

263 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-1853

Studia Historicolitteraria

18 • 2018

Rada Naukowa

Tadeusz Budrewicz – przewodniczący (Kraków), Wołodmyr Antofijczuk (Czerniowce, Ukraina), Dariusz Chemperek (Lublin), Jan Goes (Arras, Francja), Margareta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria), Krystyna Latawiec (Kraków), Roman Mazurkiewicz (Kraków), Luis Meneses Lerin (Paryż, Francja), Christian Morzewski (Lille, Francja), Romuald Naruniec (Wilno, Litwa), Siergiej Nikołajew (Sankt Petersburg, Rosja), Jacek Popiel (Kraków), Paweł Próchniak (Kraków), Dariusz Rott (Katowice), Marie Sobotková (Ołomuniec, Czechy), Renata Stachura-Lupa (Kraków), Aleksej Szmieliow (Moskwa, Rosja), Alois Woldan (Wiedeń, Austria), Ryszard Waksmund (Wrocław)

Kolegium Recenzentów

Zbigniew Chojnowski (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Henryk Czubała (Wyższa Szkoła Menadżerska w Legnicy), Jolanta Dygul (Uniwersytet Warszawski), Joanna Janusz (Uniwersytet Śląski), Tomasz Kaczmarek (Uniwersytet Łódzki), Dorota Kielak (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), Anna Klimkiewicz (Uniwersytet Jagielloński), Urszula Kowalczyk (Uniwersytet Warszawski), Maria Maślanka-Soro (Uniwersytet Jagielloński), Jadwiga Miszańska (Uniwersytet Jagielloński), Dariusz Rott (Uniwersytet Śląski), Roman Sosnowski (Uniwersytet Jagielloński), Monika Surma-Gawłowska (Uniwersytet Jagielloński), Ewa Wąchocka (Uniwersytet Śląski), Monika Woźniak (Uniwersytet Rzymski – La Sapienza)

Redakcja

Piotr Borek (redaktor naczelny)

piotr.borek@up.krakow.pl

Marek Buś (zastępca redaktora naczelnego)

marek.bus@up.krakow.pl

Małgorzata Chrobak (sekretarz redakcji)

malgorzata.chrobak@up.krakow.pl

Redaktorzy tematyczni

Renata Stachura-Lupa, Jacek Rozmus

Adres redakcji

Instytut Filologii Polskiej UP, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel. 12 662-61-54

e-mail: malgorzata.chrobak@up.krakow.pl

<http://shl.up.krakow.pl/>

ISSN 2081-1853

e-ISSN 2300-5831

DOI 10.24917/20811853.18

Wydawnictwo Naukowe UP

Redakcja/Dział Promocji

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./faks: 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

www.wydawnictwoup.pl

druk i oprawa Zespół Poligraficzny WN UP

Małgorzata Łoboz

ORCID 0000-0002-0706-8219

Uniwersytet Wrocławski

Patent na piosenki.**Wincentego Pola śpiew nie tylko z mogiły**

„Śpiew i poezja – siostry nierozdzielne”¹ – tę niewymierną definicję romantycznej syntezy sztuk zasygnalizował Wincenty Pol w poetyckiej introdukcji do *Sześciu prelekcji o muzyce kościelnej* (1864), wygłoszonych w sali krakowskiego ratusza (a zorganizowanych przez Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne). Autor *Pieśni o ziemi naszej* nawiązywał w tym stwierdzeniu do teorii wypracowanych już w antyku i średniowieczu, niemniej był jednocześnie wrażliwym odbiorcą muzyki współczesnej, natomiast w historii polskiej muzykologii zapisał się jako wnikliwy i zaangażowany propagator programu muzyki oratoryjno-kantatowej, a zatem eksponującej ekspresję wokalną. Jak większość romantyków, muzykę uważał za wyjątkową dziedzinę sztuki asemantycznej, więc wykraczającej poza zwyczajowe środki komunikowania, ujmującej rzeczywistość znacznie głębiej, niż może to wyrazić artykulacja językowa. Wierzył, że muzyka zdolna jest uchwycić istotę zjawisk irracjonalnych i abstrakcyjnych: idealizm, duchowość, transcendencję, ale też – jako romantyk – miał świadomość, że sztuka powinna nade wszystko odzwierciedlać emocje towarzyszące ludzkiej egzystencji: miłość, samotność, bliskość, oddalenie, cierpienie, radość, łyż jako emocjonalną reakcję wzruszenia, czemu dał wyraz w konkluzji zamykającej tę wstępną refleksję:

Tony i słowa płyną w dwóch sfer ruchu
Bożej miłości i ziemskiej boleści².

Przywołany *passus* odzwierciedla Herderowską tezę, że muzyka jest emanacją (odzwierciedleniem) boskości, może pełnić rolę pośrednika w relacjach odbiorcy utworu muzycznego z Bogiem, zarówno w formule osobowej, jak metafizycznej, uniwersalnej siły kosmicznej. Pol zresztą w swych prelekcjach najczęściej odnosi

¹ W. Pol, *Prelekcja wstępna. O muzyce religijnej*, [w:] tegoż, *Dzieła prozą*, pierwsze wydanie zupełne, t. IV, Lwów 1877, s. 297.

² Tamże, s. 298.

się nie tyle do Boga jako desygnatu wartości aksjologicznych, ile do harmonii muzycznej jako wyrazicielki ideału transcendencji. Warto podkreślić, że gdy Pol wygłaszała swoje prelekcje, muzykologia jako odrębna dziedzina wiedzy nie była w Polsce rozpowszechniona, a w Europie dopiero zaczęła się rozwijać. Autor *Prelekcji* mógł wykorzystać dwa tomy dzieła Nikolausa Forkela *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788–1801), zawierające historię muzyki starożytnej i średniowiecznej (notabene Pol w *Sześciu prelekcjach* odnosi się przede wszystkim do średniowiecza, renesansu i baroku, zwraca uwagę całkowity brak komentarza na temat kompozytorów XIX-wiecznych). Być może znał publicystykę ks. Józefa Surzyńskiego (1851–1918), redaktora czasopisma „Muzyka Kościelna”, ale znacznie później, już po wygłoszeniu esejów. Zapewne czytał Carla von Winterfelda, który zajmował się kościelną i świecką muzyką XVI w. (autora trzech tomów monumentalnego dzieła *Ewangelicka kościelna muzyka wokalna i jej stosunek do sztuki kompozycji*, 1843–1847)³, jak również prace Heinricha Breidensteina, Adolfa Bernharda Marxa, Eduarda Hanslicka, Heinricha Bellermana, Augusta Wilhelma Ambrosa⁴ – monografistę Gabriellego (któremu Pol również poświęcił obszerniejszy akapit)⁵. Nie ulega wątpliwości, że znał *Śpiewnik kościelny* ks. Michała Mioduszewskiego (streścił i skomentował jego zawartość). Jak niemal wszyscy przedstawiciele ówczesnej elity inteligenckiej – otrzymał domowe (amatorskie) wykształcenie muzyczne. Zainteresowania muzyczne rodziny Polów akcentuje zarówno Karol Estreicher⁶, jak i Maurycy Mann. Obaj przywołują „spotkania muzyczne”⁷, odbywające się raz w tygodniu w gronie rodzinnym Polów, w których brały udział wybitne osobistości życia muzycznego, między innymi Karol Lipiński. Eugeniusz Skrodzki wspomina incydent pojawienia się w salonie Wolfganga Mozarta (syna słynnego kompozytora). Wiadomo, że w okresie rezydencji poety w Zagórzanach, latem 1843 r. odwiedził go znany wiolonczelista, Samuel Kossowski z rodziną. Ojciec Pola grał na skrzypcach, podobnie jak bracia Franciszek i Leon (uczeń Lipińskiego), matka oraz siostra (Zofia) grały na fortepianie, Wincentego uczono gry na wiolonczeli, ale zabrakło mu wytrwałości, wołał więc pozostać melomanem. Józef Ignacy Kraszewski, wspominając jeden z koncertów organizowanych w Żytomierzu w 1855 r., opisuje, jak brat Wincentego akompaniował (w charakterze drugich skrzypiec) Apolinaremu Kątskiemu⁸. Tak więc sam Pol osobiście nie praktykował muzyki, niemniej w swoich esejach muzycznych, włączonych później do lwowskiej edycji dzieł zebranych wierszem i prozą, ujawnił zarówno rozległą wiedzę muzykologiczną, jak i zamiłowanie do tej najsztubtelniejszej ze wszystkich dziedzin sztuki. Niemal w każdym tekście prelekcji powtarza się stwierdzenie,

³ Por. E. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Warszawa 1983, s. 375.

⁴ Por. J. Stęszewski, *Uwagi o badaniu muzyki w Warszawie drugiej połowy XIX w.*, [w:] *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX w.*, pod red. A. Spozą, Warszawa 1980, s. 311.

⁵ Por. W. Pol, dz. cyt., s. 351.

⁶ K. Estreicher, *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie*, Lwów 1882, s. 39.

⁷ E. Skrodzki, *Poranki u Wincentego Pola*, „Kłosa” 1873, t. XVI, nr 394, s. 393.

⁸ *Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcji „Gazety Warszawskiej”, „Gazeta Warszawska” 1857, nr 118, s. 2.*

że jedynie muzyka – tajemnicza siła, poruszająca wszystkie głębie i przerastająca wszystkie formy – jest zdolna oddać najsubtelniejsze odcienie uczuć w całej potędze ich wyrazu. Swoje muzykologiczne eseje pisał z perspektywy wcześniejszych doświadczeń poetyckich, potwierdzających oryginalną symbiozę liryki i melodyki, romantyczne dowartościowanie miniatury lirycznej popularyzowanej w formie pieśni. Jego utwory poetyckie stanowią podstawę tekstową wielu zróżnicowanych tematycznie pieśni opublikowanych w XIX-wiecznych śpiewnikach, a praktykowanych zarówno w ziemiańskich salonach, jak okopach powstańczych (między innymi Alfred Bojarski-Czarnota jest autorem melodii *Pieśń z obozu Jeziorańskiego 1863*⁹). Warto zatem dokonać przeglądu tych utworów poetyckich autora *Pieśni o ziemi naszej*, które zapisały się na kartach narodowych śpiewników.

Nie ulega wątpliwości, że kariera literacka Pola rozpoczęła się od popularności *Pieśni Janusza* (1833) – poetyckiego zapisu kampanii litewskiej powstania listopadowego, w której Pol (uhonorowany *Virtuti Militari*) wziął aktywny udział. Już sam tytuł cyklu wskazuje znamiennej romantyczną predyspozycję gatunku pieśniowego, asymilującego (zarówno w literaturze, jak i muzyce) różnorodność relacji między słowem a muzyką, między liryką a napięciem dramatycznym. Pieśń romantyczna zyskała szczególną nobilitację jako gatunek zdolny przekazać emocjonalizm i subiektywizm nastrojowy, fascynację ekspresją wyrazu, zainspirowaną przez folklor. Świadomy tych wszystkich teoretycznych wyznaczników, na pierwszym planie *Pieśni Janusza* Pol umieścił postać młodego entuzjasty powstańczego odrodzenia wartości (tytułowego Janusza), z dumą wyrażającego podziw dla „ziemi naszej”, który otwarcie manifestuje swe demokratyczne poglądy¹⁰. W trakcie tej intrygującej podróży przez powstańczą Litwę bohater liryczny zwraca się ku poznawaniu świata, by w konkluzji wygłosić ewangeliczne przesłanie swej misji i określić się mianem „brata wszystkich ludzi”. Janusz jest bohaterem z ludu, poznał wszystkie regiony ojczystego kraju, zatem może być reprezentatywnym przedstawicielem podzielonej przez zaborców ojczyzny, jest nie tylko ascetycznym tułaczem, lecz również śpiewakiem – poetą, wyznającym otwarcie „ojców wiarę”, romantycznym indywidualistą, pieśniarzem osamotnionym, aczkolwiek jedynie w świecie ludzkim. Spotyka bowiem niezwykłych słuchaczy swoich pieśni. W jego śpiew wsłuchuje się przede wszystkim otaczająca go natura (co znajduje wyraz w nierzadkich odwołaniach do symboliki kulturowej dębu, źródłu, stepów, orłów). Nie ulega wątpliwości, że Pol wpisywał się tym w koncepcje romantyzmu naturocentrycznego. Jako wędrowny pieśniarz, dzielący z ludem wiele tożsamyh poglądów społecznych, prezentuje określony wariant świadomości historycznej skoncentrowanej na ocaleniu fundamentalnych podstaw narodowości. Wymowa historiozoficzna tych wywodów jest pozornie naiwna, ale

⁹ Utwór włączony do zbioru *Kilka kart z krwawego rocznika*, rozpoczynający się od incipitu: „W krwawym polu srebrne ptaszę”, znany również pod tytułem *Sygnal*, stanowił jedną z najpopularniejszych pieśni powstania styczniowego.

¹⁰ Por. M. Łoboz, „Bom wszystkimu brat”. Dylematy światopoglądowe Wincentego Pola, [w:] tejsze, *Śpiewak pieśni niedogranych. W kręgu twórczości Wincentego Pola*, Wrocław 2004, s. 17–52.

tę właśnie naiwność, prostotę i jednoznaczność ludowego myślenia autor uważa za cenny potencjał autentycznego przeżywania tożsamości narodowej.

Pomysł ułożenia poetyckiego śpiewnika, na który składają się zarówno obrazki obyczajowe epizodów powstańczych, jak i patriotyczne refleksje socjologiczne, Pol zapewne zaczerpnął z obserwacji „podkładania” przez poetów własnych tekstów do znanych ludowych melodii. W przypadku *Pieśni Janusza*, które wkroczyły do obiegu artystycznego dzięki „protekcji” Mickiewicza¹¹, jak również entuzjazmowi środowiska emigracyjnego, zasięg odbiorców był znacznie szerszy, a realizacje artystyczne na najwyższym poziomie interpretacyjnym. Niektóre pieśni tego cyklu weszły do polskiego kodu kulturowego za sprawą kompozycji Fryderyka Chopina (wykonywanych między innymi przez Delfinę Potocką). Chopin zilustrował muzycznie około dwunastu utworów z cyklu *Pieśni Janusza*. Mieczysław Tomaszewski powoływał się na relację Wojciecha Sowińskiego i Juliana Fontany, wskazujących, że tych zaimprovizowanych pieśni kompozytor nigdy nie zapisał, jedynie „z książką na fortepianie śpiewał je, lub raczej deklamował, towarzysząc sobie”¹².

Julian Fontana, przyjaciel Chopina i wydawca jego pieśni, usiłował nakłonić Pola, by dokonał drobnych korekt w tekście, lecz Pol odmówił. Dlatego znana pieśń *Śpiew z mogiły* nie została opublikowana w pierwodruku słynnych Chopinowskich *Pieśni* op. 74, lecz ukazała się dopiero w edycji berlińskiej i warszawskiej w 1880 r. z pominięciem nazwiska Pola¹³. Fragment listu Fontany potwierdza, że kompozytor był zainteresowany twórczością autora *Pieśni Janusza*, doceniając rytmikę i melodyjność jego frazy poetyckiej:

Skoro wyszły *Pieśni Janusza* Chopin z zapałem je uwielbiając, jakby porwany ich wdziękiem, pięknością ich i tęsknotę narodową oddawał [...] i tych dzieł Jego, tych arcydzieł nie mogę lepiej ocenić, jak gdy powiem, że poezji godną była muzyka. Z książką na fortepianie śpiewał lub raczej deklamował towarzysząc sobie – w miarę jak je tworzył, a miał ich na słowa Pańskie ze sześć lub siedem, ale na próżno go prosiłem, aby zapisywał, obiecywał, że zapisze, ale zawsze odkładał na później. Te kilka, które ułożył na *Pieśni Janusza*, przenosiły wszystkie inne głębokością uczucia i zidealizowaniem tęsknoty narodowej. Nigdy ich bez rzewnego wzruszenia słyszeć nie mogłem. Osobliwie cudna była *Niedola* i *Głos z mogiły*. Było kilka, dwie czy trzy wesołe, żołnierskie. Jedną tylko z lepszych, ze smutnych udało mi się z kawałków papieru, na jakich zwykle nanosił swe utwory, dokładnie w całość ułożyć. Jest to właśnie *Śpiew z mogiły*¹⁴.

¹¹ Por. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebr. i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 164.

¹² M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 71.

¹³ Z. Rondonańska, *Poezja Wincentego Pola w twórczości kompozytorów polskich i muzyków-amatorów*, [w:] „*Ponad hafem wicher wyje...*” *Studia o Wincentym Polu*, red. N. Kasparek, A. Korytko, Olsztyn 2013, s. 86.

