Wreszeie rzuciły się z pa-
zurami i zębami. Wpadły w szal, spotniałe, bose, rozczochrane, błyszczące kłami, na-
miętne, z rozchelstaną koszulą, ukazujące śniade jędrne piersi. Wyrwały z rąk oprawcom
nagich i skrwawionych ułanów. Zaczęły orać ich ciała paznokciami, gryźć jak rozżarte
suki, rozrywać, ciągnąć i szarpiąc oburącz za głowy, ręce, nogi, przyrodzenie...

Uspokoili się dopiero po rozdarciu na strzępy czterech ułanów, gdy ze zmęczenia
tchu im zabrakło i ledwo stały na nogach, zataczając się jak pijane. (s. 82)

wiają nie tylko zmagania naszych żołnierzy z wrogiem w tak różnych i odległych od siebie regionach sowieckiej Rosji, ale dają także ich chronologiczny obraz – od roku 1918 poczynając, a na 1920 kończąc – i skupiają przy tym wokół siebie pozostałe, bliskie im tematycznie utwory.

Losy Polaków walczących na Syberii, które zyskują swój literacki finał w *Dziejach Bałki Murmańskiej*, poznajemy najpierw z trzech pierwszych utworów: *Wielka bitwa narodów*, *Blokhaus pod Syreną*, *Powiastrka o Makolągwie*, a potem, po przerwaniu *Miodowego miesiąca na Ukrainie*, w następnych: *Na dalekim cmentarzu*, „*Tam gdzie ostatnia świeci szubienica*”. Najpierw wiele jest w nich humoru, a potem coraz więcej żołnierskich tragedii. Oczywiście ich bohaterem jest zawsze polski żołnierz, z którego czynów Małaczewski stara się jak najlepiej zdać relację. Wszak trafnie mówiono o tych utworach, że „Tkwi w nich [...] smutna i wzniosła prawda żołnierskiego życia”¹³, wedle kanonów starszszlacheckiej gawędy opowiadającego ze swadą, ekspresją i staropolską dosadnością. Wiele jest w nich autentyzmu, odpowiadającego zarówno przeżyciom Zdzisława Chrzastkowskiego z *Legendy murmańskiej*, jak i jego słowom, że złożył się na ich powstanie

Szmat życia w pryzmacie twórczości. Pulsowanie krwi i instynktów ludzkich, tygiel ideałów, płonących jak żagwie, i dzieje młodzieńczego animuszu murmańczyków¹⁴.

U Małaczewskiego, który opisywał wojnę „piórem młodzieńczym, świeżym, pod wpływem niezapomnianych wrażeń”¹⁵, o którym koledzy mówili: „cięte pióro, ale i karabin niezgorszy”¹⁶, fikcji literackiej jest niewiele, co czyni jego opowieści jeszcze bardziej przekonującymi. Bohaterów jego opowiadań zwano „Lwami Północy” i krążyły o nich legendy. Tak przyzwyczaili się do śmierci, która obchodziła się z nimi bezwzględnie, że bez strachu zaglądali jej w oczy. Pierwsze dwa utwory: *Wielka bitwa narodów* i *Blokhaus pod Syreną* czynią jedynie przygotowanie do tańca ze śmiercią, a dopiero jego przedsmak daje *Opowiastrka o Makolągwie*.

Porucznik Wojnar, opowiadając o zmaganiach swoich żołnierzy z bolszewikami i przygotowując zarazem słuchaczy do spotkania z armią Tuchaczewskiego, która zbliża się właśnie do Warszawy, sięga retrospektywnie do murmańskich czasów, by zdać nie tylko sprawę z wojennej grozy, ale by swoich warszawskich przyjaciół przygotować na najgorsze. Bo chociaż o bolszewikach będzie tu jeszcze niewiele, to Małaczewski zwróci już uwagę, jak zło rodzi na wojnie zło i nieraz aż trudno powiedzieć, kto postępuje gorzej – swój czy wróg. Kiedy więc Antka Piskorza, który najpierw sobie na miano dekownika zasłużył, trafi nadpiłowana kula, wtenczas jego przyjaciel – Onufry Makolągwa – poczyna tak samo mścić się na bolszewikach:

Odtąd Makolągwa zaprzysiągł zgubę wszystkiej potencji bolszewicko-moskiewskiej. Przez pamięć, że jego druh legł od kuli nadciętej, wszystkie własne kule nadcinał

¹³ *Od Wydawcy*. W: E. Małaczewski, *Koń na wzgórzu*. Rzym 1945, s. 2.

¹⁴ Z. Chrzastowski, *Legenda murmańska. Wspomnienia z nieznaną balladą Eugeniusza Małaczewskiego i przedmową*, b.m. i r.w., s. 6.

¹⁵ *Opowiadania E. Małaczewskiego...*, s. 469.

¹⁶ Tamże, s. 469.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I

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

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

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

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

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

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

Tadeusz Linkner

Uniwersytet Gdański
Gdańsk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 250.

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

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

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

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

⁶⁰ Tamże, s. 19.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Tamże, s. 118-119.

⁴⁴ Tamże, s. 127.

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

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

⁴⁷ Tamże, s. 172.

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

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

i zważcie u siebie», eksperymentatorzy teatralni: na wszystkim w świecie można uprawiać wiwisekcję, tylko nie na humorze. Frrr! uleci, i tyleście go widzieli. Zostanie kanarek³⁹. W takich okolicznościach po raz drugi wpisano sztukę Bałuckiego w zakulisowe poczynania reżyserskie oraz większą lub mniejszą politykę, czyli niechęć wobec stylu Reduty oraz jej eksperymentalnego teatru. Wcześniej uczyniono podobnie z jedynym dramatem historycznym Bałuckiego – *Kilińskim*. Tym razem była to „większa” polityka. W roku 1916, jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości, sztukę wystawiono w okupowanej Warszawie (na scenie Teatru Polskiego, z rolami Józefa Węgrzyna, Aleksandra Zelwerowicza, Marii Dulęby, Józefa Sosnowskiego, Aleksandra Węgierki) oraz dwukrotnie w „niemieckiej” Łodzi (Teatr Polski i Teatr Popularny)⁴⁰. W podobny sposób aluzyjność tytułu jednej ze sztuk Bałuckiego wykorzystał Kazimierz Dejmek w 1968 roku, który wkrótce po zdjęciu przez cenzurę z afisza przedstawienia *Dziadów* Adama Mickiewicza w Teatrze Narodowym wystawił *Ciężkie czasy* Bałuckiego⁴¹. Ostatnie przedstawienie arcydramatu Mickiewicza odbyło się 30 stycznia. Towarzyszyły mu demonstracje studentów przeciwnych decyzji cenzury o zawieszeniu inscenizacji oraz interwencje Milicji Obywatelskiej. Sześć tygodni później na afisz weszły *Ciężkie czasy* (premiera 16 III 1968). Tym razem sytuacja polityczna przyczyniła się do sukcesu sztuki, wystawionej w reżyserii Dejmka oraz oprawie scenograficznej Andrzeja Stopki. Początkowo zakwestionowano tytuł utworu. Reżyser zaproponował wówczas inny tytuł z Bałuckiego, mianowicie *Sąsiedzi* (Dejmek włączył do *Ciężkich czasów* fragmenty *Sąsiadów*). Ten tytuł wydał się jeszcze groźniejszy. Ostatecznie przyjęto wersję *Pan Lechicki* (od nazwiska głównego bohatera sztuki). Na afisz trafiły jednak *Ciężkie czasy*⁴². Swoje wrażenia z kolejnych prób do przedstawienia oraz kulisy premiery opisał szczegółowo Zbigniew Raszewski, ujawniając niespodziewaną aluzyjność utworu do ówczesnej sytuacji politycznej naszego kraju: „Reżyseria Dejmka powściągliwa. Postaci najczęściej grupują się symetrycznie. Ruch na scenie zredukowany do minimum. Cała uwaga wobec tego skupia się na grze aktorów i na tekście. A tekstu się słucha. Przechwálki lekkomyślnego nicponia, który obiecuje zrobić z okolicy drugą Belgię, a zaczyna swoją działalność od sprzedaży pamiątkowego lasku; służalstwo, naiwność, błazeńska maskarada reszty – wszystko to budzi dzisiaj zrozumiałe zainteresowanie. [...] Baer wystąpił tym razem jako krótkowidz, w binoklach, z dużym czubem na głowie, w gimnazjalnym mundurku galicyjskim z wysokim kołnierzem, z zapalem sepleniąc. Oświata ludu to teraz najważniejsze zadanie społeczne! W drugim akcie jest w kierezji i w czapce z pawimi piórami. Dzwonkowski stworzył znakomitą sylwetkę galicyjskiego obywatela. (To on

³⁹ T. Boy-Żeleński, *Dom otwarty w Reducie...*, s. 153.

⁴⁰ Okoliczności łódzkich premier *Kilińskiego* oraz związek sztuki z walką Polaków o odzyskanie niepodległości zaprezentowała Anna Kuligowska-Korzeniewska. Patriotycznego *Kilińskiego* nazwała ona pośmiertnym i chwilowym, ale spektakularnym zwycięstwem Bałuckiego z za grobu. Por. A. Kuligowska-Korzeniewska, „Patriotyczny” *Kiliński*, czyli *pośmiertne zwycięstwo Bałuckiego*. W: *Świat Michała Bałuckiego...*

⁴¹ „Afera” z *Dziadami* przyczyniła się ostatecznie do zdjęcia Dejmka ze stanowiska dyrektora Teatru Narodowego i spowodowała wprowadzenie kilkuletniej cenzury na Dejmkowski przedstawienie. Por. M. Fik, *Marcowa kultura. Wokół Dziadów. Literaci i władza. Kampania marcowa*. Warszawa 1995.