¹⁴ Rękopis listu J. Fontany do W. Pola, Paryż, 21 sierpnia 1856, cyt. za: G. Połuszejko, *Utwory Wincentego Pola w zapisach nutowych*, [w:] *Obrazy natury i kultura. Studia o Wincentym Polu*, pod red. M. Łoboz, Wrocław 2015, s. 645.

Wypada podzielić żal Fontany, że *Pieśni Janusza* w transkrypcji Chopina nie są w pełni dostępne współczesnym odbiorcom. Niemniej – ta najpopularniejsza pieśń, która się zachowała, zapisała bogatą kartę w dziejach kultury polskiej. Pierwszą wersję utworu Pol przysłał rodzinie w Mostkach jeszcze przed publikacją tomiku. Pierwotną melodię do *Śpiewu z mogiły* napisały kuzynki poety: Agnieszka i Aniela Ziętkiewiczówny¹⁵, zainspirowane ludową żmudzką dumką. (Notabene utwory z cyklu *Pieśni Janusza* popularyzowały też inne wielbicielki tej poezji. 15-letnia Kornelia Olszewska, przyszła małżonka Pola, skomponowała melodię do *Gospodyni*, a jej 12-letnia koleżanka, Walentyna Trojanowska, ułożyła melodię do pieśni *Cześć oswobodzonym Polakom*¹⁶). Już wówczas utwór był wykonywany w ziemiańskich salonach. Pieśń w kompozycji Chopina, wedle zapisków J. Fontany, przybrała gotową formę 3 maja 1836 r.¹⁷, natomiast w liście do Pola Fontana wyjaśniał poecie: „Dałem go śpiewać na moich dwóch koncertach zeszłej zimy tu w Paryżu i na wszystkich prawdziwych znawcach nadzwyczajnie zrobił wrażenie”¹⁸.

Z literackiej perspektywy interpretacyjnej *Śpiew* przybiera formę ballady. Melodyjna rytmiczność cyklu *Pieśni Janusza* narzucała specyficzny – symboliczny – sposób obrazowania. Wśród charakterystycznych dla twórczości Pola „synonimów polskości”, obok polskich dróg i polskich ptaków – pojawiają się polskie drzewa jesienną (być może listopadową) porą (konotacje tego obrazu znajdują się później w *Pieśni o ziemi naszej*, w kreacjach złotej polskiej jesieni i „liści z drzew listopadowych”). Ów motyw dominuje między innymi w *Śpiewie z mogiły*. Pod względem muzycznym kompozycja utworu przybiera oryginalną formę rapsodu rozbitego na trzy części. Można przyjąć, że pieśń ma formę eklektyczną. Sam Fontana dostrzegał ów uderzający kontrast stylistyczny, jednocześnie doceniając symbiozę nastrojowego słowa poetyckiego i chopinowskiej linii melodycznej, która – jak sugerował (posługując się, podobnie jak Pol, metaforą „usiostrzenia” sztuk) – „jest tu odmienną dla każdej prawie [strofy] i stosowną do myśli i uczucia, którą każda maluje. Zrazu nieoznaczony smutek, potem boleść na widok ruiny kraju, dalej nadzieja przy powstaniu, wreszcie rozpacz po wojnie – wszystko się tam odbija w muzyce jak w zwierciadle, tak jak w wierszach Pańskich. Tu dwie sztuki nieznanym dotąd wysileniem zsiostrozyły się do równej szczytności na przekazanie przyszłej Polsce męczeństwa naszego”¹⁹.

Pierwszą część pieśni, utrzymaną w rytmie mazura, charakteryzuje liryczna, nostalgiczna, lekko moralizatorska tonacja żalu za utraconą ojczyzną oraz wartościami gwarantującymi jej odzyskanie. Druga część w formule pieśni bojowej (w rytmie krakowiaka) ma charakter apelatywny i przywołuje wspomnienie walki

¹⁵ Por. Z. Rondańska, dz. cyt., s. 83.

¹⁶ Por. tamże.

¹⁷ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 73.

¹⁸ Rękopis listu J. Fontany do W. Pola, Paryż, 21 sierpnia 1856, dz. cyt., s. 646.

¹⁹ Rękopis listu J. Fontany do W. Pola, Paryż, 27 lutego 1857, cyt. za: G. Połuszejko, dz. cyt., s. 646.

zbrojnej. W trzeciej części następuje powrót do spokojnej dywagacji wokół naprawy narodowej inercji. Wpisując się w głos całego pokolenia pogrobowców powstania listopadowego, zirytowany podejrzeniami przywódców listopadowych o zdradę, Pol krytycznie zaczął postrzegać klęskę powstańców. Zdeklarował więc sceptycznie:

O Polska kraino!
Gdyby ci rodacy,
Co za ciebie gina,
Wzięli się do pracy

I po garstce ziemi
Z Ojczyzny zabrali,
Już-by dłońmi swemi
Polskę usypali.

Lecz wybić się siłą
To dla nas już dziwy;
Bo zdrajców przybyło,
A lud zbyt pocziwy²⁰.

Jak stwierdził Mieczysław Tomaszewski: „W interpretacji nastawionej do wewnątrz, tylko potencjalnie pełnej heroizmu i patosu, *Leci liście* staje się głębokim i cichym lamentem, wyrażonym przez kogoś, kto identyfikuje się z losem ojczyzny”²¹. O popularności utworu świadczą liczne jego parafrazy²², a także późniejsza kariera literacka (wspomnieć należy choćby semantyczne funkcje tej pieśni w *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej).

W całości cyklu *Pieśni Janusza*, obok pieśni żołnierskich (zasłyszanych w Mostkach, dworze wujostwa Ziętkiewiczów, gdzie Pol spędził dzieciństwo, od weteranów kościuszkowskich – rezydentów dworku, zainspirowanych przez lekturę *Pieśni narodowych i sielanek* Stanisława Bratkowskiego, 1827), w których autor wykorzystał motywy folkloru podolskiego i ukraińskiego, zwłaszcza kozackiego, pojawiają się też liryczne poematy, zawierające między innymi sceny pożegnania domu rodzinnego, pożegnania żołnierzy z dziewczynami, a także motyw dialogu z ulubionym koniem (*Powrót konia*) lub sokołem (*Sokół*). Jako nieodzowny atrybut pożegnania ujawniają się spartańskie uczucia kobiet, zapewnienia młodzieży o gotowości pójścia na śmierć i emfaticzna zapowiedź triumfalnego powrotu, czego dobitną egzemplifikacją jest *Maroderka*. Wbrew deklaracjom Fontany *Śpiew z mogiły* prawdopodobnie nie jest jedynym utworem do słów Pola zachowanym w dorobku Chopina. Warto wspomnieć skoczną, utrzymaną w rytmie mazurka *Maroderkę* (która nie weszła do cyklu *Pieśni* op. 74 i jej autorstwo jest jedynie przypisywane

²⁰ W. Pol, *Śpiew z mogiły*, [w:] tegoż, *Poezje*, pierwsze wyd. zupełne, t. V, Lwów 1878, s. 99.

²¹ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 544.

²² Występujące m.in. w twórczości Marii Konopnickiej – por. B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 217–218.

Chopinowi), czyli pogodną, liryczną scenkę rodzajową, nawiązującą do liryki sentymentalnej, kontrastującą motyw spotkania dwojga młodych, emanujących urokiem bohaterów: „panieneczki-Litwineczki” i dzielnego ułana na pięknym koniu z grozą wojennych wydarzeń. Liryk Pola w rytmicznym tonie i dynamicznym tempie obrazuje entuzjazm powstańczy, ułańską wolę walki, skonfrontowaną ze wspomnieniem piękna dziewczyny oczekującej na ukochanego. W linii melodycznej pieśni (faktycznie pod względem stylistycznym łądząco tożsamej z kompozycjami Chopina), choć dominuje skoczny rytm lekkiego mazurka, odczuwalna jest głębia i siła wypowiedzi. Można uznać, że utwór doskonale realizuje założenia romantycznego „usiostrzenia” poezji i muzyki: kondensuje treść sześciu strof w dziewięciu taktach. Sytuację liryczną formuje moment spotkania dwojga młodych bohaterów, jedynie on (ułan) snuje liryczną refleksję z dominującym jednym głównym akcentem (wyprawy do boju)²³. Wiersz zostaje zamknięty pointą liryczną (zapewnieniem wiecznej pamięci o pięknie Litwy, harmonizującej z urodą dziewczyny):

O tych krajach, o zwyczajach,
I o puszczech tych,
I o Litwie, i o bitwie,
I o oczkach twych!²⁴

Linia melodyczna natomiast zamknięta jest wyrazistą frazą krótkiego taktu.

Ekspresywną agitację do walki i entuzjastyczny zapał powstańców ilustruje wiersz zatytułowany *Krakusy* (*Mazur Dwernickiego*, 1831), rozpoczynający się od incipitu „Grzmią pod Stoczkiem armaty”. Biorąc po uwagę chronologię powstania, to druga po *Śpiewie z mogiły* pieśń Pola spopularyzowana w praktyce wokalne. W tej typowej liryce powstańczej dominują wezwania aktywizujące odbiorców:

Chodźwa trzepać Moskala,
Bo dziś Polska powstała!
Niech nam Polski nie kała
Hej, zabierzwa mu działa!²⁵

Ostre w swej wymowie hasła, inspirujące do działania, zostały spopularyzowane w rytmicznej formie mazura poprzez kompozycję Juliana Kaplińskiego (sąsiada rodziny Ziętkiewiczów). Powtarzalny tok linii melodycznej, mało ciekawej, lecz prostej w odbiorze, sprawia, że łatwo ją zapamiętać – pieśń ta była często śpiewana podczas powstania styczniowego. Sytuację liryczną tworzy opowieść o dzielnych żołnierzach obozu gen. Józefa Dwernickiego (przedstawionego tu w roli herosa osobiście biorącego udział w walce zbrojnej). Ich nadgorliwość sprawiła, że z pominięciem rozkazu dowódcy („czyste waryaty”), samowolnie rozbroili armaty nieprzyjaciela,

²³ Por. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 33.

²⁴ W. Pol, *Maroderka*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 85.

²⁵ W. Pol, *Krakusy*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 21.

odznaczając się niezwykłym bohaterstwem. Idealizacja czynu zbrojnego kształtuje topos oddanego patrioty i wzorzec moralny Polaka:

Dzielnieście się spisali!
Zawsze Polak tak bije!
A Krakusy wołali:
Nasza Polska niech żyje!²⁶

Pod względem parataktycznej rytmiki i równomiernej linii melodycznej wyróżnia się jeden z najpiękniejszych utworów tego cyklu, *Stary ułan pod Brodnicą*. Ów „chwytający za serce” bohater liryczny

I zapłakał na boje,
I o lancę tłukł głową,
Chorągiewkę zdarł w dwoje
I łzy otarł połową,
I zawiązał garść ziemi,
Drugą ranę owinął:
I w świat ruszył z młodszymi,
I jak wszyscy gdzieś zginął²⁷

Symboliczna „garść ziemi” staje się tutaj obrazowym ekwiwalentem romantycznej obsesji, wedle której ojczyznę porozbiorową romantyk potrafi zabrać na tułaczą drogę, by potem, na emigracji nieustannie nieść ją w sobie, wykreować „ojczyznę prywatną”.

Notabene, wśród zaginionej spuścizny Chopina, badacze sugerują istnienie zapisu nutowego do wiersza zatytułowanego *Pożegnanie*. Wiersz Pola charakteryzuje zastosowanie zgrabnej ludowej stylizacji, z wykorzystaniem rytmicznego toku dzia-dowskiej pieśni, o prostych rymach zewnętrznych i wewnętrznych:

Panna młoda jak jagoda,
Stojąc we drzwiach płacze,
Kiedyż ja cię w naszej chacie
Tu znowu obaczę?
Przed dziewczyną, przed maliną,
Stoi chłopak zbrojny,
A koń wrony,
Kulbaczony,
Rwie się niespokojny²⁸.

Sytuacja pożegnania powstańca nabiera charakteru rytualnych gestów, wzbogaconych semantycznie o wymowę religijną:

²⁶ Tamże, s. 22.

²⁷ W. Pol, *Stary ułan pod Brodnicą*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 86.

²⁸ W. Pol, *Pożegnanie*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 19.

Idź, gdy trzeba! Niech cię nieba,
Niech cię Bóg prowadzi!
lecz ten krzyżyk i szkaplerzyk
W boju nie zawadzi²⁹.

Gdyby nie fakt, że *Lituania* Artura Grottgera była inspirowana przez *Pieśni Janusza*, można by odnieść wrażenie, że sugestywne obrazki Pola stanowią w znacznej mierze ilustrację grottgeryzmu. Jak wcześniej wspomniano, zapis nutowy Chopina zaginął, zatem niemożliwe jest ustalenie korespondencji artystycznych w obrębie jednego utworu – motywu pojawiającego się w twórczości Pola, Chopina i Grottgera (można by tu jeszcze wymienić Marię Konopnicką z jej wersją *Lituanii!*). Skoro mowa o literackich portretach ułanów, to najbardziej wyraziście zostały one utrwalone w *Pieśni ułanów* – utworze stanowiącym podstawę znanej żołnierskiej piosenki, wykonywanej podczas wszystkich narodowych rocznic i wojskowych uroczystości. Skoczna, ludowa melodia mazura (autor anonimowy) o dość monotonnym powtarzalnym toku, eksponuje wyidealizowane portrety ułanów – niezależnych herosów wojennego rzemiosła:

Nie masz pana nad Ułana,
A nad lancę nie masz broni!
Gdzie uderzy, Moskal leży,
Albo wilkiem w stepy goni
Od tej dłoni, od tej broni³⁰.

Do dzisiejszych czasów w stałym repertuarze Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” zapisał się słynny *Mazur* (rozpoczynający się od incypitu „Piękna nasza Polska cała”). Melodyjna rytmiczność utworu antycypuje infantylizowany, symboliczny sposób prezentacji krajobrazu w *Pieśni o ziemi naszej* (1843), zawierającej katalog obrazowych „synonimów polskości”. W treści tanecznego utworu (napisanego gwarą mazurską) Pol zawarł formułę „serca Polski” – regionu przewyższającego wszystkie pozostałe – a zatem przestrzeni predestynowanej do wszelakich dążeń niepodległościowych:

Dana, dana, dana, dana,
Za ojczyznę miła rana
Prędzej zginą zeki, góry,
Niźli Polska i Mazury,
Bies cie porwie, Mikołaju,
A swoboda będzie w kraju³¹.

Były uczestnik powstania listopadowego, wygłaszając romantyczną nobilitację ludu, podkreślał jego kulturotwórczą rolę w historii. W roztańczonym korowodzie

²⁹ Tamże, s. 20.

³⁰ W. Pol, *Pieśń ułanów*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 34.

³¹ W. Pol, *Mazur*, [w:] tegoż, *Pieśni Janusza*, oprac. J. Kallenbach, Kraków 1920, BN I, nr 33, s. 117.

mazura, jak w kalejdoskopie, pojawiają się obrazki znamionujące schematyczne stereotypy obrazowania ojczyzny w *Pieśni o ziemi naszej*, której narrator, poeta-podróżnik wyznaje ideały demokratyzmu społecznego oraz przekonanie o szczególnej roli społecznej „ludu kmiecego” w walce narodowowyzwoleńczej. Warto zwrócić uwagę, że w już w samym tekście wiersza autor zawarł intencję śpiewu, sugerując, iż misje niepodległościowe Polaków powinny przetrwać w pieśni:

I zanuć w Polsce ludzie
O Mazurach i o cudzie,
Bo Bóg, żeby świat dziś tworzył,
Już z Mazurów by go złożył³².

Nie można jednoznacznie ustalić, czy ów wiersz, spopularyzowany z melodią Józefa Sierotwińskiego, przyciągający swoją prostotą i śpiewnością, zwrócił uwagę samego Chopina. Z całą pewnością najbardziej efektowną wartością poezji Pola były opisy przestrzeni oraz zdolność ewokowania jej malowniczości, zamkniętej w formule „Piękna nasza Polska cała,/Piękna, żyzna i niemała!”³³. Można przyjąć, że jest to efektowna koda *Pieśni Janusza*, a zarazem wstępny akord do *Pieśni o ziemi naszej*, poprzez melodyjną rytmiczność narzucającą symboliczny sposób obrazowania (notabene – Pol, zarówno w utworach poetyckich, jak relacjach prozatorskich, przejawiał świadomość gatunku obrazkowego, dlatego można zaryzykować stwierdzenie, że „myślał obrazami”).