⁴² Por. Z. Raszewski, *Raptularz 1967/68*. Warszawa 1993.

właśnie *Dom otwarty*³³. Tytuł inauguracyjnej sztuki miał nawiązywać do idei teatru otwartego dla całego zespołu – podobnie Reduta miała być domem otwartym dla zespołu aktorskiego oraz technicznego, domem twórczej pracy reformatorskiej. Plany Osterwy pokrzyżowała Magistracka Komisja Teatralna, która nie wyraziła zgody na premierę tej sztuki. Zapowiedź komedii Bałuckiego odczytano jako chęć stworzenia w Salach Redutowych Teatru Wielkiego konkurencyjnego teatru farsy³⁴. Aktor i reżyser powrócił do komedii w roku 1924, w dość nieprzyjaznych dla siebie i zespołu Reduty okolicznościach (Osterwa był wtedy formalnym kierownikiem artystycznym Teatru Rozmaitości). Monografista teatru Osterwy – Jerzy Szczublewski – komentował sytuację „komedianckiego klasztoru z Sal Redutowych” następująco: „Warszawscy wrogowie Reduty czekają już na jej pogrzeb – z bukietami dowcipów w ręku. Wiedzą, że *Dom otwarty* ma być ostatnią premierą, więc proponują na afisz – *Grób otwarty*. Wiedzą, że próby zaczęto przed ośmiu miesiącami, wiedzą, że Reduta nie ma obsady do tylu ról komediowych, więc czekają na misterium à la Bałucki, na drobniuzgowo przygotowane samobójstwo Reduty”³⁵. *Dom otwarty* był ostatnią premierą przed zamknięciem Reduty. Na marzec 1924 roku wyznaczono ostateczny termin rozbiórki sceny i widowni Sal Redutowych przeznaczonych pod budowę nowego gmachu Rozmaitości³⁶. Sztukę Bałuckiego reżyserowali wspólnie Mieczysław Limanowski i Zygmunt Chmielewski, autorem kostiumów, rekwizytów oraz kompozycji wnętrza był Iwo Gall. W skrupulatnie przygotowywanym przedstawieniu miał brać udział cały zespół, m.in.: Feliks Zbyszewski, Zygmunt Chmielewski, Karol Benda, Konstanty Pągowski, Kazimierz Brodzikowski, Zygmunt Modzelewski. Galowa premiera sztuki odbyła się 20 lutego 1924 roku z udziałem Prezydenta Rzeczypospolitej, premiera oraz ministrów. Wszyscy bowiem chcieli oglądać „koniec” Reduty. Część krytyki okrzyknęła przedstawienie „arcydziełem kunsztu teatralnego” oraz „odkryciem nowego stylu dla grania Bałuckiego”³⁷. Równocześnie znaleźli się recenzenci, którzy nie pozostawili na Osterwie (i stylu Reduty) suchej nitki, zarzucając mu pozbawienie *Domu otwartego* całego humoru i karykaturalności postaci komedii³⁸. Tadeusz Boy-Żeleński pisał po przedstawieniu bez żadnych skrępowań: „Wśród tego pusty jak słoma dialog Bałuckiego toczy się wolno, uroczyście, dokładnie, każde słowo wypieszczone, wyczelowane na setkach prób. Jak gdyby po to, aby bez cienia litości zademonstrować samemu p. prezydentowi Rzeczypospolitej i orszakowi obecnych dostojników, że autor był płaskim kołtunem i idiotą bez talentu (co zresztą jest nieprawdą). Bo to, co jedno trzyma tę sztuczynę na scenie, odrobina niefrasobliwego humoru, przepadła. A ten humor to jest właśnie styl Bałuckiego – o tym zapomniano w tym hiperstylowym przedstawieniu, gdzie każda tiumniura oddychała zapachem epoki. »Bo słuchajcie

³³ Premiera ze stycznia 1947 roku, w reżyserii Tadeusza Białkowskiego, upamiętniona wierszem-prologiem do przedstawienia autorstwa Gałczyńskiego pt. *Pan Bałucki*, napisanym specjalnie z tej okazji.

³⁴ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 139.

³⁵ J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa 1965, s. 227.

³⁶ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 256-257.

³⁷ Tamże, s. 256.

³⁸ Por. J. Lorentowicz, *Michał Bałucki Dom otwarty*. W: *Dwadzieścia lat teatru*. Warszawa 1929, t. 1, oraz T. Boy-Żeleński, *Dom otwarty w Reducie*. W: Z. Raszewski, *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*. Wrocław 1993.

komediodpisarz był członkiem komisji doradczej oceniającej repertuar, powołanej przez Koźmiana²⁶. Był również członkiem jury literackiego konkursu na sztukę ludową im. Władysława Ludwika Anczyca, obradującego w Krakowie pomiędzy rokiem 1888 a 1890. Jan Michalik wspomina także o propozycji objęcia dyrekcji teatru krakowskiego – po ustąpieniu Koźmiana w 1885 roku – przez „spółkę” reprezentowaną przez Bałuckiego²⁷. Do sukcesji tej jednak nie doszło, podobnie jak w przypadku dwukrotnych starań pisarza o teatr lwowski w roku 1872 i 1886²⁸. Po wielu latach inny wybitny aktor – Aleksander Zelwerowicz²⁹ – ocenił Bałuckiego (nieco przesadzając) następująco: „Rozróżniam trzy zasadnicze typy autorów dramatycznych. Jeden mówi wszystko i o wszystkim, co z jego sztuką ma związek; mówi nawet nie pytany, mówi wtedy, gdy wszystko jest proste i całkowicie zrozumiałe; przy tym zna tekst na pamięć i nie tylko zwraca uwagę na poszczególne wyrazy, ale gniewa się wyraźnie, gdy mu aktor wiążące zdania „a” na „i”, bez najmniejszego dla sensu i stylu uszczerbku, zamieni. To maniak – kolekcjoner, pilnujący, aby w jego gablotce wszystko leżało tak, jak on poukladał – on jest tylko po to i dlatego, aby tej systematycznej ścisłości dopilnować. Nieskazitelnym tekstem, niewolniczym przywiązaniem i nienaruszalnością akcentów logicznych, ścisłością w stosowaniu znaków pisarskich, słowem – dokładne i najbardziej obiektywne wygranie złożonego materiału. Ten typ podaje zazwyczaj najbardziej drobiazgowo informacje o dekoracji, charakteryzacji i ubiorze aktorów – formalnie tworzy całkowity, i do najmniejszego detalu wypracowany, scenariusz reżyserski. Wszystko jest gotowe – aktor automat ma tylko tekst wypowiedzieć. Takim był ś.p. Michał Bałucki”³⁰.

O ile teatr drugiej połowy XIX wieku zawdzięczał autorowi *Flirtu* wiele udanych kreacji aktorskich, o tyle teatr dwudziestowieczny czerpał pomysły „z Bałuckiego” w sposób nieprzewidziany i częstokroć zaskakujący, najczęściej za sprawą znaczących nazwisk reżyserów. Juliusz Osterwa, Kazimierz Dejmek, Andrzej Wajda, Jerzy Kreczmar czy Jerzy Grzegorzewski – nie obawiali się ani „bałucczyni”, ani tym bardziej stereotypowego podejścia do sztuk Michała Bałuckiego.

To „inne” zainteresowanie komediami autora *Klubu kawalerów* zapoczątkował Juliusz Osterwa, który zamierzał wystawić *Dom otwarty* Bałuckiego na inaugurację swojej pierwszej warszawskiej Reduty w 1919 roku³¹. Komedia była dobrze znana Osterwie. Aktor wcześniej występował w roli Fikalskiego, w reżyserii Stefana Jaracza w Teatrze Polskim (listopad 1916)³², zaś po objęciu powojennej dyrekcji Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie Osterwa szybko włączył do swojego repertuaru

²⁶ Tamże, s. 151.

²⁷ Tamże, s. 341.

²⁸ Por. A. Marszałek, *Lwowski Bałucki*. W: *Świat Michała Bałuckiego*, pod red. T. Budrewicza. Kraków 2002.

²⁹ Do momentu śmierci Bałuckiego Zelwerowicz wystąpił w Krakowie w jego dwóch sztukach, tj. w prapremierze *Blagierów* (rola Paradowskiego, 1900) oraz we wznowieniu *Domu otwartego* (rola wuja Telesfora, 1901).

³⁰ Aleksander Zelwerowicz, *O sztuce teatralnej. Artykuły – wspomnienia – wywiady z lat 1908-1956*, wybór i oprac. B. Osterloff. Wrocław 1993, s. 75.

³¹ Por. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*. Warszawa 1973.

³² Również w 1916 roku (kwiecień) Osterwa występował w roli Nieśmiałowskiego z *Klubu kawalerów* w moskiewskim Teatrze Polskim, w reżyserii Tarasiewicza. Por. tamże.

terów sztuk Bałuckiego wymienić również trzeba innych artystów scen krakowskiej, warszawskiej i lwowskiej, przede wszystkim przyjaciół komediopisarza – Wincen- tego Rapackiego (12 ról)¹⁷ oraz Władysława Wojdałowicza (19 ról)¹⁸, a także Mie- czysława Frenkla (7 ról)¹⁹, Gustawa Fiszera (10 ról i monodram)²⁰, Ludwika Sol- skiego (11 ról)²¹. Zaskoczeniem jest również liczba ról „z Bałuckiego” w dorobku ulubionego aktora Pawlikowskiego – Kazimierza Kamińskiego (12 ról)²², nieprzy- padkowo nazwanego przez Zofię Jasińską „bożyszczem sceny młodopolskiej”²³.