Skoro wspomniano *Pieśń o ziemi naszej* (1843), warto poczynić dygresję, że ów rozległy poemat (określany mianem „geografii serdecznej”) jest efektowną poetycką relacją z podróży po kraju, poznawanego intelektualnie i opisywanego emocjonalnie, ujętego w serię obrazów naturalnego pejzażu Rzeczypospolitej w przedrozbiorowych granicach. Składa się na nią seria cząstkowych obrazów, ukazujących syntetyczny, sugestywny, trójwymiarowy obraz ojczyzny. Pol w swym utworze idealizuje piękno, żyzność i bogactwa naturalne Rzeczypospolitej. W strukturze pieśni dominuje styl gawędowy o luźnym toku narracji oraz rytmicznym ośmiozłoskowcu trocheicznym, a jego swobodna kompozycja, nawiązująca do struktury przewodnika turystycznego sprawia, że późniejsza *Kantata* Bolesława Dembińskiego, skomponowana do fragmentów *Pieśni o ziemi naszej*, jest zapomnianym dziś, mało popularnym utworem hybrydycznym o skomplikowanej, fragmentarycznej kompozycji. Poemat Pola, niezwykle popularny zwłaszcza w okresie międzywojennym, nie doczekał się zatem równorzędnej interpretacji muzycznej (jeżeliby przyjąć zasadę, że pieśń jako gatunek jest całością spójną, przy czym dominującą rolę odgrywa sposób interpretacji tekstu słownego przez kompozytora³⁴). Interpretacja Dembińskiego rozczarowuje wobec niezwyklej wartości poematu Pola, z kolei udanym duetem poetycko-muzycznym są dwie pieśni Ignacego Komorowskiego do utworów powstałych

³² Tamże, s. 64.

³³ Tamże, s. 62.

³⁴ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, s. 18.

w późniejszej fazie twórczości Pola. Ignacy Komorowski – wiolonczelista w orkiestrze warszawskiego Teatru Wielkiego i kompozytor wielu popularnych pieśni, nawiązujących do stylu Stanisława Moniuszki³⁵ – wykorzystując kulturę folkloru mazowieckiego, znacząco przyczynił się do rozwoju polskiej wokalistyki. Zastąpił jako autor *Kaliny* i innych pieśni do słów Lenartowiczowskiej *Lirenki*. Pragnąc ratować zdrowie (chorował na gruźlicę) i zebrać pieniądze na zagraniczną kurację³⁶, w 1855 r. wydał kolejne zeszyty *Śpiewów polskich*, w których – oprócz melodii do *Marii* Antoniego Malczewskiego oraz fragmentów *Konrada Wallenroda* – znalazły się dwa utwory Pola, natychmiast niezmiernie popularne. Jednym z nich jest wiersz *Anioł i pacholę* (z cyklu *Z podróży po burzy*, 1856). Treść wiersza koresponduje ze słodką, spokojną kantyleną Komorowskiego. Kompozycja tekstu oparta jest na dialogu anioła z pacholęciem i przybiera tonację wyciszzonej idylli. Pacholę wciela się tu w rolę skromnych, pokornych, cichych bohaterów, którzy wypełniając rzetelnie obowiązki wobec Boga i ojczyzny, naprawiają ład nękanego przez wojenne i egzystencjalne kataklizmy świata, nauczając postawy miłości i miłosierdzia w walce z przemocą. Wizja lekko infantylnego „pacholęcego” świata wpisuje się w koncepcję „zgrzebnej eschatologii” romantyzmu oswojonego, co ma związek z silnym oddziaływaniem religii katolickiej na polskie życie kulturalne i publiczne w XIX wieku (i później). W omawianym wierszu pacholę zostało wykreowane na szczególnego Bożego posłannika. Podobne pacholęce portrety przywoływał Pol w kilku innych utworach, ów tekst zwraca jednak uwagę dialogiem dwóch pozornie naiwnych istot – dialogiem trudnym, bo podejmującym fundamentalne pytania o sens ziemskiej i pozaziemskiej egzystencji. Natężenia dramatyczne w obrębie tego dialogu (zbudowanego na kanwie serii pytań i odpowiedzi) znakomicie uchwycił Komorowski w dwóch wyodrębniających się recytatywach. Pacholę Pola eksplikuje misję „romantyka oswojonego”, by podjąć wędrówkę „ku ludziom”. Anioł Pola podjął ów cel już wcześniej, kierując się ideą miłości do świata i znamienne deklarując: „idę do ludzi, bo kocham to plemię”. Pacholę przejawia niepokój egzystencjalny, wyrażając obawy o przyszłość ludzkości, zamknięte w pytaniu:

A jak nam znikniesz, niebieskie kochanie,
Cóż się po Tobie na ziemi zostanie?

Anioł sublimujący transcendencję odpowiada:

To, co zostało wam po wieszczem słowie,
Po łzach, po rosie, po pieśni w dąbrowie³⁷

³⁵ Notabene, Moniuszko również napisał muzykę do wiersza *Jaskółeczka* Pola i zadedykował ją Helenie Modrzejewskiej (publikacja w ósmym tomie *Śpiewnika domowego*, Warszawa 1869).

³⁶ Por. *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, red. E. Dziębłowska, t. V, Kraków 2004, s. 157.

³⁷ W. Pol, *Anioł i pacholę*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Petersburg 1898, s. 133.

Ekscentryczny dialog niespodziewanie kończy się jak ewangeliczna przypowieść. Katastroficzne tło wojenne przechodzi w podniosły patos. Melodia Komorowskiego odzwierciedla zarówno liryczną proweniencję bohaterów, jak modlitewne wyciszenie nastroju. Obaj twórcy znali się osobiście. Komorowski odwiedził Pola w Mariampolu w 1842 r. (Notabene, odwiedzili go też wówczas Teofil Lenartowicz i Oskar Kolberg, co potwierdza znaczenie wyjątkowej triady artystyczno-intelektualnej: Komorowski, Lenartowicz, Kolberg. Rok później w Mariampolu poeta gościł Samuela Kossowskiego, kompozytora i autora muzyki do *Pieśni do miodu*, włączonej w 1863 r. do cyklu *Pieśni Janusza*³⁸).

Natomiast znacznie bardziej popularna w praktyce śpiewu była inna pieśń Komorowskiego do słów Pola: *Chociaż to życie* (z tomu *Drobne poezje*), w kompozycji Komorowskiego przybierająca formę poloneza. Pierwszą wersję tego utworu, przeznaczoną dla chóru męskiego, skomponował Ignacy Feliks Dobrzyński (uczeń Józefa Elsnera) i wykonywano ją *a capella*³⁹. Kompozycja Komorowskiego stanowi drugą wersję pieśni (istniała jeszcze trzecia – w transkrypcji Adolfa Rzepki). W opracowaniu fortepianowym Józefa Nowakowskiego została wydana w 1855 r. Partyturę do wiersza *Chociaż to życie* Komorowski wysłał Polowi osobiście wraz z bardzo emocjonalną dedykacją, potwierdzającą, iż jako poeta cieszył się on znacznym autorytetem środowiska artystycznego (Komorowski jest autorem muzyki do jeszcze jednego wiersza – *Szabla hetmańska*). Jak pisał Komorowski:

Czytam zawsze z zachwyceniem wszystkie utwory Pańskie. Szczerze zainspirowany wierszem do poloneza, ośmieliłem się napisać do niego muzykę. Jeżeli słaba moja kompozycja choć w części odpowie cudownej prostocie i piękności wiersza, będę bardzo szczęśliwy. Racz Pan łaskawie przyjąć załączony egzemplarz, który składałam w hołdzie szczeremu uwielbieniu i szacunku⁴⁰.

Mimo że początek wiersza zapowiada tonację refleksyjną w gorzkiej konstatacji:

Chociaż to życie
Idzie jak po grudzie

– emanuje z niego radosny, twórczy optymizm i wiara w drugiego człowieka. W kolejnych wersach Pol sugeruje:

Jak mi Bóg miły,
Nieźli są ludzie.
Ten temu brat,
Ten temu swat,

³⁸ Pol i Kossowski poznali się dzięki swoim żonom, które przyjaźniły się w czasach dzieciństwa – zob. W. Wężyk, *Szczęść Boże w świat*, „Orędownik Naukowy” 1843, nr 46, s. 365.

³⁹ Z. Rondańska, dz. cyt., s. 86–87.

⁴⁰ List I. Komorowskiego do W. Pola datowany: Kraków, 5 grudnia 1855, [w:] *Listy z ziemi naszej. Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826–1872*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 2004, s. 572.

A już dobremu, to każdy rad⁴¹.

Zatem w okresie dojrzałej fazy twórczości poeta wrócił do ideałów Janusza – „brata wszystkich ludzi”. W zniewalająco infantylnej, lecz pogodnej i radosnej liryce, kreuje pochwałę „małego światka”:

Wolę, ja wolę,
 Życ w małym kole,
 Gdzie wszystko ciasne,
 Choć niby własne⁴².

Jednocześnie sugeruje, że gdy bohater liryczny (reprezentatywny Janusz) nabierze sił i rzuci się w wir wielkiego świata – spotka na jego drogach wyłącznie dobrych ludzi – „I wszystek Boży jest jego świat”. W pogodnym i stanowczym rytmie poloneza Komorowskiego pieśń emanuje witalistyczną energią i dydaktycznym przesłaniem nadziei na przetrwanie w opresyjnej sytuacji politycznego zniewolenia.

Osobiście Pol zetknął się też z Adamem Münchheimerem – dyrektorem Opery Warszawskiej, skrzypkiem i kompozytorem, autorem melodii do 15. obrazka cyklu *Z podróży*. Pieśń znana pod tytułem *Tańczę góralszki* (lub *Góralczyki*), stanowi ilustrację wyprawy po przeżycia estetyczne, eksponującej naturalny urok kultury ludowej:

Tańczę góralszki,
 Chłopaki jak smyki,
 Kobzarz im przygrywa,
 A dziewczeczka śpiewa⁴³.

Nie ulega wątpliwości, że ów cykl jest najlepszym i najbardziej spójnym (pod względem literackim) zbiorem poetyckim (powstałym między 1834 a 1843 r., opublikowanym w 1847 r.), w którym na pierwszy plan wysuwają się podania legendowe folkloru podhalańskiego. „Zstępowanie” do duszy i charakteru narodowego Polaków poprzez świadome odkrywanie pierwotnej historii narodu stanowiło istotny element zamierzonego programu sztuki, którego jednym z wyznaczników było odtworzenie rodzimego krajobrazu⁴⁴. Natomiast Pola, skoncentrowanego na bezpośredniej deskrypcji natury, do głębszej refleksji prowokuje zachwyty nad życiodajną siłą, tkwiącą w ukształtowanych przez górską naturę cechach osobowościowych górali. Zatem w udanej stylizacji na folklor góralski poeta kreuje nowego bohatera literatury romantycznej, przedstawiciela ludowych dążeń patriotycznych⁴⁵, czyli górala Grzelę (który w obrazku 15. tańczy na czele orszaku) – organizatora strajku górników, „na całe góry największego zuchwalca”, który nie chciał poddać się uci-

⁴¹ *Śpiewy polskie z towarzyszeniem fortepianu* I. Komorowskiego, Warszawa 1900, b.n.s.

⁴² Tamże.

⁴³ W. Pol, *Obrazy z życia i z podróży*, Wrocław 1846, s. 56.

⁴⁴ Por. A. Kowalczykowska, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 99.

⁴⁵ Por. M. Janion, *Wstęp* do: W. Pol, *Wybór poezji*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, BN I, nr 180, s. LXV.

skowi i przystał do zbójników. Pochwała stylu życia i myślenia „wolnych Górali” sąsiaduje z fragmentami głoszącymi „pojednanie z rzeczywistością”, jednocześnie Pol przejawiał krytyczny stosunek do patetycznego romantycznego buntu przeciwko rzeczywistości, do apologii samotnej wielkości profetycznego bohatera⁴⁶. Ludowa stylizacja na folklor ma tu więc głęboko przemyślaną intencję autorską, a popularyzacja utworu w formie skoczego mazura (asymilującego elementy tradycyjnego tańca góralskiego) potwierdza autentyczność estetycznych impresji.

Układając katalog najpopularniejszych pieśni patriotycznych do słów Pola, nie można pominąć tekstu napisanego pod koniec lutego 1863 r. we Lwowie, podczas pożegnania oddziałów partyzanckich Antoniego Jeziorańskiego. Utwór znany jako *Sygnal* lub *Pieśń z obozu Jeziorańskiego* (włączony do cyklu *Kilka kart z krwawego rocznika*) rozpoczyna się od incipitu „W krwawym polu srebrne ptaszę” i został zainspirowany przez melodię wykonywaną na gitarze przez Alfreda Bojarskiego. Pol jest autorem dwóch zwrotek pieśni, pozostałe powstały anonimowo. Zatem rytmiczny tok wypowiedzi poetyckiej (charakterystyczny rytm bojowego marsza) został podporządkowany zasłyszanej melodii. W pierwszej części wiersza przykuwa uwagę metaforyczne zobrazowanie alegorii orła na tle krwawego pola. Motyw ów stanowi nie tylko konotację barw narodowych, lecz wskazuje na popularne ówczesnie porównania udziału w bitwie powstańczej do „chrztu krwawego”⁴⁷. Ów zaszczytny przywilej (a także obowiązek wobec ojczyzny) jest czynnikiem dynamizującym opowieść o ofiarnych herosach zmagających się z przeważającym militarnie wrogiem. Lecz ta właśnie męczeńska ofiara (zestawiona z męczeństwem pierwszych chrześcijan) stanowi powód do dumy dla zdesperowanych polskich matek:

W krwawym polu srebrne ptaszę,
Poszli w boje chłopcy nasze
Hu! Ha!
Krew gra!
Duch gra!
Hu! Ha!
I niech matka zna,
Jakich synów ma⁴⁸.

Druga część utworu ma charakter marsza żałobnego. Poeta sam określił tę pompacyjną audiosferę, sugerując w nawiasie odgłos werbli wojskowych. W ich uroczystym rytmie, w imperatywnej tonacji, zostają wydane ostatnie rozkazy:

Sztandary rozwinąć
I pobić lub zginąć!

⁴⁶ Tamże, s. LXVIII.

⁴⁷ Por. W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej w XIX w.*, Wrocław 1992, s. 14.

⁴⁸ W. Pol, *Sygnal*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, t. III, oprac. J. Sroczyński, M. Wiśniowiecki, Stanisławów 1903, s. 349.

A matka Ojczyzna niech żyje!⁴⁹

Tym razem zostaje wykorzystana bardzo wyeksploatowana w liryce romantycznej metafora matki-ojczyzny jako porażającego, lecz wyidealizowanego bóstwa Polaków – niezwykle zaborczego, wymuszającego wierność i miłość bezwarunkową. Zatem zostaje potwierdzona dyrektywa wypełnienia misji wobec ojczyzny, która ma być: „chrztem krwawym, sakramentem poświęcenia, przez które każda nowa generacja Polaków wchodzi do kościoła Ojczyzny”⁵⁰.

To tylko kilka najpopularniejszych pieśni ze śpiewnika Wincentego Pola. Jak pisał Władysław Spasowicz, spośród poetów, którzy zyskali rozgłos po 1850 r., „było ich naczelných dwoje: Kondratowicz na Litwie i Pol w Galicji; obaj dalecy od nowatorstwa, obaj lutniści, gawędziarze i pobożni, a bezwzględni czciciele starych tradycji”⁵¹. Znamienne, że obaj poeci zostali nazwani mianem „lutnistów”, wielokrotnie też używano wobec nich określenia „śpiewaków” lub „bardów” (sam Syrokomla pisał w panegiryku adresowanym do autora *Pieśni o ziemi naszej*: „Tyś jest Pol, Tyś bard wielki...”⁵²). Jak wcześniej wspomniano, do „śpiewania piosenek” zainspirował Pola sam Mickiewicz w Dreźnie w 1832 r., po lekturze *Pieśni Janusza*, gdy miał go „namaścić” na narodowego pieśniarza i powiedzieć:

Czytałem [...] – coś napisał. Daję ci **patent na pisanie piosenek** [...]. Bądź wiernym synem Kościoła; religia jest najwyższym uczuciem. Zejdź do chaty i małego dworku i mów tym językiem, jakim zaczęłeś [...]. Puszczaj bezimiennie w świat swoje piosenki, a jeżeli wrócą do ciebie, wtenczas dopiero poznasz, że się przyjęły⁵³.