Aktorzy nie tylko chętnie wcielali się w postaci z komedii Bałuckiego. Często wy- bierali sztuki krakowskiego autora na swoje benefisy oraz przedstawienia w czasie go- ścinnych występów. Niekiedy reprezentowali również interesy pisarza na scenie war- szawskiej (Rapacki) oraz lwowskiej (Wojdałowicz), czego dowodem jest zachowana korespondencja pomiędzy nimi²⁴. O ważności aktorskich kreacji zaczerpniętych ze sztuk krakowskiego autora (kreacji najczęściej zgodnych z aktorskim *emploi*) świad- czy również umieszczenie ich w dorobku artystycznym aktorów przez autorów *Słowni- ka biograficznego teatru polskiego*. Rapacki nazwany zostaje wprost specjalistą w odtwarzaniu postaci ze sztuk Bałuckiego, np. rola Walentego Pysznickiego z *Polo- wania na męża*, Piotra Dżiszewskiego z *Radców*, Januarego Prezesowicza z *Pracowi- tych próżniaków*, Wicherkowskiego z *Domu otwartego* czy Tarapatkiewicza z *Sąsia- dów*. Wśród ważnych kreacji Wojdałowicza wymienia się Walentego z *Polowania na męża*, Dżiszewskiego z *Radców pana radcy*, Ciepiszewskiego i Kłopotkiewicza z *Gęsi i gąsek*, Ciaputkiewicza z *Grubych ryb* oraz Telesfora z *Domu otwartego*. Ta ostatnia kreacja była także popisową rolą Mieczysława Frenkla, a zarazem jego benefisem, podczas krakowskiej prapremiery komedii w 1883 roku. Związki Bałuckiego z waż- nymi i znanymi aktorami teatralnymi drugiej połowy XIX wieku nie wyczerpują jego bliskich i bezpośrednich relacji z samym teatrem rozumianym jako instytucja. Autor *Polowania na męża* pełnił przecież funkcję recenzenta repertuaru w czasie dyrekcji Skorupki w Krakowie w sezonie 1868/69 (ze stanowiska kierownika artystycznego ustąpił wówczas Koźmian)²⁵. Pomiędzy listopadem 1871 roku a sezonem 1872/73

¹⁷ *Polowanie na męża, Radcy pana radcy, Pracowici próżniacy, Sąsiedzi, Dom otwarty, Nowy dziennik, Klub kawalerów, Flirt, Bajki, Ciepła wdówka, Niewolnice z Pipidówki, Szwaczki.*

¹⁸ *Polowanie na męża, Pracowici próżniacy, Emancypowane, Pozłacana młodzież, Rodzina Dyl- skich, Radcy pana radcy, Teatr amatorski, Po śmierci cioci, Krewniaki, Sąsiedzi, Grube ryby, Gęsi i gąski, Dom otwarty, Piękna żonka, Nowy dziennik, Flirt, Ciepła wdówka, Niewolnice z Pipidówki, Szwaczki.*

¹⁹ *Gęsi i gąski, Dom otwarty, Piękna żonka, Klub kawalerów, Sprawa kobiet, Niewolnice z Pipi- dówki, Szwaczki.*

²⁰ *Polowanie na męża, Na łonie natury, Pozłacana młodzież, Teatr amatorski, Grube ryby, Dom otwarty, Klub kawalerów, Flirt, Kiliński, Emancypowane, Gęsi i gąski, monolog z Radców pana radcy pt. Walenty od pana Radcy.*

²¹ *Teatr amatorski, Gęsi i gąski, Dom otwarty, Niewolnice z Pipidówki, Piękna żonka, Nowy dziennik, Ciężkie czasy, Klub kawalerów, Flirt, Bajki, Družba.*

²² *Grube ryby, Teatr amatorski, Gęsi i gąski, Dom otwarty, Klub kawalerów, Flirt, Ciepła wdów- ka, Sprawa kobiet, Niewolnice z Pipidówki, Szwaczki, Wędrowna muza, Błagierzy.*

²³ Z. Jasińska, *Bożyszcze sceny młodopolskiej – Kazimierz Kamiński*. W: *Wśród mitów teatralnych...*

²⁴ Por. *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęsna. Warszawa 1981.

²⁵ Por. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*. Kraków 1996, s. 102.

sympatią towarzyski życia Stanisława Koźmiana. Z pewnością ulubioną krakowską aktorką autora *Krewniaków* była Paulina Wojnowska, związana z teatrem w Krakowie nieprzerwanie pomiędzy rokiem 1872 a 1900. Szczególny sposób okazywania sympatii aktorce przez komediopisarza opisał Ludwik Solski. Wspominał: „Najbardziej lubiła go [Bałuckiego – A. S.] chyba Paulina Wojnowska, zwana przez nas »Młada«. On również otaczał ją sympatią, a jeżeli tylko grała w jego sztuce, to zawsze kosz adresowany był na jej nazwisko [kosz z winem, wódką i ciastami, które pisarz zwykł był przysyłać aktorom na próbę generalną lub pierwsze przedstawienie – A. S.] Strzegła go jak oka w głowie, bo zjeść i wypić lubiła (i umiała) jak mało kto”¹². Trudno nawet uwierzyć, że ta charakterystyczna aktorka, nazywana niejednokrotnie „Żółkowskim w spódnicy”, w latach 1877-1900 zagrała w 26 tytułach Bałuckiego, wcielając się zawsze w charakterystyczne role starych panien, ciotek, dewotek, kobiet emancypowanych, kumoszek, wścibskich sąsiadek. Łatwiej byłoby nawet wymienić sztuki komediopisarza, w których Wojnowska nie wystąpiła. Niektóre kobiece kreacje ze sztuk Bałuckiego Wojnowska wpisała na wiele lat do swojego repertuaru, np. rolę Agaty Trombolińskiej z *Teatru amatorskiego*, którą grała w roku 1876 oraz 1896, a także kreacje Petroneli Gębalińskiej z *Sąsiadów* (1880-1892), Doroty Ciaputkiewicz z *Grubych ryb* (1883-1896), ciotki Belci z *Gęsi i gąsek* (1883-1896), Pulcherii Wicherkowskiej z *Domu otwartego* (1883-1898). Wiele z tych ról stworzyła w udanym duecie z Antonim Siemaszką, związanym ze sceną krakowską kilkakrotnie (sezon 1882/83, 1883/84 oraz w latach 1885-1893, a także w czasie dyrekcji Pawlikowskiego, pomiędzy IX 1894 a 31 X 1900)¹³. W sztukach Bałuckiego występowała również jego rywalka po piórze – Gabriela Zapolska, choć jako aktorka nie stworzyła kreacji godnych zapamiętania¹⁴.

Również wśród wybitnych aktorów drugiej połowy XIX wieku autor *Wędrownej muzy* znalazł wielu ciekawych odtwórców dla bohaterów swoich komedii. W kreacjach „z Bałuckiego” publiczność warszawska dwukrotnie oglądała samego Alojzego Żółkowskiego-syna¹⁵. W roku 1869 aktor wcielił się w postać Piotra Dżiszewskiego z *Radców pana radcy* wystawianych w Teatrze Rozmaitości (premiera warszawska 27 XI 1869). Żółkowski współzawodniczył wówczas z Wincentym Rapackim, który był stałym odtwórcą tej roli. W roku 1881 aktor zagrał Radoszewskiego w *Sąsiadach*, prezentowanych również na scenie Rozmaitości (premiera 15 X 1881) i wznawianych wielokrotnie do końca sezonu 1882/83. Żółkowski prawdopodobnie spotkał się wtedy osobiście z autorem sztuki, który był 18 października obecny w Warszawie na przedstawieniu¹⁶. Pośród aktorów chętnie wcielających się w boha-

¹² L. Solski, *Wspomnienia 1855-1893*. Na podstawie rozmów napisał A. Woycicki. Kraków 1955, t. 1, s. 232.

¹³ Siemaszko partnerował Wojnowskiej w *Teatrze amatorskim*, *Sąsiadach*, *Grubych rybach* oraz *Gęsiach i gąskach*.

¹⁴ Zapolska występowała w *Emancypowanych* (tu wcieliła się w męską postać Kamila, 1883), *Domu otwartym* (Pulcheria, 1884) oraz kilkakrotnie w *Gęsiach i gąskach* (Natalia, 1884, 1885, 1898). Por. Z. Raszewski, *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*. „Pamiętnik Teatralny” 1951, z. 2.

¹⁵ Por. J. Szczublewski, E. Szwankowski, *Alojzy Żółkowski-syn*. Warszawa 1959.

¹⁶ Tamże, s. 192 [A. Żółkowski, *Księga rachunków i zapisków z lat 1876-1889*].

utworów krakowskiego autora oraz jego niesłabnącą przez lata popularność. Warto w tym miejscu zauważyć, że Bałucki należy do grona autorów dramatycznych, którzy w czasach tak mało sprzyjających sztuce dramatycznej – już za życia – doczekali się premier teatralnych niemal wszystkich swoich utworów scenicznych (premiery 33 sztuk scenicznych!⁷).

W sztukach autora *Klubu kawalerów* pojawiali się naprawdę najlepsi aktorzy scen warszawskich, krakowskich oraz lwowskich. To właśnie aktorskie kreacje decydowały niejednokrotnie o scenicznym powodzeniu komedii Bałuckiego. Często zwracała na to uwagę krytyka teatralna, pisząc o wyjątkowym powodzeniu poszczególnych utworów przede wszystkim za sprawą występów aktorów tej miary, co Alojzy Żółkowski-syn, Wincenty Rapacki, Władysław Wojdałowicz, Mieczysław Frenkiel, Kazimierz Kamiński, Ludwik Solski, Konstancja Bednarzewska czy Paulina Wojnowska. „Epoka gwiazd” z pewnością odcisnęła w ten sposób swoje piętno na sztukach krakowskiego autora, który pisał (musiał pisać?) role z myślą o konkretnych aktorach. Bałucki najlepiej znał aktorów krakowskich i z pewnością to właśnie ich obsadzał „hipotetycznie” w swoich sztukach. Jednak pomimo zawikłanych niekiedy aktorskich losów i częstych wędrówek po różnych scenach, krakowscy aktorzy trafiali nie tylko do Warszawy i Lwowa, ale również na sceny tzw. teatralnej prowincji. Z aktorami łączyła komediopisarza nie tylko oczywista zależność: autor dramatyczny – aktor, ale również serdeczna i bliska znajomość, niekiedy nawet przyjaźń. Pisząc o sławnych aktorach, którzy zagrali w komediach Bałuckiego od razu zauważamy znaczną dysproporcję pomiędzy kreacjami kobiecymi i męskimi wśród aktorskiego stanu. Wielką aktorką tych czasów, choć nieobecna w sztukach Bałuckiego, pozostaje z pewnością Helena Modrzejewska, która wymyśliła dla komediopisarza przezwisko „Bałamucki”. Bałucki z pewnością był w jej krakowskim salonie, w mieszkaniu przy ul. Szewskiej, jeszcze w 1869 roku⁸. Później, po wyjeździe aktorki do Warszawy, korespondowali ze sobą⁹, a osobiście spotkali się dopiero w 1891 roku na raucie w redakcji „Kuriera Warszawskiego”, w czasie gościnnych występów Modrzejewskiej w kraju¹⁰. Druga krakowska diwa teatralna tych czasów – Antonina Hoffmannowa (prywatnie i zawodowo rywalka Modrzejewskiej) wystąpiła w kilku sztukach komediopisarza, m.in. w krakowskich premierach *Polowania na męża* (1868, Aniela), *Radców pana radcy* (1869, Eufrozyna) oraz *Pracowitych próżniaków* (1871, Jadwiga)¹¹. Nieznane są losy znajomości pisarza z Hoffmannową, choć należy sądzić, że Bałucki nie mógł darzyć szczególnej

⁷ Wyjątek stanowi *Biała kamelia* Bałuckiego, która nigdy nie została wystawiona w teatrze.