Przyjąwszy z ust Mickiewicza ów patent na piosenki, Pol starał się realizować tę misję w całej swej artystycznej biografii. Popularność tych pieśni potwierdza, że niewątpliwie „przyjęły się” w narodowym śpiewniku. Niemalą w tym rolę odegrały ich konotacje folklorystyczne oraz towarzyszący im aspekt historyczny. Jednakże przede wszystkim reprezentują typowy model „romantycznego myślenia” i potraktowania gatunku pieśniowego (*Lied*) jako powrotu do źródeł kultury, czyli stanowią znakomity przykład miniatur lirycznych, których pełną interpretację umożliwia realizacja wokalna.

Bibliografia

Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli, z rozmów i przemówień zebr. i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958.

Einstein E., *Muzyka w epoce romantyzmu*, Warszawa 1983.

⁴⁹ Tamże, s. 350.

⁵⁰ Zob. J. Dzierzkowski, W. Sabowski, *Chrzest polski. Powieść ze zdarzeń ostatnich w 3 częściach*, cyt. za: W. Okoń, dz. cyt., s. 14.

⁵¹ Por. W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta*, Lwów [b.r.], s. 9.

⁵² W. Syrokomla, *Hasło (Do Wincentego Pola)*, [w:] tegoż, *Poezje Ludwika Kondratowicza*, t. V, Mikołów, b.n.s.

⁵³ Cyt. za: *Adama Mickiewicza, wspomnienia i myśli...*, s. 164.

- Estreicher K., *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie*, Lwów 1882.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2002.
- Janion M., *Wstęp do: W. Pol, Wybór poezji*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, BN I, nr 180.
- Kallenbach J., *Wstęp do: W. Pol, Pieśni Janusza*, Kraków 1921, BN I, nr 33.
- Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX w.*, pod red. A. Spoza, Warszawa 1980.
- Łoboz M., „*Lecz od nas kochać mocniej pewno Cię nie mogą*”. *Romantycy polscy Chopinowi*, [w:] *Romantyzm. Literatura – kultura – obyczaj*, t. 3: *Prace dedykowane Profesorowi Marianowi Urselowi w 65. rocznicę urodzin*, pod red. M. Joncy i M. Łoboz, Wrocław 2015.
- Łoboz M., „*Piękna nasza Polska cała*”... *Krajobrazy Wincentego Pola*, Wrocław 2007.
- Łoboz M., *Śpiewak pieśni niedogranych. W kręgu twórczości Wincentego Pola*, Wrocław 2004.
- Obrazy natury i kultura. Studia o Wincentym Polu*, pod red. M. Łoboz, Wrocław 2015.
- Pol W., *Dzieła poetyckie*, t. III, oprac. J. Sroczyński, M. Wiśniowiecki, Stanisławów 1904.
- Pol W., *Dzieła prozą*, pierwsze wyd. zupełne, t. IV, Lwów 1877.
- Pol W., *Poezje*, pierwsze wyd. zupełne, t. V, Lwów 1878.
- Pol W., *Wybór poezji*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, BN I, nr 180.
- Pol W., *Wybór poezji*, Petersburg 1898.
- Rondomańska Z., *Poezja Wincentego Pola w twórczości kompozytorów polskich i muzyków-amatorów*, [w:] „*Ponad hafem wicher wyje...*” *Studia o Wincentym Polu*, red. N. Kasperek, A. Korytko, Olsztyn 2013.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.
- Tomaszewski M., *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.

A patent for songs. Wincenty Pol's singing – not only from the grave

Abstract

This paper is an attempt at interpreting Wincenty Pol's poetry, popularised in the form songs. Like most Romantic writers, the author of *Pieśń o ziemi naszej* regarded music as a unique discipline of asemantic art, i.e. the one which goes beyond popular means of communication and capturing reality in a much deeper way than linguistic articulation. He believed that music is capable of expressing the essence of irrational and abstract phenomena: idealism, spirituality and transcendence; but – as a Romantic writer – he was also aware that art should, above all, reflect emotions accompanying human existence: love, loneliness, closeness, separation, suffering, joy and tears - as an emotional reaction to being moved. Some of his poems were included in Polish culture thanks to compositions by Fryderyk Chopin (performed, among others, by Delfina Potocka), Ignacy Komorowski, Julian Kapliński, Bolesław Dembiński, Adam Münchheimer and other composers. The popularity of those songs is the evidence that both folklore inspirations and accompanying historical circumstances recorded them in the national song-book. They represent a typical model of 'Romantic thinking' and prove that the 'Lied' genre is treated as a return to the origins of culture, thus being an excellent example of lyrical miniatures, which can be fully interpreted by means of vocal realisation.

Key words: Wincenty Pol, Pieśni Janusza, Romantic song, patriotic song

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.2

Andrzej Gurbiel

ORCID 0000-0002-2172-2294

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Poeci i uczeni w wierszach okolicznościowych

Wincentego Pola¹

Poezje okolicznościowe, pisane przez Wincentego Pola właściwie przez całe życie, zostały – z woli ich autora – zamieszczone w tomach V, VII i IX *Dzieł wierszem i prozą*, w każdym z nich w dziale *Drobne poezje*². Są wśród nich wiersze sztambuchowe, dedykacyjne na tomikach poezji ofiarowanych przyjacielom i znajomym, utwory pisane z okazji uroczystości w gronie rodziny lub ludzi poecie bliskich, a także upamiętniające wydarzenia publiczne. Większość ma charakter przygodny i ulotny, o czym decyduje nie tylko ranga spraw, do których się odnoszą, lecz także przeważnie dość mierny poziom artystyczny. Cały zbiór dokumentuje wszakże szerokie kontakty Pola z przedstawicielami elit umysłowych Galicji. Adresatami tej twórczości są między innymi profesorowie uniwersyteccy z Krakowa i Lwowa, tacy jak Józef Brodowicz, profesor medycyny UJ, historyk literatury z tej samej uczelni Karol Mecherzyński, August Kunzek, profesor fizyki z uniwersytetu we Lwowie, Włodzimierz Dzieduszycki³, twórca Muzeum Przyrodniczego w tym mieście, krakowski kolekcjoner i handlarz dziełami sztuki Szymon Dutkiewicz, dobry znajomy poety, a ponadto malarz January Suchodolski, niezwiązany z Galicją, ale za to autor obrazów inspirowanych utworami Pola⁴. Dla niniejszego szkicu istotne jest to, że okolicznościowe wiersze, skierowane do tych i innych jeszcze osób ze świata nauki i kultury

¹ Szkic ten pierwotnie przeznaczony był do księgi jubileuszowej prof. dr. hab. Tadeusza Budrewicza. Nie ukazał się w niej z przyczyn całkowicie zależnych od autora. Proszę więc Jubilata, aby przyjął w darze nieco zmodyfikowaną jego wersję.

² W. Pol, *Dzieła wierszem i prozą*, pierwsze wydanie zbiorowe, przejrzone i uporządkowane przez samego autora, t. I–X, Lwów 1875–1878. Wszystkie cytaty z utworów Pola pochodzą z tej edycji i lokalizowane będą w tekście głównym numerem odpowiedniego tomu i strony.

³ Kontakty Pola z rodem Dzieduszyckich przedstawił K. Karolczak, *Literaci a Dzieduszyccy*, [w:] *Poetyka losu i historii. Profesorowi Tadeuszowi Budrewiczowi w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, red. nauk. K. Gajda, R. Stachura-Lupa, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2017, s. 669–683.

⁴ Zob. K. Sroczyńska, *January Suchodolski*, Warszawa 1984, s. 35–37.

i z nim tematycznie związane, wyrażały poglądy Pola na kwestie, których w dziełach najbardziej znanych, przeznaczonych dla szerokiego kręgu czytelników w zasadzie nie podejmował. Należą do nich refleksje nad kondycją poety i zagadnieniami związanymi z sytuacją uczonych w Polsce.

Na tle twórczości romantyków dorobek poetycki Pola wyróżnia się i tym, że brak w nim właściwie wierszy autotematycznych, poświęconych zagadnieniom warsztatu pisarskiego oraz statusu i roli poety. Tymczasem temat ten w literaturze okresu, a już zwłaszcza w literaturze krajowej, cieszył się niesłabnącym zainteresowaniem, podejmowany był nie tylko przez twórców wybitnych, ale i przez pisarzy mniejszego lotu, zupełnie dziś zapomnianych. Apoteoza poety jako geniusza, kreatora, proroka, przywódcy narodu, czasem reprezentanta interesów ludu i jego trybuna – by wymienić tylko najbardziej popularne wcielenia toposu – stawała się wyrazem sprzeciwu wobec politycznych i społecznych ograniczeń niewoli, wyrazem tęsknoty do pełni życia w rzeczywistości, która sprzyjała postawom konformistycznym⁵. W omawianych wierszach Pola pojawiają się pewne echa tych romantycznych stereotypów. Można je wydobyć z rozrzuconych tu i ówdzie wzmianek bezpośrednio określających tę problematykę, ale przede wszystkim ze sformułowań o charakterze metaforycznym czy symbolicznym. Najpełniejsze ujęcia, rzucające światło na związki wyobrażeń Pola o powołaniu poety z romantyczną tradycją, przynoszą dwa wiersze okolicznościowe, przekraczające tym razem lokalne, galicyjskie, horyzonty, gdyż dotyczą postaci o znaczeniu ogólnonarodowym. Pierwszy z nich, zatytułowany *23 lutego* (1860), napisany został po śmierci Zygmunta Krasińskiego. Ostatni z wieszczów jawi się tu jako jedyny – po wiekach – spadkobierca „arfy Dawida”. Otrzymuje zatem status poety proroka, sprzymierzonego z Bogiem, a także ze swoim cierpiącym narodem i cierpiącą ludzkością. Z tych źródeł wynika wielkość jego poezji, która przyniosła doskonałe świadectwo swoich czasów, jednoczyła Polaków wokół wspólnych celów, a kiedy trzeba, pełniła funkcje terapeutyczne, okrywając „królewskim płaszczem” słowa narodowe nieszczęścia, ale i grzechy. Podniosły monolog liryczny eksponuje ponadto określenia „kapłan” i „rycerz”. Akcentują one etyczne walory postawy tego, „co brzydził się hańbą i nożem” i dlatego w finale utworu mógł zostać nazwany Chrystusowym żołnierzem:

Spoczywaj w pokoju – po próbie za wielu!
 Spoczywaj w pokoju! – boś stanął u celu,
 Jak żołnierz Chrystusów ochotny.
 Spoczywaj w pokoju!
 Po Bożym tym znoju –
 O wielki! natchniony! samotny! (V, 315)

⁵ Pisała o tym m.in. J. Kamionkova w studium *Rola poety w społeczeństwie i jego literacki wizerunek własny*, zamieszczonym w jej książce *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, Warszawa 1970.

23 *lutego* to w omawianym zespole jedyny wiersz, gdzie poeta pokazany został jako potężna duchem indywidualność, wyrastająca ponad wszystkich siłą swego geniuszu i więzi z Bogiem⁶.

Drugi z wierszy nosi tytuł *Na wiadomość o śmierci Syrokomli* (1862?). Tu akcenty rozłożone są inaczej. O ile Krasiński zaprezentowany został jako niekwestionowany autorytet dla całego narodu, samotny ze względu na swą niedoścignioną wielkość, to główną miarą wartości Syrokomli stał się dla Pola jego konflikt z współczesnymi. Spór poety ze światem to – jak wiadomo – jeden z podstawowych motywów literatury romantyzmu. Jego bohaterem pozytywnym był oczywiście poeta, odrzucony przez ludzi o poziomych aspiracjach i filisterskich ideałach życiowych. Ten właśnie schemat wykorzystał autor wiersza. Motywacje znalazł zresztą w dwukrotnie wymienionym z tytułu utworze samego Kondratowicza *Zgon Acerna*, interpretującym losy Sebastiana Fabiana Klonowica w takich właśnie kategoriach⁷. Spośród wielu cech, jakimi epoka obdarzała poetów, Pol wybrał dla Syrokomli tylko jedną: nobilituje go mianowicie cierpienie. Ono jest centralnym pojęciem, wokół którego skupia się frazeologia wstępnej partii utworu, podporządkowana intencjom hiperbolizacyjnym. Widać ją w metaforyce, w takich zwrotach jak: „ostatnią gorzką łzę wysączył”, „ostatnia kropla krwi się spiekła, w sercu palonym od ziemskiego piekła”, znac w powtórzeniach słowa boleść, w serii dramatycznych pytań retorycznych:

Wiecież, co zostawił?
Jaką miłością w tej pieśni się strawił?
Z jaką boleścią po ziemi się nosił?
I co u Boga i ludzi wyprosił? (VII, 443)

Sytuacja funeralna, wyeksponowanie cierpienia jakby nierozzerwalnie związanego z powołaniem poety i podobieństwo innych jeszcze motywów zdają się przypominać *Testament mój* Słowackiego. To tam przecież padają słowa: „Żyłem z wami, cierpiałem i płakałem z wami”. I tam jest mowa o zapomnieniu, o osamotnieniu oraz poświęceniu. Słowacki jednak uderza następnie w ton władczej pewności, jego poeta dysponuje siłą zdolną, jak pamiętamy, „zjadaczy chleba w aniołów przerobić”. Wiersz Pola pozbawiony jest takich maksymalistycznych ambicji. Dumę zastępuje pokora, Syrokomla nie dość, że „marnie ginie w ziemi”, to skazany jest, by prosić – Boga, ludzi – przypisany mu został zatem los nieomal żebraczy. Ale też Słowacki

⁶ Status poety proroka przyznał Pol Krasińskiemu również w cyklu lwowskich prelekcji o polskiej literaturze XIX w., wygłoszonych w 1866 r. i wydanych pod tytułem *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku*, Lwów 1866. Zob. na ten temat: M. Łoboz, *Śpiewak pieśni niedo-granych. W kręgu twórczości Wincentego Pola*, Wrocław 2004, s. 185.

⁷ Nie był to jednak pierwszy przypadek użycia tej figury przez Pola, posłużył się nią już wcześniej w poemacie *Wit Stwosz* powstałym w 1854 r. Zob. interpretację tego utworu w książce M. Łoboz, dz. cyt., s. 202–212 i W. Maciąg, *Dwie legendy genialnego artysty w poematach o Wicie Stwoszu: Wincentego Pola i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Świat Wincentego Pola. Retoryczna tradycja czy romantyczna swoboda*, red. T. Piersiak, A. Timofiejew, Lublin 2012, s. 133–148.

od początku podkreśla więzi poety ze wspólnotą. W Polowej interpretacji życia Syrokomli więzi takiej być nie może. Po drugiej stronie stoją bowiem ludzie nieczuli, obojętni, zdolni co najwyżej do konwencjonalnych gestów upamiętniających zmarłego, gdyż nie są w stanie pojąć tego, co po sobie zostawił. Fragment charakteryzujący tę postawę uderza gryzącą ironią⁸:

Dzisiaj nekrolog ogłoszą za duszę
 Nikczemne skryby i faryzeusze,
 A gazeciarze po swojemu wezwą
 Naród do składek na pomnik odezwą
 I stanie pomnik, i ktoś wiersz napisze,
 Ktoś obok niego i drzewo posadzi,
 I w pismach górnice współczesnym podkadzi
 I nad pomnikiem świerk się zakołysze –
 I wszystko razem miłe będzie oku;
 A więc fotograf odda to w widoku –
 A naród powie sobie w zacnej dumie:
 Jak swe geniusze wynagradzać umie. (VII, 444)

„Ziemiemu piekłu” fałszu i obłudy poeta przynosi miłość tak wielką, że spopiela go wewnątrz, ale zarazem nadaje jego dziełu i życiu znamiona ofiary. Ofiary niedostrzeżonej obecnie, ale ważnej dla przyszłości, w niej bowiem może ożyć „duchem widm”. O tym, że ta myśl o zmartwychwstaniu w sercach „późnych wnuków” była Polowi bliska, świadczy wiersz *Do pamiętnika Pani Józefowej Gołuchowskiej* napisany w styczniu 1852 r. Składa się on z dwóch przypowieści: o młodym mędrцу, z wyraźnymi aluzjami do życia filozofa Józefa Gołuchowskiego, i o młodym śpiewaku. Śpiewak, obdarzywszy „Ojczyznę biedną” miłością, usunął się gdzieś w cień, został zapomniany, ale gdy naród po wielu latach odczuł potrzebę

prostoty serca – spytał tłum o głodzie,
 W duszy rozbity [...]
 Gdzież się zadziało ono śpiewne chłopię?
 Czym jest? Górnikiem!
 I milczy?
 Bo kopie. (VII, 392)

Ta trochę ryzykowna artystycznie zmiana poety w górnika ma przecież wyrazisty sens. Pieśń trwa i działa gdzieś w głębinach ludzkiej świadomości. Poeta jest czynny nawet wtedy, gdy zamilknie, bo obudził w ludziach tęsknotę za wewnętrznym ładem, harmonią duszy, która bez poezji jest niemożliwa. To Polowa swoiście zredukowana wersja owej „siły fatalnej” Słowackiego, zredukowana, gdyż nie idzie

⁸ Obraz ten żywo przypomina słowa Norwida z wiersza *Do Walentego Pomiana Z.*, charakteryzujące fałsz reakcji na śmierć Mickiewicza jego wcześniejszych krytyków: „Składka jest – jest i posąg – i kwiaty na grobie”. (C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. II: *Wiersze*, cz. II, oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, s. 153).

tu o totalne przeobrażenie człowieka, lecz raczej o przywrócenie mu tych dyspozycji, jakie utracił w zmaterializowanym świecie współczesnym.