⁸ Por. J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*. Warszawa 1975, s. 96.

⁹ Jeszcze w czasie gościnnych występów Modrzejewskiej w Warszawie, przed podpisaniem stałego kontraktu, Bałucki zabiegał o jej pomoc przy wystawieniu *Polowania na męża* w Teatrze Rozmaitości (do warszawskiego repertuaru wprowadził sztukę Rapacki). Por. *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski. Warszawa 1965, s. 102-103 (list Bałuckiego do Modrzejewskiej nr 44 z 12 X 1868). Autor wstępu do wyboru korespondencji Modrzejewskiej powołuje się na inne listy komediopisarza do aktorki, które nie znalazły się w wyborze.

¹⁰ Por. J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej...*, s. 519.

¹¹ Antonina Hoffmann wystąpiła także w komediach: *Po śmierci cioci* (1878, Sabina), *O Józio* (1888, Malwina) oraz *Ciepła wdówka* (1895, 1896, Strońska).

Czasy teatralne Bałuckiego – lata 1868-1901 – to w polskim teatrze okres wielu przemian tak instytucjonalnych, jak mentalnych; okres przemian ważnych z punktu widzenia teatru dwudziestowiecznego. Należy pamiętać, że dramatyczny debiut autora *Wędrowną muzy* przypada na lata, które otwierają w teatrze warszawskim dyrekcję Sergieja Muchanowa oraz „epokę gwiazd”, epokę zdecydowanego prymatu interesów aktora w teatrze⁴. W Krakowie są to początkowo lata dyrekcji Adama Skorupki, a następnie Stanisława Koźmiana (do roku 1885) i Jakuba Gliksona (1885-1893) oraz czasy kształtowania się krakowskiej szkoły gry aktorskiej (w odróżnieniu od warszawskiego stylu gry)⁵. Kolejne krakowskie dyrekcje teatralne – młodopolska dyrekcja Tadeusza Pawlikowskiego (1893-1899) oraz dyrekcja jego następcy Józefa Kotarbińskiego w nowym gmachu Teatru Miejskiego, otwierają zupełnie nowe czasy zarządzania sceną w Krakowie. Z tej perspektywy ważna wydaje się zwłaszcza dyrekcja Pawlikowskiego, dyrekcja teatromana-fachowca, który coraz wyraźniej kieruje teatrem jako instytucją, zwracając baczną uwagę na zagadnienia reżyserii, scenografii, kierownictwa artystycznego czy wreszcie planowanej polityki repertuarowej⁶. Wydaje się, że sztuki Bałuckiego należy rozpatrywać właśnie w perspektywie tak różnorodnych przemian, dokonujących się w teatrze polskim drugiej połowy XIX wieku. Nie zmienia to jednak faktu, że jedną z możliwości ich oceny pozostaje również perspektywa sztuki aktorskiej, ważna z punktu widzenia recepcji scenicznej oraz krytycznej, ważna również ze względu na częstotliwość wystawień

liczba widzów, którzy te przedstawienia obejrżeli), biorąc pod uwagę najczęściej grywanych autorów polskich w danym sezonie teatralnym. Bałucki ze swoimi komediami znajduje się niejednokrotnie w pierwszej dziesiątce, rzadziej dwudziestce, najchętniej granych i oglądanych autorów polskich. Wyraźne tendencje spadkowe obserwujemy dopiero od sezonu 1980/81.

⁴ „Epoka gwiazd” w teatrze warszawskim została scharakteryzowana m.in. przez: J. Szczublewskiego, A. Żurowskiego oraz A. Tuszyńską. Por. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868-1888)*. Warszawa 1963 oraz *Publiczność teatralna w Warszawie (1868-1883)*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, pod red. J. Deglera, t. 3: *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*. Wrocław 1978; A. Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd*. Gdańsk 2001 oraz A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765-1939*. Lublin 2002.

⁵ Charakterystykę aktorskiej szkoły krakowskiej oraz szkoły warszawskiej przeprowadził m.in. Jan Michalik, ukazując przede wszystkim odmienne warunki działania teatru w Krakowie oraz w Warszawie, które jego zdaniem zadecydowały o uformowaniu się dwóch odrębnych stylów gry aktorskiej w tych miastach. Za istotne cechy stylu krakowskiego Michalik uznał: młodość, zespołowość, umiar oraz naturalność środków aktorskiego wyrazu, zaś warszawskiej: doświadczenie zespołu, tradycyjność środków aktorskiego wyrazu, zwłaszcza perfekcyjny manieryzm i przesadną afektację. Por. J. Michalik, *Główne problemy sztuki aktorskiej w Krakowie okresu Młodej Polski*. „Pamiętnik Teatralny” 1981, z. 1-2; tegoż, *Szkola krakowska (przypomnienia, zbliżenia, zdziwienia)*. W: *Krakowska szkoła teatralna. 50 lat PWST im. Ludwika Solskiego*, pod red. J. Popiela, cz. II. Kraków 1997 oraz *Aktorska „szkole krakowska” – „szkole warszawska”*. *Nowe perspektywy*. „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3-4. Weześniej o szkole krakowskiej pisał również Jerzy Got. Por. J. Got, *Szkola krakowska*. W: *Sto lat Starego Teatru w Krakowie*. Kraków 1965.

⁶ Znaczenie dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego dla teatru krakowskiego rozpatrywał np. T. Trzeciński, *Tadeusz Pawlikowski*. „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 2 oraz J. Michalik, *Legenda Pawlikowskiego*. W: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej i M. B. Stykovej. Kraków 1983, a także wielokrotnie w swojej monografii teatru krakowskiego czasów Pawlikowskiego.

Anna Sobiecka

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Ślupsk

BAŁUCKI REDIVIVUS?

Wydaje się, że rok 1901 otwiera zupełnie nowy etap oddziaływania komediopisarstwa Michała Bałuckiego na polski teatr. Rok śmierci autora *Domu otwartego* można uznać za symboliczną zmianę warty w teatrze krakowskim, która dokonała się za sprawą odejścia Bałuckiego i narodzin dla teatru talentu Stanisława Wyspiańskiego. O nietypowej zmianie warty Tadeusz Boy-Żeleński pisał: „W epoce, kiedy Kraków niecierpliwie wychylał głowę ze swego zaścianka, kiedy teatr krakowski świetnością repertuaru, bogactwem talentów aktorskich był po prostu europejskim fenomenem, nowalnie Bałuckiego, płaskie, powtarzające to samo od lat trzydziestu, były po prostu niemożliwe, odbijały się zjelczalym tłuszczem. Trzeba było uprzętać Bałuckiego, aby mógł przyjąć Wyspiański. Dla obu razem wówczas nie mogło być miejsca. Życie sztuki miewa takie okrucieństwa”¹. Prawdą jest, że wiele komedii autora *Polowania na męża* uległo (ulega?) zapomnieniu, bo kto dzisiaj pamięta o jego *Białej kamelii*, *Wędrownej muzie*, *Szwaczkach* czy *Blagierach*. Prawdą również jest i to, że jego najlepsze komedie (biorąc tylko pod uwagę czynnik frekwencyjny) – *Dom otwarty*, *Grube ryby*, *Klub kawalerów*, *Radcy pana radcy* – nieustannie goszczą na scenach teatralnych po dzień dzisiejszy. W takiej sytuacji może nawet dziwić propozycja autorów najnowszego wyboru interpretacji polskiego dramatu, którzy za najbardziej reprezentatywną komedię krakowskiego autora uznali *Ciężkie czasy* (może jest to jedynie nawiązanie do naszej rzeczywistości, podobnie jak uczynił to w roku 1968 Kazimierz Dejmek w spektakularnym przedstawieniu *Ciężkich czasów* w Teatrze Narodowym)². Wystarczy sięgnąć po dowolny egzemplarz „Almanachu Sceny Polskiej”, by przekonać się o liczbie przedstawień „z Bałuckiego”, choć oczywiście nie zawsze z ilością inscenizacji idzie w parze ich jakość³.

¹ T. Boy-Żeleński, *Bałucki i Dom otwarty*. W: tegoż, *O Krakowie*, oprac. H. Markiewicz. Kraków 1968, s. 242.

² Ciekawą propozycję interpretacyjną *Ciężkich czasów* zaproponował tam Janusz Majcherek. Por. J. Majcherek, *Michał Bałucki Ciężkie czasy. Nie ma na afiszu*. W: *Dramat polski. Interpretacje*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, cz. 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*. Gdańsk 2001.

³ „Almanach Sceny Polskiej” prezentuje szczegółowe listy frekwencyjne przedstawień wystawianych w polskich teatrach (liczba przedstawień, liczba granych tytułów oraz nowych realizacji,

Innym społecznym tematem, nawiązującym do pozytywistycznego programu jest pochwała pracy i pracowitości. Towarzyszy tej kwestii subtelna aluzja do niesprawiedliwości społecznej i krytyka ekonomicznej bezwzględności, stojącej na drodze prawdziwych uczuć i wzniosłych ideałów. Ta ostatnia wyraża się załamaniem fabularnego happy endu, w którym wymarzony królewicz żeni się z bogatą Żydówką.

Skromne treści społeczne nie ratują wprawdzie *Ślubnej obrączki* przed klęską artystyczną, ale bez wątpienia pozwalają czytelnikowi lepiej zrozumieć sytuację heroiny oraz jej zdumiewającą decyzję, która raz na zawsze niweczy marzenie o szczęściu.

Jeżeli dydaktyzm naturalny stanowi konstytutywny składnik literatury popularnej, to współtworzący go w badanym utworze dydaktyzm instytucjonalny wydaje się wartością podnoszącą płaszczyznę aksjologiczną nawet słabego pod wieloma względami tekstu. W przypadku noweli Hajoty wzbogaca on romansową fabułę i staje się mimowolnym strażnikiem realizmu, którego brak w szkicu powieściowym jest dotkliwie odczuwalny. Ta konstatacja nie zmienia faktu, że salonowy bibelot Hajoty, jej *Ślubna obrączka*, jest, na tle innych pozytywistycznych osiągnięć prozatorskich, zaledwie sztuczną biżuterią, literackim tombakiem. Subtelna aluzja ideowa, nawiązująca do problemów społecznych II połowy XIX wieku podnosi wprawdzie wartość noweli, ale, biorąc pod uwagę recenzje pierwszych krytyków, nie jest to fakt dla spuścizny pozytywistycznego piarstwa ani ważny, ani, tym bardziej, chlubny.