Zarysowany w utworze poświęconym Syrokomli wzorzec relacji między poetą a społeczeństwem organizował myślenie Pola o własnej sytuacji. Świadczą o tym między innymi dwa wiersze powstałe w czasie pracy nad poematem *Pacholę hetmańskie* (*Pisząc poemat „Pacholę hetmańskie”, W czasie układania poematu „Pacholę hetmańskie”*).

Pierwszy z nich napisany został w lutym 1861 r., drugi niespełna miesiąc później, oba zatem po ogłoszeniu przez Kornela Ujejskiego w „Dzienniku Literackim” głośnych *Listów spod Lwowa* (drukowano je od maja 1860 r.). Jeden z nich, *O Januszu i o panu Wincentym Polu*, zawierał, mówiąc najkrócej, ostrą krytykę poety za zdradę ideałów wolnościowych i demokratycznych, przyświecających jego wczesnej twórczości i postawie żołnierza patrioty. W żadnym z wymienionych wierszy Pola nie dostrzeżemy bezpośrednich odniesień do cyklu Ujejskiego, dzięki czemu ich sens ma walor ogólniejszy, niejako modelowy. Klimat emocjonalnego monologu lirycznego w obu utworach wyznaczają inicjalne cytaty z hymnu Słowackiego *Smutno mi Boże*. Ów smutek to reakcja na nieprzyjazny i okrutny świat, który „nożem złości” płaci za wierną służbę społeczeństwu. Znow po jednej stronie staje poeta oferujący z miłością wartości najcenniejsze, a po drugiej zupełnie obojętny na nie gmin. Pol stawia zwięzłą diagnozę przyczyn tego stanu rzeczy. To niewola, która chłodzi serca i wyjaławia myśli. W tej sytuacji poeta musi wziąć na siebie wielki ciężar, skupić w sobie najcenniejsze wartości narodowego ducha, nie bacząc na straszny ból, jaki staje się jego udziałem. Tym sposobem twórczość przekształca się w ofiarę, wymagającą wyrzeczenia się osobistych aspiracji i pragnień. „Ja” poety musi ustąpić potrzebom ogółu, choćby ten ogół nie zdawał sobie sprawy z ich istnienia i lekceważył – czy nawet odrzucał – tych, którzy je przypominają:

Kto czuł i myślał za naród w niewoli,
Ach! Ten wie tylko, jak złość ludzka boli. [...]
Jakiejże łaski potrzeba i siły,
Aby się odjąć wszystkiemu, co żywe
I z grobów tylko wskrzeszać miłościwe,
A to wskrzeszenie tak ukochać cało,
Żeby aż żyło i w nas pozostało. (IX, 450–451)

Wyobrażenia Pola o własnej roli poety są skrajnie utylitarystyczne i streszczają się w pojęciu służby. Konkretyzuje je kilka charakterystycznych figur słownych. W późniejszym z utworów związanych z pisaniem *Pacholęcia...* jest to – w analogii do fabuły poematu – wyobrażenie siebie samego jako jeńca Polski, który pyta, czy ktoś kiedyś wyzwoli go z jarzma, w jakie wzięli go obcy, ale i swoi⁹.

⁹ O reakcji Pola na zarzuty Ujejskiego zob. także Z. Sudolski, *Źródła inspiracji twórczych Wincentego Pola*, [w:] *Wincentego Pola fascynacje literaturą i krajobrazem*, pod red. T. Piersiaka, A. Timofiejewa, Lublin 2010, s. 22–23.

Parę lat wcześniej, bo w styczniu 1856 r., pisze Pol list poetycki *Do Pana Januarego Suchodolskiego*, by podziękować mu za obraz Mohorta, tytułowego bohatera jednego z najlepszych swoich poematów. Przyjął dzieło z radością, ponieważ dostrzegł w nim rzadkie świadectwo duchowego porozumienia z rodakami i oddziaływania własnych idei. W tym czasie Pol był w złym stanie psychicznym, spowodowanym śmiercią żony Kornelii (zmarła 28 sierpnia 1855 r.). Przeształ pisać i – jak twierdzi w wierszu – obraz Suchodolskiego przywrócił mu poczucie obowiązku przytłumione osobistymi kłopotami. Tym razem – znów w odniesieniu do własnego bohatera, utrwalonego teraz również malarskim pędzlem – twórczość jawi się Polowi na podobieństwo żołnierskiej powinności Mohorta, która wymaga przezwyciężenia słabości, gdyż „w szeregu nie wolno i jęknąć”. Poeta jest więc żołnierzem, może nawet przede wszystkim wtedy, gdy zamiast karabinu trzyma w ręku pióro i nim broni zagrożonych podstaw istnienia narodu. Twórczość poetycką bardzo często zresztą określa Pol mianem walki – wyniszczającej i bolesnej, jeśli trzeba występować także przeciwko tym, których obdarza się największą miłością.

Przekonanie o podporządkowaniu dzieła sprawom i wartościom ważnym dla całego narodu otrzymuje skrajną już postać w krótkim dedykacyjnym *Wierszu napisanym na „Pieśniach Janusza” danych W. D. w 1864 r.*

Ta muza nasza to biedna służebna,
Co krwią i łzami płaci chleb powszedni –
Ale w tym domu tak bardzo potrzebna,
Że i bogaci będą bez niej biedni. (VII, 424)

Wyodrębnione przed chwilą warianty rozumienia przez Pola zadań i funkcji własnej twórczości odcinają się zdecydowanie od rozpowszechnionych w romantyzmie koncepcji poezji wieszczkiej, aspirującej do przewodzenia narodowi. W związku z tym nie zajmują go również związane z nimi tytaniczne rozterki duchowe przeżywane przez natchnionego geniusza. Pol-poeta jest kreowany na miarę bardziej zwyczajną. Jego misja polega przede wszystkim na obronie tradycyjnych wartości, odziedziczonych po przodkach i gwarantujących tożsamość Polaków w warunkach niewoli oraz zagrożeń ze strony obyczajów zrodzonych przez zdehumanizowaną współczesność. Jej spełnianie nie budzi wątpliwości, kanon tradycji jest trwały i nie można go rewidować, jeśli więź z przeszłością ma zostać utrzymana. Źródłem frustracji jest natomiast dominująca świadomość rozmijania się z narodem, który utracił cześć dla swojej historii. Krytycyzm, gorycz z tego powodu odczuwana nie prowadzą jednak do wzgardy wobec okaleczonej zbiorowości, jak to się wówczas często zdarzało w poetyckich deklaracjach. Zawody i rozczarowania zdają się tylko umacniać posłannictwo strażnika pamięci. Można by je określić mianem swoistej „pracy u podstaw” narodowego bytu. Metafory jeńca, żołnierza i służebnicy mają wspólne pole znaczeniowe, ewokują mianowicie sytuację zależności, podporządkowania i przymusu. Uwarunkowania te skutecznie podcinają poecie skrzydła, jego udziałem staje się przyziemny, a nawet – jak widzieliśmy – podziemny trud, podejmowany bez nadziei na to, że szybko przyniesie oczekiwane owoce. Niemniej jest

konieczny, gdyż bez niego zatraci się i zginie naród, poddawany – zdaniem Pola – presji obcych mu wzorów obyczajowych, fałszywych idei społecznych czy nowinek ekonomicznych i technicznych, rujnujących sposoby gospodarowania głęboko zakorzenione na polskiej wsi.

Nie ma już dziś potrzeby bronić późnego Pola przed zarzutami o ślepy tradycjonalizm, obskurantyzm intelektualny, brak zaufania do cywilizacyjnego postępu, gdyż wynikały one głównie z przekonań ideowych krytyków. Jego poglądy na świat mieszcza się wówczas w granicach szeroko rozumianego konserwatyzmu wspartego silną i szczerą religijnością. Stąd też – jak można sądzić – wywodzi się większość jego lęków i obaw. Nie akceptował wielu zjawisk współczesnej rzeczywistości, bo zbyt szybko oddalały się od życia w jego dawnym kształcie. Niemniej przecież nie odsuwał się od tej rzeczywistości i jeśli jako dojrzały już poeta pragnął ocalać od zapomnienia dawne obyczaje, to jako uczonego, organizatora i uczestnika przedsięwzięć naukowych, kulturalnych i gospodarczych silnie angażował się w działania bieżące, istotne w jego przekonaniu dla narodowych interesów¹⁰. Wśród poezji okolicznościowych odnajdziemy sporo wierszy poświadczających tę aktywność. Pozwalają one między innymi na sformułowanie kilku spostrzeżeń o użytych przez Pola sposobach artykulacji tematu nauki oraz jej twórców, który w poezji romantyzmu nie cieszył się przychylnym zainteresowaniem. Powody tej sytuacji są raczej powszechnie znane, nie ma więc potrzeby dokładniej tu ich omawiać. Nieufność wobec profesjonalnych badaczy miała swoje źródła w przekonaniach ontologicznych oraz w maksymalizmie poznawczym romantyków. Niemałą rolę – zwłaszcza w dojrzałej fazie romantyzmu – odgrywały też motywacje religijne: to gorąca wiara wiodła ducha do prawd objawionych, ogarniających wszystkie dziedziny bytu, wchodziła więc w konflikt z nauką opartą na podstawach racjonalnych i empirycznych, czysto ludzkich, pozbawionych sankcji Bożej. Jeśli taka ograniczona w swoich możliwościach wiedza rościła sobie prawa do wyłączności i nieomyłności, traktowana była jako świadectwo pychy człowieka i sytuowana w orbicie wpływów szatańskich. W wielu utworach romantyków w pobliżu zadufanych w sobie mędrków pojawia się diabeł, sam zresztą chętnie przybierający postać uczonego czy filozofa. Woń siarki piekielnej czuć w odpowiednich scenach III cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza, w *Kordianie* Juliusza Słowackiego, w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, by sięgnąć po pierwsze z brzegu przykłady. Sporo materiału na ten temat dostarczają epigramaty ze zbioru *Zdań i uwag* Mickiewicza, gdzie bezbożny filozof i szatan tworzą parę bohaterów jednako oskarżanych o szerzenie kłamstwa i moralnego zła. Mistyczny Słowacki łączy co prawda do swych przemyśleń osiągnięcia naukowe z różnych dziedzin, ale traktuje je wyłącznie jako materiał wyjściowy dla własnej syntezy,

¹⁰ Jan Orłowski uznał program społeczny Pola za bliski hasłom pozytywistów (tegoż, *Wincenty Pol o potrzebie „mężów pióra i nauki”*, [w:] *Obrazy natury i kultura. Studia o Wincentym Polu*, pod red. M. Łoboz, Wrocław 2015, s. 493). Zob. też inne rozprawy tego autora: *Idea słowiańska Wincentego Pola* z tej samej książki oraz *Troski Wincentego Pola o ocalenie dziedzictwa kultury narodowej*, [w:] *Świat Wincentego Pola. Romantyzm, realizm, pamięć*, pod red. A. Timofiejewa, Lublin 2015.

wykraczającej daleko poza granice wyznaczone przez ówczesne metodologie badawcze. Cyprian Norwid w imię wiary odrzuca teorię ewolucji Darwina, zaś Teofil Lenartowicz w późnym wierszu *Rozmowa chłopca z uczonym* jeszcze raz potwierdza wyższość mądrości ludowej nad bezdusznymi teoriami astronomów¹¹.

Stanowisko Pola w sprawach znaczenia nauki i dokonań jej przedstawicieli jest odmienne, pozbawione lęków, podejrzliwości oraz braku wiary w możliwości tego rodzaju działania. Bez wielkiego ryzyka można powiedzieć, że jest po prostu bardziej nowoczesne. Uzasadniały taką postawę przede wszystkim jego osobiste doświadczenia jako badacza geografą, świadomego rygorów formułowania twierdzeń naukowych i ich weryfikacji. Istotny był też – jak się wydaje – inny czynnik. Poeta zniósł bowiem opozycję między wiarą a nauką, zwłaszcza nauką badającą zjawiska przyrodnicze, uznając odkrycia tej ostatniej za zgodne z Boską wolą. Wynikało to wprost z zasad jego religijności, mieszczącej się w ramach katolickiej ortodoksji, które w ostatecznym rachunku sprzyjały postawie zaufania do stworzonego przez Boga świata i człowieka. Niemniej jednak zasady te wyznaczały również granice – dopuszczały badania szczegółowe, ale wykluczały oparte na nich światopoglądowe uogólnienia sprzeczne z religijnym obrazem rzeczywistości¹².

Charakterystyczny z tego punktu widzenia materiał zawiera laudacyjny *Wiersz napisany z okoliczności otworzenia w Uniwersytecie Pragskim fizjologicznego Zakładu przez J.N. Purkinie* (1852). Bohater utworu, Jan Nestor Purkynie, znakomity czeski fizjolog i anatom, znany był Polowi osobiście. Autor ukazuje go jako uczonego, pozostającego pod wpływem Bożego natchnienia. Ono właśnie umożliwia odkrycie „wielkich tajemnic natury”. Odkrycie to nosi wszelkie znamiona poznawczego rewelatorstwa. Uwydatniają je – rzadkie u Pola – odniesienia do motywów mitologicznych. Purkynie jest porównywany do Jowisza, bowiem – jak on – przyniósł światło, „By się świat przejrzał w prawdach wiekiuistych”. Rozwija to porównanie następny, wielce wymowny, fragment:

Jako Minerwa z czaszki Jowiszowej
Wynikła cała i od razu zbrojna –
Tak umiejętność nowa z twojej głowy
Wyszła i stoi jak posąg spokojna. (V, 329)

¹¹ Kwestie poznawczych i ontologicznych przekonań romantyków omawiane były w licznych rozprawach szczegółowych, których nie sposób tu przywoływać, ograniczę się zatem do wybranych ujęć syntetycznych: M. Piwińska, *Bóg utracony i Bóg odnaleziony. Buntownicy i wyznawcy*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria pierwsza, praca zbiorowa pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971, s. 251–301; J. Tomkowski, *Mistycyzm oraz Spirytualizm*, hasła w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991; M. Heller, *Filozofia świata. Wybrane zagadnienia i kierunki filozofii przyrody*, Kraków 1992 (rozdział *Romantyczna filozofia przyrody*, s. 109–128).

¹² Stąd również i Pol nie zaakceptował darwinizmu, jak świadczy o tym jeden z jego listów do redakcji „Przeglądu Lwowskiego” z 3 stycznia 1871 r. Zob. *Listy z ziemi naszej. Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826–1872*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2004, s. 484.

Słowo praca, niejako naturalnie związane z działalnością badawczą i wielokrotnie w takim kontekście u Pola spotykane, pada w związku z osiągnięciami bohatera utworu tylko raz. Ich wartość podkreśla natomiast leksyka kojarząca je ze światłem (oprócz tego centralnego wyrazu występują jeszcze: blask, promień słoneczny, jasność). Zwraca uwagę to, że Pol zbudował postać Purkyniego w oparciu o cechy, którymi najczęściej w jego czasach obdarzano poetów, poetom zaś najwyraźniej ich skąpił. Należy do nich natchnienie, rozumiane jako kontakt z boską transcendencją, co wnosi do charakterystyki aurę sakralności, oraz przyznanie uczonemu twórczej i potężnej siły ducha zdolnego przeniknąć tajemnice rzeczywistości.