Tak skonstruowana bohaterka, obdarzona nadludzką siłą charakteru, broni odautorskiego przesłania, które w swej dydaktycznej wymowie ma być pochwałą tradycyjnych cnót szlachecko-mieszczańskich, apologią idealnej kobiecości, wpisanej w kanon obowiązków żony, córki i siostry.

Życiowy wybór Karoliny nie podlega w zasadzie ani podważeniu, ani krytyce narratora¹⁴. Jej ofiara, złożona na ołtarzu rodzinnych powinności, budzi pełne zrozumienie, manifestowane w tekście rozlicznymi okrzykami zachwytu i niedowierzania.

Przejawem dydaktycznego piętna jest nie tylko wzorcowa kreacja postaci wiodącej. Klęska, jaką ponosi Kobieta-Anioł w zderzeniu z ponurą rzeczywistością przedstawioną daje także czytelną naukę. Wprawdzie dzielna i pracowita panna przegrywa własny bój o szczęście, ale czymże ono jest w obliczu moralnego zwycięstwa nad słabością ludzkiej natury? Podnoszone dotąd kwestie oscylują wokół wszelkich działań literackich nacechowanych pierwiastkiem dydaktyzmu naturalnego, który, przypomnijmy, spaja proponowany w utworze system wartości i pomaga ukształtować apriorycznie założony ideał bohaterki.

W zasadzie do ustalenia gatunkowej przynależności noweli do utworów melodramatycznych taka analiza najistotniejszych znaków rozpoznawczych dydaktyzmu w pełni by wystarczyła. Pozostaje jednak wciąż nie wyjaśniona sprawa innej przynależności tekstu – do konkretnej epoki, stanowiącej realistyczne tło tej melodramatycznej opowieści.

W poszukiwaniu związku *Ślubnej obrączki* z literaturą II połowy XIX wieku badacz odwołać się może do postulowanego wcześniej rodzaju dydaktyzmu, określanego mianem instytucjonalnego. Śladowe są w utworze Hajoty jego przejawy. Wszak zainteresowania pisarki, zwłaszcza w pierwszym okresie jej flirtu z literaturą, nie skupiały się na doniosłych treściach ideologicznych. Plody sentymentalnej wyobraźni twórczyni zdradzały w tym czasie jej fascynację romansem angielskim, jakże dalekim od pozytywistycznych dyskusji nad kształtem literatury, a także przyszłej ojczyzny – ulubionych wątków podejmowanych przez najpierwsze pióra naszych realistów.

Skąpe treści społeczne pojawiają się najczęściej przy portretowaniu bohaterki i w opisie jej losów. Sceny poszukiwania pracy guwernantki żywo przywodzą na myśl *Martę* Elizy Orzeszkowej. Karolina z podobną desperacją przemierza wrogie miasto, aby znaleźć godne zajęcie i zapewnić byt najbliższemu. Ta tułaczka „za chlebem” staje się wykorzystaną przez Hajotę okazją do pobieżnej krytyki zaprzepaszczonych zdolności. Czytelne hasło emancypacyjne, wplecione w dzieje życia Karoliny, nadaje jej status bohaterki „czasów niewoli”, dzielącej pokoleniowy los z Martą. Z kolei „klęska ideałów” pozwala znaleźć pewne analogie łączące panią Strzemieńczyk z bohaterami Sienkiewiczowskich *Humoresek z teki Worszyłły*.

¹⁴ W jednej tylko sytuacji słuchająca zwierzeń sąsiadki narratorka daje wyraz swym wątpliwościom. Ale wątpliwości te nie dotyczą decyzji Karoliny. Są wyrazem niechęci do jej matki: „Mam wrodzoną niechęć do takich istot uprzywilejowanych, a biemych, które trafiają zawsze na charaktery szczytne, na serca niepospolite i stają się przedmiotem niezasłużonych uwielbień, i idą przez życie własne poświęceniami, jakich się nawet nie domyślają, niszcząc bezwiednie i marnując to, co o wiele więcej od nich warte”. (s. 65).

W utworze Hajoty na portret osoby głównej bohaterki składają się narratorskie czynności i starannie zaplanowane zabiegi, mające uwiarygodnić cnoty i zalety heroiny.

Pojawieniu się Karoliny Strzemińczyc towarzyszy atmosfera sekretu, podgrzewana przez narastającą ciekawość narratorki – kobiety, śledzącej z niezdrowym zafascynowaniem każdy krok tajemniczej sąsiadki. Relacje dotyczące początkowo wyglądu bohaterki, potem jej osobowości, podnoszą napięcie fabularne opowieści, co uznać należy za charakterystyczny dla romansu, niewyszukany sposób przyciągania czytelniczki ciekawości.

Obserwacja narratorska, oparta na antynomicznych spostrzeżeniach („Ruchy jej były powolne, lecz wdzięczne”; „Była już niemłoda, lecz nie można było nazwać ją zwiędłą”¹³) ma za zadanie wzmocnić uczciwość narratora, ale i zaskarbić u odbiorcy sympatię dla obiektu opisu. Tej samej sprawie służy tendencyjne uogólnienie, wybiegające poza świat przedstawiony, aby stać się przykładem oceniającym, typizującym i klasyfikującym bohaterkę:

Bywają kobiety tak na wskroś kobiece, tak stworzone na żony i matki, że jeśli się z tym swoim przeznaczeniem rozminą, wyglądają już potem zawsze, jakby im czegoś brakowało. Otóż ona wydała mi się jedną z takich. (s. 11)

Zapowiedź natury nieprzeciętnej i wzniosłej znajduje rozwinięcie w kolejnych narratorskich zwierzeniach. Karolina wyrasta w nich na bohaterkę wrażliwą, pracowitą, skromną. Dopelnieniem tych cech staje się jej głęboki humanizm, znajdujący ujście w ofiarnym doglądaniu chorego i cierpliwej zgodzie z losem, wciąż wymagającym od heroiny poświęceń i trudu miłosierdzia.

Jednak obraz w pełni idealizujący protagonistkę wylania się dopiero z sugestywnej opowieści samej Karoliny. Skromność, z jaką opowiada o swym życiu, bardziej jeszcze czyni z niej wzorcową córkę i siostrę, a nawet męczennicę, poświęcającą swe niewątpliwe talenty, młodość i miłość dwóm bliskim, choć egoistycznym, krótkowzrocznym osobom. Powstaje w ten sposób portret popularnego w romansie wizerunku Świętej lub, jak kto woli, Kobiety-Anioła lub Wiecznej Dziewicy, co w warstwie narracyjnej znalazło odbicie w dość niezręcznym sformułowaniu:

Nie umiem powiedzieć dlaczego, ale zrobiła na mnie wrażenie starej panny, albo starej dziewicy – jeżeli tak się wyrazić można. (s. 11)

Narracja pierwszosobowa, która posłużyła autorce do wzmocnienia wiarygodności życiorysu Karoliny, a tym samym do wzbogacenia wizerunku przez ukazanie kolejnych zalet charakteru, nie podnosi artyzmu tekstu, ale też nie o artyzm w zastosowanym zabiegu Hajocie chodziło. Można przypuszczać, że to poszerzenie wywodu narracyjnego o narrację personalną ma jedno tylko zadanie: podnieść prawdopodobieństwo nadwątlonej brakiem realizmu historii dziewczyny i wzmocnić opis „Świętej” kolejnymi argumentami, tym razem zaczerpniętymi nie z obserwacji osoby postronnej, a z autentycznego życia.

¹³ Hajota, *Ślubna obrączka...*, s. 10.

[...] nie zapomnę nigdy, jak wyglądał w owej chwili [...] nie widziałam równie przerażonego człowieka. Czapeczka mu się zsunęła na ucho, brwi pojechały w górę, pędząc całą falę zmarszczek po czole, nos zakrzywił się w pałąk. (s. 53)

Z przerażeniem opowiada o sąsiedzie jedna z kamienicznych plotkarek:

[...] bo to, proszę pani, nie więcej, tylko jakby kościotrup siedział w tym nosidle. Głowa gdzieś w podłe brzucha, broda, że by nią przebił, ust spod nosa nie widać, oczy jak serwatka, a skóra, to już i glina żółciejsza być nie może. A trzęsie się to, a kiwa, a charkocze za każdym odetchnieniem. (s. 7)

Wreszcie i narratorka, która zdążyła przywyknąć do smutnego widoku chorego człowieka, określająca go mianem „starego aż do fantastyczności” (s. 28), z przygnębieniem relacjonuje swe wrażenia:

Zastaliśmy Strzemięczyca w gorączce. Zdołał usiąść o własnej sile i zsuwał się rękami z pościeli, a bosa, strasznie wyschłe nogi, zwieszane za krawędź łóżka, niecierpliwie szukały ziemi. Lampka [...] rzuciła siny odbłask na bieliznę, okrywającą zgięty kałdub starca, którego bezbarwne i przygasłe zwykle oczy połyskiwały teraz w cieniu [...]. Okropnym był w tej chwili. (s. 28)

„Bestia”, choć oswojona i całkowicie niewinna, staje się mimowolną przyczyną wszystkich nieszczęść „Pięknej”. Autorka nie przecina życiowych węzłów splatających w jedną te dwie nieszczęsne biografie. A gdy Strzemięczyca umiera, zabierając z sobą do grobu ślubną przysięgę, dla jego żony jest już za późno na nową miłość i spełnienie życiowych oczekiwań. Zakończenie tej historii łamie zasady baśniowego happy endu, co sprawia, że utwór jeszcze pełniej realizuje zasady poetyki melodramatu.

Jest również w losach panny Karoliny pogłos przygód Kopciuszka, ale i tu, podobnie jak we wcześniej omówionym wątku, bohaterka sama sobie narzuca kopciuszkowy los, podporządkowując własne pragnienia rozpieszczonej matce i niezaradnej siostrze. W pięknej pałacowej scenie (na balu) pojawia się też królewicz, Wiktor. Wcześniej Karolina gubi zamiast pantofelka różę. Uzyskuje też wzajemność protagonisty, ale jego wierność nie jest już baśniowa. Budując w ten sposób napięcie melodramatyczne Hajota trzyma się fabularnych reguł dobrze widzianych w romanse, gdyż zacierających obecność elementów nadnaturalnych, a więc typowych dla poetyki baśni.

Pozostając w kręgu problemów związanych z kategorią dydaktyzmu naturalnego¹² *Ślubnej obrączki*, trzeba również wspomnieć o tych sposobach prezentacji protagonistki, które, jako typowe dla rozwiązań romansowych, podnoszą atrakcyjność wizji świata przedstawionego zgodną z oczekiwaniami masowego odbiorcy lub potwierdzającą jego własne wyobrażenia o rzeczywistości. W literaturze tego typu idealizowanie głównej postaci zwykle polega na przywołaniu odwiecznych wzorców osobowych, archetypicznych modeli, które szybko zapadają w wyobraźnię.

¹² Jest to, przypominam, określenie A. Martuszewskiej, pełniące w niniejszym artykule rolę podstawowego narzędzia badawczego.

mężczyzny, podziela uczucie Karoliny, cierpliwie wyczekując wdowieństwa wybranki, ale po wielu latach daremnego czekania decyduje się na ożenek z bogatą Żydówką.

Fabularne przesłanie bliskie baśniowym schematom, życiowe prawdopodobieństwo, jednoznaczne kreacje postaci wiodących, jasna polaryzacja świata przedstawionego – tak, w największym skrócie, można określić elementy nacechowane naturalnym dydaktyzmem, obecnym wszakże już w powieściach końca XVIII wieku, a utrwalonym w dziewiętnastowiecznej literaturze romansowej. Tymczasem nowela czy też próba powieściowa Hajoty pojawiła się po raz pierwszy w roku 1887¹⁰, a zatem w momencie szczególnie intensywnego rozwoju polskiej prozy pozytywistycznej. Od tego czasu twórczość wysokoartystyczna, mająca za sobą epizod powieści tendencyjnej, zdążyła już dawno uporać się z nadmiernym dydaktyzmem, obliczonym na czytelnika intelektualnie niewymagającego. W konfrontacji z dziełami wielkich polskich realistów opowieść o nieszczęśliwej bohaterce, oddanej misji ratowania bliskich kosztem samej siebie, wydaje się spóźnioną o wiek dydaktyczną opowieścią, w której dominuje niczym nieusprawiedliwiony pierwiastek baśniowy.

Skoro mowa o baśni, warto prześledzić jej wszechobecność w omawianej noweli, zastrzegając jednocześnie, że wszelkie podobieństwa baśniowe przynależą do wcześniej wspomnianego dydaktyzmu naturalnego, czyli tej odmiany kategorii, która jest immanentnie wpisana w powieść popularną.

W *Ślubnej obrączce* motywem wiodącym, przeniesionym początkowo z mitu do baśni, a następnie do popularnego romansu jest wątek Pięknej i Bestii. To na nim opiera się sztucznie skonstruowana matryca fabularna opowieści, nieco odbiegająca od baśniowego pierwowzoru, ale przywodząca na myśl rozliczne warianty tego schematu. W celu większego uprawdopodobnienia wątku Hajota modyfikuje go, eliminując całkowicie magię i elementy fantastyki. Dlatego „Piękna” sama oddaje się w ręce „osiemdziesięcioletniej Bestii”:

Pochwyliłam go za ręce. [...] w panu jedyna moja nadzieja. Musisz mi pan wyświadczyć wielką łaskę. [...] i dlatego proszę... błagam pana... ożeń się pan ze mną! (s. 52-53)¹¹

Argument tej dobrowolnej niewoli: szczęście i ochrona najbliższych, jest już rodem z baśni. Z kolei staruszek występujący w roli Bestii to w istocie człowiek dobrotny i mądry, podobnie jak jeden z jego poprzedników w przekazach baśniowych. Jednak pozbawiony cudownej możliwości „odpotwornienia”, jest skazany na rolę niewinnego kata swej opiekunki-żony. Najczęściej komentowana w tekście jest fizyczna brzydota Strzemińczyca. Mówią o niej wszystkie dopuszczone do głosu postaci. Tak starca widzi jego przyszła żona:

¹⁰ *Ślubna obrączka*, po pierwodruku w czasopiśmie, została dołączona do wydania *Nowel*. Kraków 1887. Osobno została wydana dopiero w roku 1913.

¹¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: Hajota, *Ślubna obrączka*. Lublin 1922.

w przypadku literatury dla dzieci i młodzieży dydaktyczne piętno utworów osładza naturalnie wpisana weń funkcja wychowawcza, to nic nie usprawiedliwia nadmiernego eksponowania tej funkcji w romansie, który, już choćby ze względu na poruszane dylematy miłosne, nie jest lekturą o charakterze edukacyjnym. Na dydaktyzm w *Ślubnej obrączce* wpływ ma problematyka utworu, niemal całkowicie podporządkowana sprawom sercowych wyborów i ich konsekwencji. Brak zatem w opowieści Hajoty odwołań do pozytywistycznej kampanii społecznej. Brak jasno i konsekwentnie formułowanego programu, odnoszącego się do palących kwestii światopoglądowych II połowy XIX wieku. Zamiast nich czytelnik wciągnięty w wir prywatnej historii głównej bohaterki zostaje zaanektowany przez narratora, ujawniającego swą mentorską obecność. Otrzymuje precyzyjnie określoną wizję świata, w której nie sposób pomylić dobra ze złem. I dodatkowo, aby wykluczyć jakąkolwiek przypadkowość interpretacji przesłania utworu – odpowiednio spreparowaną kreację wiodącej postaci, będącej wzorem moralnego zwycięstwa w walce z przeciwnościami losu⁷.

Pomoc w ocenie dydaktyzmu, który przeniknął do *Ślubnej obrączki* oferuje mało powszechny, a jakże w tym wypadku przydatny podział, zaproponowany przez A. Martuszkowską, zajmującą się poetyką powieści popularnej. Autorka tej koncepcji kategorię dydaktyzmu proponuje badać w dwóch jego przejawach: **naturalnym**, wynikającym z „drogi rozwojowej” wspomnianego typu pisarstwa oraz **istytucjonalnym**⁸. Ten drugi, jak dowodzi badaczka, „opierający się na pierwszym” i „nadbudowany na nim”, jest odpowiedzialny za włączanie do utworu treści społecznych⁹.

Z pobieżnej lektury *Ślubnej obrączki* wylania się obraz klasycznego melodramatu, mogącego zaistnieć niemal w każdym czasie, w którym czytelne są osobiste tragedie heroiny, uwikłanej w misterną intrygę uczuć. Złośliwy los stawia bohaterkę wobec dramatycznych faktów, będących efektem własnych wprawdzie, ale jakże niefortunnych decyzji. Brak możliwości wyboru, konieczność dotrzymania raz danego słowa, sprawiają, że powieściowa Kobieta-Anioł przeobraża się w ofiarę własnej dobroci, męczennicę słusznej, choć obracającej przeciwko niej sprawy. Tak uogólnić można fabułę, przynoszącą historię dziewczyny z dobrego domu, poślubiającej dla ratowania rodziny wiekowego starca. Upiorny mariaż, z dobrym, ale nazbyt starym człowiekiem zapewnia jej pracę nauczycielki i dobrą pensję. Śmierć matki i siostry przerywa łańcuch poświęcenia, ale nie przekreśla wcześniej danego słowa. Karolina Strzemięczyc, dopełniając małżeńskiej przysięgi, staje się mimowolną niewolnicą chorego, ale niezmiernie witalnego człowieka, z którym, poza młodocianym zobowiązaniem, nic jej nie łączy. Do elementów melodramatycznie niezbędnych dodać jeszcze trzeba odrzuconą z konieczności wielką miłość. Wiktor, ideał

jest wartościową kreacją literacką”. K. Cysewski, *O literaturze dla dzieci i młodzieży*. Olsztyn 2001, s. 48.

⁷ Na takie elementy dydaktyzmu w literaturze II połowy XIX wieku zwraca uwagę Anna Martuszkowska. Zob. hasło: dydaktyzm w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej. Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, s. 193.

⁸ Zob. A. Martuszkowska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*. Gdańsk 1997, s. 23.

⁹ Tamże.

Podobnie brzmiały oceny twórczości epickiej, w której znalazły się pierwsze powieści autorki *Ślubnej obrączki*³, wszystkie podporządkowane wspólnemu wariantowi tematycznemu: nieszczęśliwej miłości rozpatrywanej w różnorodnych ujęciach fabularnych. Wilhelm Feldman w jednej z wypowiedzi stwierdził brutalnie, że ten rodzaj działalności pisarskiej „trzeba mierzyć [...] na łokcie” – „Nie zawiedzie ta miara [...] w stosunku do plotkarskich komeraży towarzyskich [...] Hajoty” – pisał w swej *Współczesnej literaturze polskiej*, dołączając do grona rozczarowanych jej tandetną prozą⁴.

Trudno nie zgodzić się z pierwszymi odbiorcami omawianej twórczości, już od początku skazanej na wtórność wobec drugorzędnej angielskiej i francuskiej prozy romansowej, tak chętnie tłumaczonej wówczas przez młodą pisarkę⁵. Nie będzie też celem niniejszego artykułu ponowne dowodzenie artystycznej słabości tekstu, jednoznacznie wpisującego się w krąg drugo-, a nawet trzeciorzędnej literatury okresu pozytywizmu. Jest natomiast *Ślubna obrączka*, wraz z całą swą genologiczną niejasnością (nowela? szkic powieściowy?) interesującym przykładem utworu z II połowy XIX wieku, którego związek z epoką i jej światopoglądem zdradza bodaj najbardziej **dydaktyzm**.