Pisarz potraktował Purkyniego jako osobistość naukową o randze światowej i ponadczasowej. W utworze *Józefowi Brodowiczowi na 50-letnią rocznicę pełnego zasług publicznego zawodu* (1867) położył natomiast nacisk na inne sprawy. Wyeksponował mianowicie wierność nauce i ofiarność adresata w jej służbie. Józef Brodowicz był profesorem medycyny i dwukrotnym rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz prezesem Towarzystwa Naukowego Krakowskiego w latach 1839–1841 i 1847–1848 (funkcje te wówczas łączono). Ten znakomity lekarz i organizator budził jednak kontrowersje ze względu na swoją postawę polityczną. Pol, świadom kłopotów, jakich przysparza pełnienie funkcji kierowniczych w kraju pod obcym panowaniem, opowiada się po jego stronie. Wspominając o dawnych perypetiach Brodowicza na stanowisku rektora, obrzuca jego przeciwników zgola niewyszukanymi inwektywami (robactwo, gniazdo węży, mówi o nikczemnym matactwie i szalbierstwie). Znów działa tu poręczny i podręczny schemat: wybitny Polak kontra zawistne i niezdolne do honorowania rzetelnych osiągnięć otoczenie. obrońca światła wiedzy ostatecznie odnosi jednak zwycięstwo, o czym upewnia symbolika wegetatywna, wprowadzona w końcowych partiach wiersza: co „Kmieć Boży” (takie zaszczytne miano Brodowicz otrzymuje) zasiał

To rośnie ojczyźnie miłośnie
I stoi wśród dziejów stateczno. (V, 288)

Zasiał zaś – i to jest interesujące z punktu widzenia tego wywodu – jako nauczyciel młodszych pokoleń oraz twórca organizacyjnych warunków dla działalności dydaktycznej i badawczej (o medycznych sukcesach jubilatą utwór nie wspomina). Skoro zatem podkreśla Pol jego zasługi w tych szczególnie sprawach, to znaczy, że umie docenić ich wagę dla rozwoju nauki jako ważnej dziedziny narodowego życia. To świadectwo trzeźwego i szerokiego spojrzenia poety na kwestie funkcjonowania uczonych w otoczeniu z wielu względów niezbyt przyjaznym ich misji.

Wiąże się z tym inny jeszcze problem. Chodzi o instytucjonalizację badań naukowych. Również to zagadnienie jest wyraźnie Polowi bliskie. Dochodzi do głosu w dwóch wierszach okolicznościowych. Pierwszym z nich jest wspomniany wyżej utwór poświęcony zakładowi fizjologii na uniwersytecie w Pradze. Rozpoczyna go obrazowa pochwała „dwóch sióstr”, czyli wielkich i dawnych szkół: właśnie uniwersytetu w Pradze i Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ośrodki te traktuje autor jako

niezmiernie ważne dla obu narodów nie tylko dlatego, że „rozlały światło” wiedzy, ale także ze względu na inne funkcje: dobrze służyły swoim ojczyznom w chwilach trudnych i rozślawiały je w świecie. Znaczenie instytucji naukowych dla podtrzymania narodowości w momentach kryzysowych określa szerzej *Rytm na uroczystość pięćdziesiąt letniej rocznicy założenia Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, odczytany na publicznym posiedzeniu Towarzystwa dnia 16 maja 1868 r.* Pol był aktywnym członkiem TNK¹³, dobrze znał realia jego działalności, miał też jasno sprecyzowaną opinię na temat warunków, w jakich nauka polska się rozwija. Mówi o nich w ten między innymi sposób:

Bo też za wiele i za bardzo wiele
Musiała praca duchowa zastąpić;
Gdzie tylko słowo stać mogło na czele,
Gdzie tylko natchnień wiek nie raczył skąpić.
I z dumą można by spojrzeć za siebie,
Gdyby nie pamięć – z czego to wyrosło,
W jakim ucisku i w jakiej potrzebie,
Z boleścią wieku i serca się niosło? (V, 318–319)

Łatwo odczytać z tych słów gorycz patrioty, świadomego, jak ogromne spustoszenia w sferze kultury i nauki spowodowała niewola polityczna. Dziś, z perspektywy wielu lat od tamtych czasów, wiemy doskonale, że dziedziny te musiały wtedy spełniać powinności, jakie w normalnych warunkach należą do kompetencji państwa. Pol zdawał sobie z tego sprawę już wówczas, tym donioślejsze były dla niego wszelkie, nawet drobne, przejawy owej „pracy duchowej”, świadczące o wewnętrznym życiu Polaków i dające nadzieje na przyszłość:

...z tego posiewu
Światła i prawdy, i Bożego krzewu
Urośnie wielkie dobro dla Narodu,
Nim się stulecie schyli do zachodu. (V, 321)

I tu – jak widać – nie zapomniał Pol o sakralizacji prawdy naukowej; wcześniej powiedział o niej, że jest to pochodzący z nieba głos anioła. Uczeni, dzięki którym ten głos jest słyszalny („na czas” – podkreśla autor), są zatem pośrednikami między niebem a ziemią, ponadto określa ich etos pracy, służby i poświęcenia. Frazeologia utworu angażuje zespół pojęć znanych już po części z refleksji nad kondycją poety: wśród nich pojawia się górnik, wydobywający cenne kruszce i żelazo, nurek, dostarczający perły, oraz zupełnie już swojska pszczoła. Widać w nich dążność do konkretyzacji badawczego wysiłku przez sprowadzenie go do bliskich potocznie doświadczeniu form ciężkiej pracy fizycznej. I uczeni, podobnie jak poeci, swe dzieła okupują cierpieniem, gdyż kieruje nimi miłość do prawdy, ludzi i narodu –

¹³ Omówienie aktywności Pola w TNK przynosi rozprawa F. Ziejki, *Wincenty Pol – poeta Krakowa*, [w:] *Wincentego Pola fascynacje literaturą i krajobrazem...*, s. 193–223 (szczególnie istotna dla moich rozważań jest jej część VI).

bez względu na trud pomnażają skarby niezbędne do zachowania jego duchowej samoistności.

Nie ma może nic specjalnie dziwnego w tym, że profesor uniwersytecki obdarzony talentem wierszowania upamiętnia instytucje i wydarzenia ze swego środowiska, a w dodatku w jego przekonaniu społecznie doniosłe. Niemniej jednak wtedy, kiedy te wiersze powstawały, niełatwo znaleźć podobne przykłady sojuszu poezji i nauki, bez trudu natomiast znajdziemy dziesiątki utworów poświęconych artyzom i sztukom przez nich uprawianym, bo tu najlepiej realizowały się wyobrażenia o twórczej naturze człowieka, tak mocno akcentowane przez romantyków. Na tym tle praca badawcza mogła wydawać się żmudnym i mało pociągającym wyobraźnię mozołem, kojarzącym się raczej z jakąś zagraconą pracownią czy zakurzoną biblioteką niż ze swobodnym lotem myśli w ekscytujące przestrzenie Tajemnicy. Jeszcze mniej atrakcyjnie wyglądać musiały czynności stowarzyszeń i placówek naukowych, którymi z taką powagą zajmuje się Wincenty Pol. Zdecydowanie opozycyjne wobec jego stanowiska są na przykład wiersze Norwida, pochodzące z tego samego mniej więcej czasu i bezpośrednio poświęcone temu właśnie zagadnieniu: *Posiedzenie (fraszka)* i *Teza (na Katedrę Literatury)*. Mają one charakter humorystyczny, kpią z fasadowości i rzeczywistej bezproduktywności różnych Towarzystw-uczonych i Akademii, zainteresowanych przede wszystkim formalnymi aspektami swego działania, jak ów „komplet” z *Posiedzenia* czy „składki” z innego jeszcze wiersza pod tytułem *Czas i Prawda*, lub też rozważających problemy mało istotne bądź zgoła bzdurne („Albowiem można z wiechy robić konferencje”) – jak w *Tezie*. Porównanie poglądów dwóch poetów pozwala na sformułowanie wniosków na temat przyczyn tak znaczących różnic między nimi. Norwid bezruchowi akademickich „mężów” przeciwstawia w *Posiedzeniu* ważne dla ludzkości wynalazki pasjonatów, pozostających poza oficjalnymi strukturami nauki:

– I siedzą... siedzą... aż tam gdzieś na świecie
 Wariat wynajdzie p a r ę, a artysta
 Podrzędny – promień słoneczny utrwali,
 A nieuczony jakiś tam dentysta
 Od wszech boleści człowieka ocali...
 A Akademie milczą... lecz w komplecie¹⁴.

Podstawą krytycznej oceny uczonego gremium jest tu więc jego zupełna nieefektywność badawcza (podobnie i w pozostałych dwóch wierszach), rażąco sprzeczna z możliwościami i celami, do jakich zostało powołane. Dla Norwida liczy się wyłącznie ten ostateczny rezultat – odkrycie, które zmienia na lepsze ludzki świat. W tym, że takie odkrycia skłonny był wiązać głównie z zaangażowaniem wybitnych jednostek, można dopatrywać się ech romantycznego indywidualizmu, potwierdzanego też przecież przez obserwację: o postępie wiedzy decydowały w XIX wieku przede

¹⁴ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. I: *Wiersze*, cz. I, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 171. Dwa pozostałe utwory Norwida znajdują się w t. II *Pism wszystkich: Teza...* na s. 256, *Czas i Prawda* na s. 101–102.

wszystkim osiągnięcia jednostkowe. Pol patrzy na te sprawy inaczej, dla niego – jak się wydaje – najważniejszy jest sam fakt istnienia i trwania krajowych instytucji naukowych, natomiast kwestię ich wkładu w rozwój wiedzy usuwa jakby na plan nieco dalszy. Jeśli Norwid z kąśliwą ironią wprowadza do *Posiedzenia* motyw „ogromnej sali”, z której „wyniesiono śmiecie / I kurz otarto z krzesel” przed obradami akademików, to autor *Rytmu...* daje w nim wyraz wielkiej satysfakcji z powodu uzyskania przez TNK długo oczekiwanej siedziby własnej, gdyż upatruje w niej rękojmię dalszego pomyślnego działania. Z równą satysfakcją podkreśla przy tym, że siedziba ta powstała między innymi z ofiar społeczeństwa, czyli z owych składek, z których natrzęsa się *Czas i Prawda*. Tu, w Polsce pod zaborami, miary sukcesu były – jak widać – zupełnie różne od tych, jakimi posługiwał się „świata obywatel” Norwid¹⁵. Do podobnych wniosków skłania lektura wiersza *W pamiętnej księdze zwiedzających zbiory ojczyste Włodzimierza Dzieduszyckiego* (VII, 389)¹⁶. Względy merytoryczne, naturalnie przecież związane z muzealną ekspozycją, najwyraźniej nie są dla Pola najbardziej istotne. Wspomina tylko ogólnie o płynącym z niej „pożytku wieku”, natomiast z naciskiem podkreśla, że przedsięwzięcie Dzieduszyckiego to świadectwo miłości Boga i ojczyzny, które przyniesie narodowi sławę, a równocześnie zmaże „stare winy” i spłaci „stary dług”, czyli – jak się można domyślać – spełni patriotyczne zobowiązania wobec przodków oraz kraju, ukazując „dary ziemi” polskiej i „skarby ducha” Polaków. Dodać tu można, że wagę rozmaitych organizacji i instytucji naukowych dla naszej kultury akcentował również pisarz we wspomnianym już cyklu prelekcji lwowskich o polskiej dziewiętnastowiecznej literaturze¹⁷.

Przegląd poezji okolicznościowych Wincentego Pola potwierdza dominujące w ostatnich latach opinie o jego znaczącym miejscu w życiu literackim i umysłowym XIX wieku. Wskazuje przede wszystkim na ścisłe związki piewcy piękna ojczystych krajobrazów i ojczystej historii z czasem jak najbardziej aktualnym, z ludźmi, wydarzeniami i problemami, decydującymi w dużej mierze o obliczu trudnej krajowej rzeczywistości, którą starał się współtworzyć i kształtować jako poeta i uczoney. W młodości spełniał swój patriotyczny obowiązek w sposób niejako standardowy dla pokolenia: został żołnierzem i autorem poezji tyrtejskich. Później jego wybory życiowe już tak oczywiste nie były i to ta zapewne okoliczność przysporzyła mu wielu przeciwników jeszcze za życia. Z dzisiejszej perspektywy wybory te okazują się nader interesujące. Poezja pozostała i chociaż zmieniła swój charakter nadal miała oddziaływać na rodaków, żołnierza natomiast zastąpił profesor uniwersytecki

¹⁵ Wpływ położenia (pisarz krajowy – pisarz emigracyjny) na poglądy Pola i Norwida podkreśla A. Łukomska w instruktywnej rozprawie *„Nie umieją uczynić literatury przytomną i potrzebną dla narodu”*. *Wincenty Pol i Cyprian Norwid o zadaniach artysty i sztuki narodowej*, [w:] *Świat Wincentego Pola. Romantyzm, realizm, pamięć...*, s. 93–108. Autorka nie odnosi się tutaj do kwestii rozumienia nauki przez obu pisarzy, ale pomysł skonfrontowania ich postaw jest nader interesujący, a wiele spostrzeżeń z niego wynikających zgadza się z intencjami mojego szkicu.

¹⁶ Zob. K. Karolczak, dz. cyt., s. 674–675.

¹⁷ Zob. M. Łoboz, dz. cyt., s. 168–169.

i badacz przyrody, twórca nowej u nas dyscypliny naukowej, zgodnej z trendami nauki europejskiej¹⁸. To przemiana godna szacunku, wskazująca na otwarty umysł Pola, jego pogłębioną świadomość procesów cywilizacyjnych, charakterystycznych dla nowoczesnych społeczności. I chociaż, jak wskazują analizowane tu utwory, powinności nauki w kraju rozumiał w sposób specyficzny, wprzegając ją przede wszystkim w służbę narodowi, a mniejszą rolę przyznając jej zobowiązaniom czysto poznawczym, to sam jako badacz doskonale godził oba te zadania. Inaczej rzecz się ma z poezją. Za jej uprawianie w warunkach niewoli politycznej płaci się jednak wyższą – jak się wydaje – cenę, zwłaszcza wtedy, gdy powołaniu temu patronuje szczerzy i gorący patriotyzm. Cenę tę zapłacił również autor omawianych tu wierszy i w nich po części została ona określona. Wyraża się znamienym ograniczeniem autonomii tej sztuki. Koncepcja twórczości poetyckiej jako pełnej miłości ofiary dla narodu, poniesionej przez poetę rezygnującego z własnych artystycznych ambicji, dydaktyzm jako najważniejszy cel poetyckiego słowa, naiwna niekiedy religijność orientują się wyraźnie ku biedermeierowi¹⁹ i mimo zrozumienia oraz sympatii dla intencji Pola każą przecież sytuować go wśród pisarzy mniejszego lotu, o tyle ważnych, że karmili „chlebem powszednim” poezji szerokie rzesze czytelników.

Bibliografia

- Bachórz J., *Miejsce Wincentego Pola w polskiej literaturze dziewiętnastowiecznej*, [w:] *Wincentego Pola fascynacje literaturą i krajobrazem*, pod red. T. Piersiaka, A. Timofiejewa, Lublin 2010.
- Harasimiuk K., *Myśl geograficzna Karola Rittersa i Aleksandra Humboldta w twórczości geograficznej Wincentego Pola*, [w:] *Wincentego Pola fascynacje literaturą i krajobrazem*, pod red. T. Piersiaka, A. Timofiejewa, Lublin 2010.
- Heller M., *Filozofia świata. Wybrane zagadnienia i kierunki filozofii przyrody*, Kraków 1992.
- Janion M., *Zmierzch romantyzmu*, [w:] tejsze, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969.
- Kamionkowa J., *Rola poety w społeczeństwie i jego literacki wizerunek własny*, [w:] tejsze, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, Warszawa 1970.
- Karolczak K., *Literaci a Dzieduszyccy*, [w:] *Poetyka losu i historii. Profesorowi Tadeuszowi Budrewiczowi w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, red. nauk. K. Gajda, R. Stachura-Lupa, K. Wądolny-Tatar, Kraków 2017.

¹⁸ Zob. np. K. Harasimiuk, *Myśl geograficzna Karola Rittersa i Aleksandra Humboldta w twórczości geograficznej Wincentego Pola*, [w:] *Wincentego Pola fascynacje literaturą i krajobrazem...*, s. 131–139.

¹⁹ Tradycja wiązania Pola z literackim biedermeierem sięga lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia (M. Janion, *Zmierzch romantyzmu*, [w:] tejsze, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969), kiedy wyrażała krytyczny stosunek do poety. Nowych impulsów, pozbawionych dawniejszych uprzedzeń, dostarczył jej J. Bachórz, autor rozprawy *Miejsce Wincentego Pola w polskiej literaturze dziewiętnastowiecznej*, [w:] *Wincentego Pola fascynacje literaturą i krajobrazem...*, s. 29–42.