Obecność dydaktyzmu w literaturze popularnej stanowi nieodłączną cechę tej ostatniej. Podobną sytuację spotykamy w utworach kierowanych do młodego odbiorcy, mocno obwarowanych dydaktyczną troską o właściwe zrozumienie ideowego lub wychowawczego przesłania. Jeżeli jednak w literaturze dziecięco-młodzieżowej obecność elementów dydaktycznych wynika często z pamięci o czytelniku, co pozwala rozpatrywać dydaktyzm w kategoriach pewnej zamierzonej konieczności, to zgoła inna bywa jego sytuacja w twórczości, której adresatem jest dorosły czytelnik. Proza Hajoty, reprezentowana tu przez *Ślubną obrączkę*, należy do typowych przykładów literatury, w której pierwiastek dydaktyczny występujący na wielu poziomach tekstu staje się mimowolnym dowodem słabości artystycznej, kładącym cień nie tylko na poetykę utworu, ale i zdradzającym niedostatki warsztatu literackiego pisarki w zakresie umiejętności zachowania równowagi pomiędzy artyzmem a przekazem tych wartości, za które dydaktyzm jest odpowiedzialny⁶. Jeżeli więc

³ Poza *Ślubną obrączką* mowa tu o *Wachlarzu*, *Przeciągniętej strunie*, *Zgubionej*, *Dwóch pogrzbach*, *Ostatnim koszu*, *Wymarzonym spotkaniu*. Dość powiedzieć, że żadna z tych powieści nie doczekała się głębszego zainteresowania krytyki. Recenzenci z większą zyczliwością potraktowali dopiero tzw. cykl afrykański, na który złożyły się utwory z czasów małżeńskiego związku Hajoty z podróżnikiem Stefanem Szolc-Rogozińskim. Trzyletni pobyt na egzotycznej wyspie Fernando Po pozwolił pisarce zdobyć emocjonalną i twórczą dojrzałość. Zob. Z. Uryga, *Obraz literatury polskiej...*, s. 294-299.

⁴ W. Feldman, *Literatura polska*. Kraków 1985, t. I, s. 168.

⁵ Hajota, znająca biegle język angielski i francuski, chętnie zamieszczała w ówczesnych dziennikach i tygodnikach swe tłumaczenia romansowych nowel i melodramatycznych powieści. Ich autorstwo (G. Ohnet, F. Marryat, A. Brehat, M. E. Braddon czy G. M. Craik) nie najlepiej świadczy o gustach lekturowych tłumaczki, a wybór tekstów zdradza jej sympatię do łzawego sentymentalizmu i skonwencjonalizowanych rozwiązań fabularnych. Pamiętać też trzeba, że wspomniany typ literatury interesował Hajotę w okresie narastającego w Polsce zainteresowania realizmem.

⁶ Myślę tu o stanowisku Kazimierza Cysewskiego, który postuluje o zachowanie tożsamości wartości artystycznych i dydaktycznych, twierdząc, że tylko wtedy „utwór działa dydaktycznie, gdy

Barbara Kosmowska

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Słupsk

SZTUCZNA BIŻUTERIA. WOKÓŁ DYDAKTYZMU ŚLUBNEJ OBRĄCZKI HAJOTY

I aczkolwiek zgodzić się musimy, że pierwiastek dydaktyczny z natury rzeczy odgrywa (i powinien odgrywać!) ważną rolę, [...] to jednak nie zawsze jego obecność stanowi wartościowy tu składnik.

Kazimierz Cysewski

Pojawienie się Hajoty w gronie literatów II połowy XIX wieku przypomina starannie zaplanowane wejście młodej panienki na salony. Uzbrojona w przymioty umożliwiające jej brylowanie w eleganckim świecie – ładna, uzdolniona językowo, z łatwością operująca piórem, debiutuje z dziecięcym jeszcze wdziękiem *Narcyzami Ewuni*. Dla krytyki jest objawieniem na miarę Deotymy. W końcu to w „królestwie ideału” znanej wieszczki zdobywała Hajota pierwszą edukację literacką i autorskie szlify.

Zamierzonego sukcesu nie dała Helenie Janinie z Boguskich imponująca ilość literackich pseudonimów¹ ani pośpieszna produkcja egzaltowanych liryków i szkiców powieściowych, ani nawet wcześniej utworzona droga w obwarowanym znajomością światem artystów. Pierwsze dziesięciolecie pisarstwa Hajoty, upływające na konsekwentnym naśladowaniu obcych wzorów sentymentalnych, szybko stało się pożywką dla wymagających czytelników-znawców. Surowa ocena przede wszystkim dotknęła plodów poetyckich. Najczęściej formułowany zarzut skierowany był przeciwko konwencjonalnym, sztucznym motywom, językowemu banałowi i nadmiernej czułościowości. Rozwlekłość i brak oryginalności poezji gromił Sygietyński, wytykając autorce ckliwość oraz nieszczerłość jej poematów, oscylujących tematycznie wokół „błędneho koła miłości”².

¹ Autorka posługiwała się nazwiskami obu kolejnych mężów, występując najpierw jako Szolc-Rogosińska, potem Pajzderska. Utwory sygnowała najczęściej pseudonimami: Hajota, Lascaro, Laskaro lub kryptonimami: H. J., H.J.B., H.J.P.

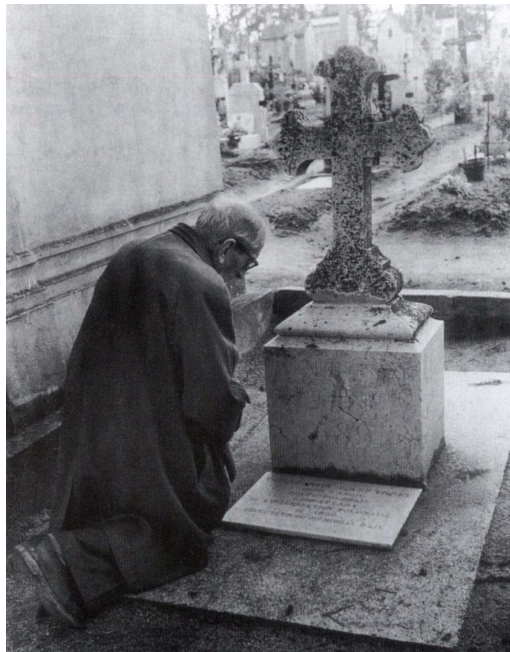
² Zob. A. Sygietyński, *Poezje Hajoty*. „Wędrowiec” 1884, nr 32. Aluzja na ten temat również w szkicu poświęconym pisarce, zob. Z. Uryga, *Hajota*. W: *Obraz literatury polskiej w okresie realizmu i naturalizmu. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. IV, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicza, Z. Żabickiego. Warszawa 1971, s. 292.

57 lat odszedł na zawsze – jak pisał Jean Baptiste Gaut – „człowiek wielkiego serca, wielkiego talentu i ducha”¹². Prasa miejscowa nazywała Gaszyńskiego „kompatriotą”, „człowiekiem gustu i naturalnym artystą”, dla którego Prowansja była drugą ukochaną ojczyzną. Przejawem uznania roli i zasług polskiego poety w rozwoju kultury południowej Francji są liczne publikacje Paula Cazina z lat 1953-54, informujące o dorobku twórczym poety i niezwyklej ceremonii odsłonięcia w listopadzie 1953 r. na zabytkowym cmentarzu w Aix-en-Provence – przy odśpiewaniu hymnów *Mazurka Dąbrowskiego* i *Marsylianki* – odrestaurowanego pomnika z tablicą o treści:

Constantin Gaszynski – poète polonais [...], directeur du „Mémorial d’Aix”.

¹² J. B. Gaut, *Nécrologie de Gaszynski*, „le Mémorial d’Aix” z 14 X 1866.

i podaniami, osobiste wspomnienia, recenzje literackie, sprawozdania z lokalnych imprez artystycznych) i własne wiersze podpisywał: *C. Gaszynski, Gaszynski, C.G., G.*, zawsze prezentując duże kompetencje merytoryczne i opanowanie języka francuskiego. Lucjan Siemieński, powołując się na opinie prowansalskie, pisał w 1868 r.: „Dziwili się wszyscy [...], widząc dziennik francuski tak dobrze redagowany przez Polaka, poprawnością i wykwinnością stylu rywalizował z pierwszymi piśmami francuskimi. Ludzie wykształceni szukali i chciwie czytali artykuły Gaszyńskiego, w każdym bowiem znać było erudycję, czucie i zdrowy rozsądek, którym [...] odznaczał się nadwiślański poeta”¹⁰.



Francuz Paul Cazin kłęczy nad grobem Konstantego Gaszyńskiego w Aix-en-Provence (1953)

Życie Gaszyńskiego po 1844 r. wypełniały podróże po Francji, Niemczech i Włoszech, podejmowane w celach wydawniczych i zdrowotnych, a do Polski – w sprawach rodzinnych, osłabiające jego aktywność literacką. Po długich cierpieniach zmarł 8 października 1866 r. w swoim skromnym mieszkaniu przy Cours Mirabeau 63 w Aix-en-Provence, co potwierdza odnaleziony akt zgonu¹¹. W wieku

¹⁰ L. Siemieński, *Portrety literackie*. Poznań 1868, t. III, s. 240. Zob. P. Cazin, *Gawęda o Gaszyńskim. Causerie sur Constantin Gaszynski* (tekst odnaleziony w Prowansji, przekazałem do Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie).

¹¹ Archives Municipales de la ville d’Aix. Acte de décès de Constantin Gaszynski, N° 639.

Prowancja (Aix, 1833)

Pielgrzym na obcej ziemi, w długich dniach tęsknoty
Nie szedłem w oczy ludziom, nim skarżył się komu;
Bo obcy, jako dziecko w rodzicielskim domu,
Nie zrozumiałby cierpień ani lzy sieroty!

Innych szukałem pociech – widoków natury –
Zaszedłem w kraj Prowancji – tu mnie czarująco
Otoczyły widoki – tu niebo bez chmury
Jak sen sprawiedliwego – powietrze gorące [...]

Lecz balsam to bez skutku na pielgrzyma życie;
Bo w tym kraju rozkoszy, w tej ziemi uroczej,
Brakuje mi ojczyzny – bo na tym błękanie
Dwie gwiazdy mi nie świecą – kochanki mej oczy!⁸

Następną dziedziną aktywności twórczej „prowansalskiego Polaka”, bo tak zaczęto go tutaj nazywać, poza poezją i przekładami głównie utworów naszych romantyków oraz ich popularyzacją, były badania historyczne, dotyczące przeszłości Prowansji, zwłaszcza jej architektury i malarstwa. Chodzi tu o jego rozprawki – eseje w języku francuskim, oparte na miejscowych źródłach archiwalnych i własnych ustaleniach: *Notice sur l'Eglise cathédrale de St. Sauveur à Aix* (1836) – o romańsko-gotyckiej katedrze z XII-XV wieku, *Nord et Midi. Souvenirs* (1839) – zbiór artykułów wcześniej ogłoszonych i dotyczących podróży po m.in. Vaucluse i Arles oraz *Les cabinets et les collections artistiques de la ville Aix* (b.r.) – o pracowniach i kolekcjach artystycznych miasta, w którym tworzył słynny malarz François Granet. Nadwiślański poeta stał się badaczem i znawcą zabytków miasta i współczesnej jego sztuki. Jego słowa z listu do Koźmiana z 1835 r. – „prawie każdy kamień prowanki [!] znam artystycznie i chronologicznie”⁹ – miały więc uzasadnienie. Niejednokrotnie pełnił rolę profesjonalnego przewodnika po dawnej stolicy Prowansji. Tak było w 1836 r., kiedy oprowadzał po mieście wybitnego poetę niemieckiego Heinricha Heinego i w 1839 r., gdy przebywał w Marsylii Fryderyk Chopin, powracający z hiszpańskiej Majorki w towarzystwie francuskiej pisarki George Sand.