- Listy z ziemi naszej. Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826–1872*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2004.
- Łoboz M., *Śpiewak pieśni niedogranych. W kręgu twórczości Wincentego Pola*, Wrocław 2004.
- Łukomska A., „*Nie umieją uczynić literatury przytomną i potrzebną dla narodu*”. *Wincenty Pol i Cyprian Norwid o zadaniach artysty i sztuki narodowej*, [w:] *Świat Wincentego Pola. Romantyzm, realizm, pamięć*, pod red. A. Timofiejewa, Lublin 2015.
- Maciąg W. *Dwie legendy genialnego artysty w poematach o Wicie Stwoszu: Wincentego Pola i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Świat Wincentego Pola. Retoryczna tradycja czy romantyczna swoboda*, red. T. Piersiak, A. Timofiejew, Lublin 2012.
- Orłowski J., *Wincenty Pol o potrzebie „mężów pióra i nauki”*, [w:] *Obrazy natury i kultura. Studia o Wincentym Polu*, pod red. M. Łoboz, Wrocław 2015.
- Piwińska M., *Bóg utracony i Bóg odnaleziony. Buntownicy i wyznawcy*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria pierwsza, praca zbiorowa pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971.
- Pol W., *Dzieła wierszem i prozą*, pierwsze wydanie zbiorowe, przejrzane i uporządkowane przez samego autora, t. I–X, Lwów 1875–1878.
- Sudolski Z., *Źródła inspiracji twórczych Wincentego Pola*, [w:] *Wincentego Pola fascynacje literaturą i krajobrazem*, pod red. T. Piersiaka, A. Timofiejewa, Lublin 2010.
- Tomkowski J., *Mistycyzm oraz Spirytualizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.
- Ziejka F., *Wincenty Pol – poeta Krakowa*, [w:] *Wincentego Pola fascynacje literaturą i krajobrazem*, pod red. T. Piersiaka, A. Timofiejewa, Lublin 2010.

Poets and scholars in Wincenty Pol's occasional poems

Abstract

The first part of the paper is dedicated to Wincenty Pol's occasional poems, dedicated to poets and poetry, and on that basis, it is possible to reconstruct the author's perception of the situation of poets and poetry, as well as their role in society deprived of political identity. The second area of discussion are Pol's works, which are addressed to scholars and, at the same time, emphasise the significance of their activity for the spiritual condition of the Poles, and indicate the originality of the poet's (and an active researcher's) reflections in relation to individual and collective research initiatives.

Key words: occasional poetry, Romanticism, *biedermeier*

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.3

Dorota Samborska-Kukuć

ORCID 0000-0002-1943-6694

Uniwersytet Łódzki

Dwa „łzawe” apele Marii Ilnickiej (*Do siostr moich*)

Kiedy czyta się wiersze Marii Ilnickiej, jakże trafnie nazwanej przez Edmunda Jankowskiego „łzawnicą”¹ i przeciwstawionej „podpalaczkom” – Elizie Orzeszkowej i Marii Konopnickiej, nasuwa się pytanie: jak to możliwe, że była ona autorką (lub współautorką – z bratem Janem Majkowskim) płomiennego, radykalnego *Manifestu 22 stycznia 1863 roku*? Maria Hulewiczowa, sporządzając poetce biogram do *Polskiego słownika biograficznego*, hipotezę tę pominęła milczeniem², ale przypuszczenie autorstwa, poświadczanego przez współczesnych Ilnickiej (m.in. jej wieloletniego przyjaciela Stanisława Krzemińskiego czy Mariana Dubieckiego³), pozwalałoby sądzić, że identyfikowała się ona z rewolucyjnymi przekonaniami „czerwonych” i że jej pogląd na udział kobiet w narodowym zrywie był jednoznacznie aprobatywny⁴. *Manifest* kładł nacisk na ofiarne męstwo, heroizm i dyktat walki, określanej jako „święta”. Ochotnikom wyznaczano rangę męczenników w sensie moralnym – „bohaterów” i „olbrzymów”. Singularne, dobitne apostrofy skierowane do potencjalnego uczestnika zrywu oraz zastosowanie czasowników imperatywnych wskazywały na wybitny emocjonalizm. Przy tym groźba anatemy za nieposłuszeństwo w sprawie była chwytem retorycznym mającym wywołać poczucie współodpowiedzialności za naród i jego przyszłość.

Tymczasem w aktywności publicystycznej i literackiej Ilnickiej daje się zauważyć wyraźną linię konserwatywną, wyrażającą się w aprobowaniu obyczajowego *status quo*. W dziejach polskiej prasy okresu powstaniowego zapisała się ona jako

¹ E. Jankowski, *Z różnych sfer. Studia i portrety*, Warszawa 1994, s. 144.

² M. Hulewiczowa, *Ilnicka Maria*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. X, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962–1964, s. 155–156.

³ M. Dubiecki, *Wspomnienia Matki i Córki z powstania 1863 roku, Emilii Heurichowej i Teodory z Heurichów Kiślańskiej* [rec.], „Kwartalnik Historyczny” 1919, t. XXXIII, s. 132.

⁴ W. Caban, *Kobiety i powstanie styczniowe*, [w:] *Kobieta i świat polityki. Polska na tle porównawczym w XIX i w początkach XX wieku. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, Warszawa 1994, s. 63.

nader ostrożna redaktorka, retuszująca emancypację kobiet, których obowiązki redukowałą do praktyk niewykraczających poza krąg domowy i rodzinę. To tutaj – zdaniem pisarki – kobieta miała pełnić rolę kochającej i wspierającej małżonki, opiekunki, wychowawczyni dzieci. Jej wykształcenie (wyłącznie zawodowe, praktyczne) profilowała Ilnicka, dopasowując go do tego modelu życia. „Bluszcz”, którego przez trzydzieści lat była redaktorką naczelną, propagował taki model kobiecości, jaki ona sama reprezentowała, do jakiego została wychowana i jaki akceptowała⁵. Trudno w ogóle mówić o charakterze emancypacyjnym pisma⁶, słusznie nazwanym przez Orzeszkową „kilkoma łokciami różowej gazy”⁷.

Do wzmocnienia opinii o zachowawczych poglądach Ilnickiej musi przyczynić się też fakt napisania przez nią około 1861 r. pieśni *Do sióstr moich* [„Polki! kiedy przed waszym okiem załzawionem”] wyznaczającej kobietom określoną statyczną misję ideologiczną: świadczenie żałobą i modlitwą o krzywdzie narodu. Nieprzypadkowo więc identyfikuje się Ilnicką jako propagatorkę konserwatywnie pojętego wzorca matki-Polki, cichą strażniczkę kultury polskiej i depozytariuszkę zasad wiary katolickiej⁸. Ten aspekt widzenia jej pisarstwa potęguje wyrazista deklaracja poczyniona w drugiej pieśni *Do sióstr moich* [„Dolo niewieścia!"]. Wedle autorki kobieta ma do spełnienia jedną tylko powinność – macierzyństwo, w nim bowiem spełni się całkowicie, niczego więcej nie pragnąc. Nie zmieniając tytułu⁹ nowego tekstu, skonwertowała poetka jego treść; wskutek zmiany sytuacji polityczno-społecznej, wygaśnięcia tendencji orężnych, wzmocnienia zaś organicystycznych, zadania kobiet – zdaniem redaktorki „Bluszczu” – zredukowały się do bycia opiekunką domowego ogniska.

O pierwszej pieśni *Do sióstr moich*, powstałej dwa lata przed zrywem 1863 r., tak pisze Dionizja Wawrzykowska-Wierciochowa:

⁵ Biogramy Ilnickiej zawierają mnóstwo błędów i przeinaczeń. Sprostowania do nich zob. D. Samborska-Kukuć, *Kilka uwag do biografii i działalności publicystycznej Marii Ilnickiej*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2018, t. II (48), s. 375–387.

⁶ R. Kotowski, *Popularyzacja aktywności społecznej kobiet na łamach tygodnika „Bluszcz” w latach 1918–1939*, [w:] *Kobieta i media. Studia z dziejów emancypacji kobiet*, red. P. Perkowski, T. Stegner, Gdańsk 2009, s. 94.

⁷ List E. Orzeszkowej do E. Piltza z 28 września 1883 r., [w:] E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. I, Wrocław 1955, list 2, s. 180. Opozycyjny wobec „Bluszczu” był „Świt” Marii Konopnickiej, który poetka zaczęła wydawać w r. 1884. Wymowne zwłaszcza było poetyckie *credo* Konopnickiej zamieszczone w numerze inicjalnym, dobitnie demaskujące nie tylko zniewolenie narodowe, ale i reżim patriarchy (który – jakże boleśnie – odczuwała na sobie poetka, jedna z naszych najdojrzałszych, najbardziej świadomych emancypantek), zob. M. Konopnicka, *Na rozświcie*, „Świt” 1884, nr 1, s. 2.

⁸ R. Bednarz-Grzybek, *Kwestia kobieca. Rodzina – wychowanie – edukacja. Bibliografia adnotowana zawartości czasopisma „Bluszcz” (wybór za lata 1865–1905)*, Lublin 2016, s. 13.

⁹ Idea „siostrzaności”, spopularyzowana przez dwudziestowieczne feministki, a oznaczająca wspólnotę losu kobiet bez względu na rasę, narodowość, orientację seksualną, przestrzegana jest przez Ilnicką mocno subiektywnie. Poetka identyfikuje się z wyobrażoną przez siebie „wspólnotą sióstr”, nie dopuszczając jednak odmiennego aniżeli przez nią proponowany modelu społecznego funkcjonowania.

Głębokie wewnętrzne pobudki żałoby wyraziła Maria Ilnicka w wierszu *Do sióstr moich*. Gdy Żmichowska wiersz pochwaliła, postanowiono powielić go w odręcznych odpisach i rozkolportować. Wtedy [Wanda] Umińska zaproponowała, aby wiersz drukować. Nie przyznała się, że wie o istnieniu tajnej drukarenki Frankowskich. Zlecono jej, by się tą sprawą zajęła. W kilka dni później, gdy już jej starania dostania się do Cytadeli uwieńczone były pierwszym powodzeniem, przyniosła paczkę drukowanych ulotnych odbitek owego wiersza¹⁰.

Treść tego wiersza była następująca:

Polki! kiedy przed waszem okiem załzawionem
 Mordowano wam braci, krzyże znieważano,
 Gdy straszny jęk rozpaczy wstrząsnął waszem łonem,
 A po nocy męczeństwa krwawe wstało rano,
 Wtedy Wy wszystkie w szatach sieroczej żałoby
 Wyciągnęłyście w niebo dłonie błagające,
 I zniosły na świeże męczenników groby.
 Z wieńcem skrwawionych cierni, wasze łzy gorące!
 Ale Polki! ofiara jeszcze nieskończona,
 Krwią i łzami musimy dopełnić kielicha,
 Tylko z nową boleścią niech nam wstąpi w łona
 Wytrwałość, jak wasz pacierz, święta, chociaż cicha;
 I póki dłoń przemocy pierś naszą przygniata,
 Póki łańcuch niewoli karki wolnych krwawi,
 Niech czarna suknia Polki świadczy wobec świata
 O najstraszniejszym gwałcie zbrodniczych bezprawi.
 I jak kir zabitego niech o zemstę woła,
 Budząc nam razem w piersiach zemsty tej pragnienie,
 A cień od niej paść musi aż na wrogów czoła
 I wszystkich ludów śpiące przebudzić sumienie,
 I Bóg w błękitach może ujrzy ją nareszcie.
 Ujrzy ten smutny całun wiecznego wdowieństwa,
 Wtedy niewiasto polska! wszystkie twe boleści,
 Wtedy mu wydaj wszystkie łzy twego męczeństwa;
 Powiedz jak ojców twoich brano na katusze,
 Jak braci twych pędzono w Sybiru step dziki,
 Jak zbydlęcano biedną ludu twego duszę,
 Gasząc mu wszelkie światła Bożego promyki.
 Ale we krwi ofiarnej jest jakaś moc święta,
 Która namaszcza synów męczennicznych czoła:
 Polko! nim Bóg pozwoli skruszyć nasze pęta,
 I na Golgotę ześle jasnego anioła,

Ty bądź jak owa blada córka Izraela,
 Co złotą kosę swoją stargawszy w żałobie,

¹⁰ D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Z umiłowania. Opowieść biograficzna o Wandzie z Wolskich Umińskiej*, Lublin 1973, s. 91.

Uwinęła w nią krwawe stopy Zbawiciela,
I wierząc w zmartwychwstanie, czuwała na grobie¹¹.

Pełen mocy i szczerego zapału apel do polskich kobiet: wdów i „Antygon”, akcentujący bierność ich rozpaczy, miał je wesprzeć duchowo, a wyznaczając im miejsce – przy boku walczących mężczyzn – skłonić do żądzy zemsty na wrogu. Bierność kobiet, granicząca z ofiarnością, jest bowiem uwarunkowana przyrodzoną im niejako niemocą, niemożnością działania, czynnego sprzeciwu wobec poczynań nieprzyjaciela: mordowania Polaków, zsyłania ich na Syberię, znieważania katolickich symboli, gwałcenia praw, poniżania. Wytrwała, cicha, pogrążona w żałobie kobieta polska płacze i modli się na grobie zamordowanych ojców, mężów, braci, urasta przez to do roli świętej męczennicy, której żalów wysłuchuje sam Bóg. Ilnicka wzywa kobiety do „dopełnienia kielicha łzami i krwią”, zapowiada wypadki, którym będą one musiały stawić czoła, przez które będą musiały przejść, gdy ich najbliżsi polegą w walce. Pragnienie zemsty powinno stać się więc silniejsze niż boleść po utracie ukochanych, „czarna suknia Polki” ma zaświadczać o śmiertelnej przemocy, jakiej dopuszczono się względem polskich bohaterów. Męskich bohaterów. Ich sakralizacja wyrażona motywem Golgoty i Grobu Pańskiego prowadzi do analogii ze zmartwychwstaniem Chrystusa, motywem przewodnim polskiego mesjanizmu¹². Obowiązkiem kobiet jest w męczeństwie tym uczestniczyć, choć udział ten powinien mieć charakter podrzędny, mają bowiem czuwać przy mogiłach i oczekiwać na dzień narodowej rezurekcji. Ekspozycja kobiecych, przyrodzonych – zdaniem poetki – cech to przede wszystkim umiejętność płaczu i poddawania się woli innych. Ćwiczenia duchowe kobiet polegać mają na nauce wytrwałości w biernej, cichej, introwertycznej postawie „płaczki żałobnej” lamentującej nad zwłokami najbliższych.

Potwierdzeniem światopoglądowych przekonań była jedna z jej pierwszych wypowiedzi na łamach „Bluszczu”. W 2. numerze z r. 1865 w taki sposób charakteryzowała kobietę:

Jej ustrój delikatniejszy, wrażliwość większa, jej uczuciowość, łagodność, dobroć, nie pozwalają jej być zawsze jasnowidzącym rozsądkiem, bezwzględną sprawiedliwością. Wrodzona skromność utrudnia jej sprawy pozadomowe, a natura jej kochająca, skłonna do poświęceń, zaparcia się, łatwości nawet, musi czynić ją uległą rządowi mężczyzny. Kto by chciał emancypować z tego kobietę, uczyniłby ją nieszczęśliwą, zwalając na nią ciężar nad siły, trud niemożliwy przy naturalnych jej obowiązkach w rodzinie¹³.

A zatem z góry zakładała redaktorka, że kobiety muszą podlegać „rządowi mężczyzny”, swoje zdanie opierając na ich rzekomych przyrodzonych predyspozycjach

¹¹ M. Ilnicka, *Do sióstr moich*, [w:] *Polska w pieśni 1863 r.*, zebra. i ułoż. S. Lam i A. Brzeg-Piskozub, Lwów 1913, s. 27–29.

¹² Zob. M. Skrzypek, *Obraz kobiety-Polki w późnoromantycznej poezji powstania styczniowego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2013, z. 13, s. 17.

¹³ [M. Ilnicka], *Rodzina*, „Bluszczy” 1865, nr 2, s. 1.

psychofizycznych. Generalizując, odejęła kobiecie rozsądek i poczucie sprawiedliwości, a potrzeby inne aniżeli zaspokojenie głodu miłości i opiekuńczości uznała za sprzeczne z jej naturą. Wyznaczyła jej określone miejsce, poza które wychodzić nie powinna, nie może, a nawet nie chce. Wypowiedź Ilnickiej stanowi przestrożę przed emancypacją rozumianą jako odrywanie kobiety od spraw domowych. Ilnicka jest przekonana, że wszelkie obowiązki spoza kręgu rodzinnego unieszczęśliwią kobietę, narzucając im ciężar nie do udźwignięcia, wszak zajmowanie się sprawami domu: spiżarnią, stołem i wychowaniem dzieci pochłaniają je bez reszty. Toteż sięganie po zawody „męskie” spowodowałoby nazbyt wielkie obciążenie, którym z pewnością nie podołałaby, a jeśli nawet, efekty tej działalności byłyby niewątpliwie ułomne.