Gaszyński zasłynął wreszcie jako prowansalski dziennikarz, współpracujący niemal z wszystkimi pismami Marsylii i Aix-en-Provence, a mianowicie z „Gazette du Midi”, „La Provence”, „L'Ere Nouvelle” i przede wszystkim z „Mémorial d'Aix”, wychodzącym od 18 listopada 1837 r., a nie od 1836 r., jak błędnie podaje t. 7 *Nowego Korbuta*. Początkowo był tylko dziennikarzem, wkrótce redaktorem naczelnym (do marca 1842 r.) tego najpoważniejszego pisma w Aix-en-Provence. Artykuły (zyciorysy zasłużonych dla regionu ludzi, opisy okolic z ich legendami

⁸ K. Gaszyński, *Poezje*. Lipsk 1866, s. 130.

⁹ Cyt. za: Z. Jabłoński, *Listy Konstantego Gaszyńskiego do Stanisława Egberta Koźmiana z lat 1832-1858*. W: *Miscellanea z okresu romantyzmu*, pod red. S. Pigoń. Wrocław 1956, t. I, s. 190.

salskiego, podtrzymującego jednak więzi z własnym krajem⁷, co zdaje się potwierdzać fragment wiersza przytoczony na stronie 116:

La Poésie militante en Pologne

À Monsieur le Rédacteur de la Gazette du Midi



Au moment où les deux grandes puissances allemandes envahissent un petit pays au nom du principe des nationalités qu'elles violent chez elles à l'égard de la Pologne, — au moment où les regards tournés vers le Danemark, les hommes politiques

L'amour et l'honneur



esquisse des mœurs polonaises

par

Constantin Gaszyński

Je t'aimais dans la pureté de mon cœur..... je vivais à tes côtés, comme un oiseau apprivoisé mais timide, et je n'ai jamais pris un seul baiser sur ses lèvres de corail, quoique je fusse toujours aussi près d'elle qu'un blanc ramier posé sur l'épaule d'une jeune fille. —

J. Słowacki (Ambelli Ch. XI).

..... les mots sacrés de famille, d'amitié et un autre encore.... amour ! qui n'a point d'égal sur la terre, si ce n'est.... patrie !

A. Mickiewicz (Comrad Wallerød)

Karty tytułowe odnalezionych w Aix-en-Provence autografów dwóch prac K. Gaszyńskiego

⁷ F. Ziejka, *Studia polsko-prowansalskie...*, s. 8. Obszerne omówienie polskiej twórczości poetyckiej Gaszyńskiego znajduje się w książce: J. Lyszczyna, *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego*. Katowice 2000.

Wydawałoby się, że emigracyjny okres w biografii Gaszyńskiego nie kryje już większych tajemnic. Tymczasem tak nie jest, wciąż zaskakuje, skłania do nowych poszukiwań, weryfikacji ustaleń i przemyśleń. Niedawno w Musée Paul Arbaud w Aix-en-Provence, o czym pisałem m.in. w książce *Polska była jego wielką miłością. Listy do Paula Cazin – francuskiego polonofila* (2000), odnalazłem autografy pięciu prac poety w języku francuskim, z których dwa nie są znane badaczom naszego romantyzmu. Jeden autograf (rękopis) artykułu, pochodzący prawdopodobnie z 1836 roku pt. *La Poésie militante en Pologne (Poezja walcząca w Polsce)*, adresowany do redaktora marsylskiej „Gazette du Midi”, z satysfakcją stwierdza, że nasi poeci nie trzymają się zasady „sztuka dla sztuki”, uprawiają twórczość zaangażowaną, tematycznie związaną z życiem, walką i cierpieniami narodu polskiego, na co jednak „Europe reste sourde” („Europa pozostaje głucha, obojętna”). Drugi autograf to obszerny, liczący 300 stron, szkic obyczajów polskich w formie wspomnień z lat 1829-31, zatytułowany *L’amour et l’honneur* (1842), czyli *Miłość i honor*. Mamy tu opis obyczajów szlacheckich, klimatu politycznego przedpowstańczej Warszawy, przebiegu powstania, walk pod Grochowem i na Litwie oraz przemarszu powstańców do Francji przez Elbląg, Frankfurt nad Menem i Strasburg.

W tym miejscu warto byłoby omówić odnalezione w Musée Paul Arbaud autografy przetłumaczonych na język francuski przez Gaszyńskiego trzech utworów Krasińskiego, m.in. *L’Aube (Przedświt)*, ale sprawa działalności translatorskiej nie wiąże się ściśle z tematem mojej wypowiedzi.

Gaszyński zaistniał najpierw we Francji jako poeta, tworzący w języku polskim, autor *Pieśni pielgrzyma polskiego*, liryków z lat 1830-31, wydanych w Paryżu u Eustachego Januskiewicza w kwietniu 1833 r. i przyjętych pozytywnie m.in. przez Mickiewicza⁴. Drugi jego tomik poetycki *Wianek południowych kwiatów* wypełniały – jak sam je określił w liście do Stanisława Egberta Koźmiana z października 1835 r. – „poezje natchnione wspomnieniami [...] podróży po Prowansji [!] i Korsyce”⁵, jednak ten zbiorek zaginął. W latach 1833-37 powstało wiele utworów poety, poświęcających jego związki z grupą tzw. felibrystów, dążących do odrodzenia języka i literatury prowansalskiej, którą stanowili m.in. Jacques Jasmin, Louise Colet, zwłaszcza Victor de Laprade, chrześcijański poeta i polonofil, bliski przyjaciel naszego poety⁶. Aczkolwiek obcy był Gaszyńskiemu tzw. *langue d’oc*, niemniej tworzył wiersze o tematyce prowansalskiej, korespondujące z dążeniami felibrystów, niezbyt jednak udane artystycznie, bo grzeszące – jak już wcześniej zauważyli badacze – nadmierną erudycyjnością. Do ciekawszych wierszy należą takie, jak *Do Wiktora de Laprade. (Odpowiedź na wiersz jego do wygnańców polskich)*, *Prowansja, Aix, Marsylia, Avignon czy Arles*, pełne sympatii dla Prowansji, jej bogatej historii, ludzi i przyrody. Godne podkreślenia wydaje się, że nie przeceniał walorów swojej poezji, w sonecie *Moja poezja* (1834) wręcz przyznawał, że ma „skromną lutnię”. Franciszek Ziejka słusznie zauważył u Gaszyńskiego swoistą metamorfozę w Prowansji, bowiem przeobraził się z wyłącznie polskiego poety-żołnierza w obywatela prowans-

⁴ Zob. F. Ziejka, *Studia polsko-prowansalskie...*, s. 30.

⁵ Tamże, s. 35.

⁶ Zob. C. Latreille, *Un ami de Victor de Laprade le poète polonais Constantin Gaszyński*. Paris 1918.

Kazimierz Chruściński

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Ślupsk

KONSTANTY GASZYŃSKI – WSPÓŁTWÓRCA KULTURY W PROWANSJI

Przyczynek do biografii poety

O zaadaptowaniu się emigranta w kraju osiedlenia decydują – jak wiadomo – różne czynniki. Z jednej strony są to zdolności przystosowawcze cudzoziemca do nowych sytuacji życiowych, jego predyspozycje psychiczno-intelektualne, z drugiej – nastawienie miejscowej zbiorowości, która szczególnie we Francji – jak mogłem tego osobiście doświadczyć – traktuje „obcych” podejrzliwie i trzeba dużo czasu, by za-skarbić sobie jej zaufanie i nawiązać z nią bliższe kontakty towarzysko-zawodowe.

Bohaterowi mojego szkicu dopisało wyraźnie szczęście, zaadaptował się stosunkowo szybko i względnie łatwo. Konstanty Gaszyński, bowiem o nim jest mowa, żołnierz i poeta, odznaczony Orderem Wojskowym Virtuti Militari za udział w powstaniu listopadowym, w lutym 1832 r. przekroczył granicę Francji i po krótkich pobytach w Paryżu, Awinionie, Marsylii i na Korsyce mieszkał – z małymi przerwami – w Aix-en-Provence¹, ważnym ośrodku kulturalnym i znanym kurorcie uzdrowiskowym, przyciągającym turystów, bo – poza bogatą architekturą z czasów rzymskich i średniowiecza oraz uniwersytetem z początku XV wieku – ma łagodny klimat, piękne niebo i urzekające pejzaże. Sam Gaszyński w listach napisze – w 1833 r.: „Jadę pod Marsylię do Aix – w piękne niebo szukać natchnienia i zdrowia [...]”², w 1855 r.: „wygrzewam się pod prowanckim [sic!] słońcem. Dobrze mi tu i przyjemnie”³. Pokonywanie barier w nowym środowisku ułatwiały mu niewątpliwie ogląda towarzyska, bystry umysł i dowcip, znajomość języków obcych, zwłaszcza francuskiego, wyniesiona z domu i salonu rodziców Zygmunta Krasieńskiego, przyjaciela z lat studiów, nieprzeciętna ciekawość świata i ludzi, także ujawnione zdolności literackie, które budziły ogólny podziw i szacunek.

¹ Zob. mój artykuł: *Gaszyński w Prowansji*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace historycznoliterackie” 1986, nr 10-11, s. 335-341. Por. M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831-1840*. Warszawa 1970, s. 295-298 i in.; F. Ziejka, *Studia polsko-prowansalskie*. Wrocław 1977, s. 7-46.

² Cyt. za F. Ziejka, *Studia polsko-prowansalskie...*, s. 9.

³ Cyt. za: S. Kossowski, *Konstanty Gaszyński a Lucjan Siemiński w latach 1851-66. Rozdział z dziejów epistolografii romantycznej*. W: tegoż, *Wśród romantyków i romantyzmu*. Warszawa-Lwów 1916, s. 309.