Narcyza Żmichowska, wspominając młodą Ilnicką w listach do Wandy Grabowskiej, tak o niej pisała: „Ilnicka jest bardzo dobrą i potulną, i wzorową mężatką¹⁴, „Ilnicka, znam ją, najpocziwsze w szajce literackiej stworzenie, dobra, ale watową, miękką, ustępną dobrocią”¹⁵, „[...] najgorsze utrapienie, że ta Ilnicka tak łatwo płacze – a ja mam dla niej osobistą wdzięczność za pocziwość jej talentu i pocziwość jej stanowiska towarzyskiego”¹⁶. Antoni Zaleski cieszył się, że choć „pani Ilnicka, [jest] «rozanielona wielce», [jest] przynajmniej cicha, spokojna, nie narzucająca się ze swymi reformatorskimi zapędami”¹⁷. Te opinie pozwalają częściowo zrozumieć, dlaczego „siostry”, adresatki obu pieśni Ilnickiej, miały zadania i cele zaplanowane wokół *rerum domesticae*.

Jednoznacznie reakcyjny punkt widzenia na kwestię kobiecą wyraźnie artykułowała w przesłaniu egzaltowanej pieśni o tym samym tytule, co dynamiczny wiersz sprzed lat: *Do siostr moich* [„Dolo niewieścia!"]. Warto, jak w przypadku poprzedniej pieśni, i tę zacytować w całości:

Dolo niewieścia! święta wielką łzą miłości,
 Niezmierny skarbiec szczęścia dano ci w rozpłatę,
 Odkąd Marya w gwiazdzista obleczona szatę,
 Okazała nam drogę naszą śród ludzkości.
 Droga prosta i łatwa, bo na nią popycha
 Jakiś anioł, stróż Boży, serdeczne natchnienie!
 Drgając w piersi kobiecej jak melodia cicha,
 Woła na nią: Kapłanko! Oto namaszczenie...
 Namaszczenie miłości; niem opromieniona
 Niewiasta polska stoi w przybytku domowym;
 To nie Westalka Rzymu biało przystoniona,
 Nie druidka pogańska w wieńcu swym dębowym.
 Płomię tego ołtarza, który strzeże ona,

¹⁴ N. Żmichowska, *Narcyssa i Wanda. Listy Narcyzy Żmichowskiej do Wandy Grabowskiej (Żeleńskiej)*, wyd. i wstęp T. Boy-Żeleński, Warszawa 1930, s. 96.

¹⁵ Tamże, s. 110.

¹⁶ Tamże s. 123.

¹⁷ A. Zaleski, *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez baronową XYZ*, Warszawa 1971, s. 379.

Stokroć świętszym i czystszy promieniem jaśnieje:
 To matka chrześcijanka! Mlekiem swego łona
 Karmi, a żywym ciepłem piersi swojej grzeje
 Dzieciątko złotowłose, jak aniołek Boży:
 Tylko zda się skrzydełek do ramion mu trzeba,
 Tylko rąbka obłoków i promyka zorzy.
 A uśmiechnie się ziemi i wzleci do nieba.
 Lecz nie, aniołek do niej wyciąga rączęta,
 Różowe swe usteczka do ust jej przytula,
 Pierś jej drży, zbytkiem szczęścia niemal uciśnięta,
 Chce się zaśmiać, a płacze i śpiewa i lula.
 Aż się skleiły modre oczki niemowlęcia...
 Matko! Teraz stróż anioł zajmie miejsce twoje;
 Nie, nie, jasny Aniele! Czuwajcie oboje,
 Ona nie zdoła swego rozemknąć objęcia.
 Ona będzie noc całą klęczyć pochylona,
 Noc całą patrzeć cicho w uśpione swe dziecię,
 A kiedy pierwszym zorzy blaskiem zapłoniona,
 Ku niebu wzrok w pobożnym podniesie zachwycie:
 Siostry moje! Pytacie, czy ona szczęśliwa?
 Czy żądza innej doli w myślach jej zagości?
 Przeszłość z przyszłością w święte spajając ogniwa,
 Ona skarb swego szczęścia złożyła w miłości!...
 I chociaż może nieraz na tej życia drodze,
 Gorzkiej zółci z ziemskiego zaczerpnie kielicha;
 Choć nieraz może z oczu łza popłynie cicha,
 A miecz boleści serce jej przeszzyje srodze;
 Ona jeszcze spełnionym uwieńczona celem,
 Ku niebu za aniołem patrząc tajemniczym,
 Czuć się będzie szczęśliwą tem świętem weselem,
 Co nad Maryi schylonem połyśka obliczem.
 Bo miłość, co gorącym objęciem Cheruba
 Utuliła w swój uścisk łono jej niewieście,
 Na wszystkie ziemskiej nędzy troski i boleście,
 Wzniosła ja po ognistej drabinie Jakuba,
 Az tam, skąd już na krwawej Golgoty wyżynie,
 Zieloną różdżkę palmy widzi się jedynie!¹⁸

Kobieta jako kapłanka domowego ogniska, karmiąca piersią „dziecię złotowłose” – oto wizja kobiecości, która poza miłością macierzyńską, podniesioną do rangi świętości, niczego więcej nie żąda i niczego więcej nie potrzebuje, ponieważ tak została stworzona i taki los został dla niej zaprojektowany zarówno przez naturę, jak i służebną wobec niej – kulturę. Ilnicka wyizolowała kobiece pragnienia, sprowadzając je go biologizmu, do macierzyństwa, które uznała za uszczęśliwiający,

¹⁸ M. Ilnicka, *Do siostr moich*, [w:] *Kobieta w poezji polskiej. Głosy poetów o kobiecie*, Warszawa 1907, s. 216–217.

a zatem wyczerpujące i wystarczające. Wiersz tchnie sielankowością, poraża naiwnym, jednostronnym punktem widzenia. Zadziwia, że redaktorka opiniotwórczego czasopisma dla kobiet, przemawiała głosem mężczyzn, w jej ustach bynajmniej nie ironicznym, sekundowała tym wszystkim konformistom, dla których każdy ruch w sferze emancypacji kobiet był zawłaszczeniem patriarchalnego porządku ustanowionego w celu odnoszenia konkretnych korzyści, przede wszystkim decydowania w kwestiach prawnych i ekonomicznych. Najbardziej zadziwia jednak to, że Ilnicka – wychowanka głośnej w Warszawie pensji Apolonii Plewińskiej, która wyposażała swoje uczennice w wiedzę nie tylko praktyczną, ale i kształtowała ich tożsamość, nakłaniała do samodzielności i mawiała: „Panienki! Bądźcie raczej pastuszkami kur i gęsi, ale nie bądźcie nigdy rezydentkami”¹⁹ – znając doskonale nauki przełożonej, sama uprawiała zgoła inny, wsteczny rodzaj edukacji publicznej, powielając sztampy²⁰. Szkoda, że jako redaktorka „Bluszczu” nie kultywowała, jak jej wychowawcy, tej linii emancypacji wtedy, gdy po klęsce powstania nagle osamotnione kobiety musiały stawić czoła surowym wyzwaniom ekonomicznym: zdobyć zawód i pracę, by utrzymać siebie i swoją, nieraz bardzo liczną, rodzinę. Lamentacje nad mogiłami poległych, skądinąd będące znakami trwałości pamięci, lulanie „złotowłosych dzieciątek”, skądinąd urocze, miały wedle poetki zastąpić działania nieestetyczne i niekobiece – walkę o byt. Utrzymywanie kobiet w nieświadomości ich potencji, minimalizowanie ich potrzeb, redukcja umiejętności oraz mnożenie stereotypów stanowiło istotny hamulec do rozwoju człowieczeństwa kobiet. Wyodrębnianie ich ze świata ludzkiego jako istoty słabe, z natury będące *nomen omen* bluszczem potrzebującym stabilnego oparcia, podkreślanie nieusuwalnej słabości fizycznej i umysłowej, wreszcie wskazanie ciasnych obszarów ich działalności, zawsze podległych i niewymagających niczego, poza emocjami, było rodzajem propagandy i sabotowania równouprawnienia. Nie do maskulinistycznej mimikry, rozumianej częstokroć jako skarlenie etyczne, ale do prawa do życia świadomego i częściowej przynajmniej autonomii.

Byłoby, rzecz jasna, naiwnością sądzić, że prawo do samostanowienia rozumianego jako życiowa zaradność miało być powszechne i że takie były oczekiwania wszystkich kobiet. Wszak jeszcze w szkicu z r. 1889 *W sprawie emancypacji* Gabriela Zapolska, która teoretycznie (bo przecież nie w życiowej praktyce) i przewrotnie (bo wypowiedź dotyczyła inteligentek) odcinała się od ruchów profeministycznych, pisała: „jestem przeciwna wdzieraniu się kobiet na stopnie dotychczas

¹⁹ M. Ilnicka, *Apolonia Plewińska*, „Bluszcz” 1873, nr 3, s. 18.

²⁰ W tym kontekście warto wspomnieć o powtarzanym przez różnych badaczy rzekomym zbawiennym wpływie jej nauczyciela, Stanisława Jachowicza, który miał ją (i wiele innych swoich uczennic) zachęcić do aktywności literackiej. Zważywszy jednak na światopogląd Jachowicza i wtórowanie mu jego małżonki, Antoniny z Ośniałowskich, ten wpływ nie mógł mieć charakteru inspirującego do samodzielności. Bajkopisarz z Dzikowa miał wyraziste poglądy konserwatywne, o czym świadczą wypowiedzi jego żony, nawet jak na lata czterdzieste zadziwiająco reakcyjne aż do samoponiżenia – zob. Antonina J[achowiczowa], *Kobieta*, „Pierwiosnek” 1841, s. 219–226.

przez mężczyzn zajmowane²¹, widząc dla nich prawie wyłącznie role żon i matek²², co potwierdziła w *Fin-de-sieclistce*, szydząc bezlitośnie ze swojej (anty)bohaterki. Jednakże czym innym były mizoginiczne fantazje ekscentrycznej Zapolskiej, a czym innym publikowane na łamach „Bluszczu” wypowiedzi i wiersze redaktorki, z którymi miały prawo identyfikować się jego czytelniczki.

Trudno rozsądzić, co legło u podstaw światopoglądowych Ilnickiej. Nie można pominąć ani specyficznej sytuacji rodzinnej poetki (wczesne wdowieństwo, bezdzietność), ani okresu uwięzienia w Cytadeli, ani wpływu osób trzecich, zwłaszcza S. Krzemińskiego – zwolennika umiarkowanej emancypacji, uznającego kobietę za niezdolną do wyższego wykształcenia²³, ani realiów życia zawodowego (ustępstwa i czynienie zadość oczekiwaniom publiki), ani też uwarunkowań osobowościowych²⁴. Patrząc na wieloletnią publicystyczną działalność Ilnickiej w staromodnym „Bluszczu”²⁵, łatwo zauważyć, że od początku przyjęła ona stanowisko wycofane, ustępujące tradycjom patriarchalnego *ancien regime’u*. Mimo możliwości, jednak „Bluszczy” był pismem poczytnym i popularnym, skłaniała się ku podtrzymywaniu paternalizmu, w cieniu którego projektowała podrzędne i służebne role kobiece. W jej przekonaniach nie dokonały się w zasadzie żadne zmiany. Wydaje się, że akcentowana w *Manifestie* postawa aktywnej patriotki była jedynie krótkotrwałym epizodem, skoro Ilnicka szybko zajęła pozycję cichej kontestatorki i sceptyczki emancypacji, ruchu kobiet, które chciały świadomie współtworzyć dookolny świat.

Bibliografia

- Bednarz-Grzybek R., *Kwestia kobieca. Rodzina – wychowanie – edukacja. Bibliografia adnotowana zawartości czasopisma „Bluszczy” (wybór za lata 1865–1905)*, Lublin 2016.
- Caban W., *Kobiety i powstanie styczniowe*, [w:] *Kobieta i świat polityki. Polska na tle porównawczym w XIX i w początkach XX wieku. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, Warszawa 1994.
- Dubiecki M., *Wspomnienia Matki i Córkę z powstania 1863 roku, Emilii Heurichowej i Teodory z Heurichów Kiślańskiej* [rec.], „Kwartalnik Historyczny” 1919, t. XXXIII.
- Gawin M., *Przeciw emancypacji kobiet*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
- Górski K., *Stanisław Krzemiński. Człowiek i pisarz*, Warszawa 1985.

²¹ G. Zapolska, *W sprawie emancypacji*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 104, s. 1 (przedruk: G. Zapolska, *Publicystyka*, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, cz. I, Wrocław 1958, s. 49–59).

²² Próbę wyjaśnienia sprzeczności pomiędzy manifestowaną w publicystyce negacją emancypacji a życiem i dziełem artystycznym Zapolskiej podjęła m.in. M. Gawin, *Przeciw emancypacji kobiet*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 235–252 (tu bibliografia artykułów tego tematu dotyczących).

²³ K. Górski, *Stanisław Krzemiński. Człowiek i pisarz*, Warszawa 1985, s. 200.

²⁴ O swoim światopoglądzie, rozgoryczeniach i nadziejach napisze w swoim ostatnim utworze z 22 czerwca 1897 r. pt. *Koleje życia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 36, s. 8.

²⁵ Zob. ciekawe rozważania A. Pai, *Marii Ilnickiej nienapisana historia literatury dla kobiet*, [w:] *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczyk, Ł. Książyk, Warszawa 2015, s. 179–190.

- Hulewiczowa M., *Ilnicka Maria*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. X, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962–1964.
- Ilnicka M., *Apolonia Plewińska*, „*Bluszcz*” 1873, nr 3.
- Jankowski E., *Z różnych sfer. Studia i portrety*, Warszawa 1994.
- Kotowski R., *Popularyzacja aktywności społecznej kobiet na łamach tygodnika „Bluszcz” w latach 1918–1939*, [w:] *Kobieta i media. Studia z dziejów emancypacji kobiet*, red. P. Perkowski, T. Stegner, Gdańsk 2009.
- Kobieta w poezji polskiej. Głosy poetów o kobiecie*, Warszawa 1907.
- Orzeszkowa E., *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. I, Wrocław 1955.
- Paja A., *Marii Ilnickiej nienapisana historia literatury dla kobiet*, [w:] *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczyk, Ł. Książyk, Warszawa 2015, s. 179–190.
- Polska w pieśni 1863 r.*, zebr. i ułoż. S. Lam i A. Brzeg-Piskozub, Lwów 1913.
- Skrzypek M., *Obraz kobiety-Polki w późnoromantycznej poezji powstania styczniowego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2013, z. 13.
- Wawrzykowska-Wierciochowa D., *Z umiłowania. Opowieść biograficzna o Wandzie z Wolskich Umińskiej*, Lublin 1973.
- Zaleski A., *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez baronową XYZ*, Warszawa 1971.
- Zapolska G., *W sprawie emancypacji*, „*Kurier Warszawski*” 1889, nr 104 (przedruk: Zapolska G., *Publicystyka*, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, cz. I, Wrocław 1958).
- Żmichowska N., *Narcyssa i Wanda. Listy Narcyzy Żmichowskiej do Wandy Grabowskiej (Żeleńskiej)*, wyd. i wstęp T. Boy-Żeleński, Warszawa 1930.

Two “tearful” appeals by Maria Ilnicka (*Do siostr moich*)

Abstract

Maria Ilnicka is directly associated with the Manifesto of 22nd January, 1863. As its (co-) author, she expressed her opinion on emancipation issues both in poetry and “*Bluszcz*”, which she edited herself. However, contrary to the expectations resulting from the contents of the Manifesto, these are not revolutionary views. In fact, they are more conservative and in line with the conventional status quo. Two poems of the same title: *Do siostr moich*, clearly reflect her ideas. Ilnicka emphasises first of all: a passive attitude of women towards national matters, suggesting the model of ‘a mournful weeper’, and second of all: abandoning social activity and remaining in the shadow of patriarchy – in the role of ‘a guardian of the hearth’.

Key words: Polish poetry, 19th century, Maria Ilnicka, „*Bluszcz*”, woman, emancipationa

Magdalena Piotrowska

ORCID 0000-0002-1823-9218

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Oto znika jednostka, zatracą się i budzi całość, wielkość i potęgą”¹ (O pieśniach polskich Sokołów przed odzyskaniem niepodległości)

Na początku XX wieku Ludomir Benedyktowicz zwrócił się do braci sokolej z apelem: „Hej bracia Sokoły zanućmy w pochodzie / Niech pieśnią rozlega się echo [...]”². Już wstępnie zastrzec wypada, że próba omówienia pieśni polskich Sokołów sprzed 1918 r. nie należy do zadań łatwych, i to z kilku powodów. Po pierwsze z rozległości chronologicznej – należałoby bowiem analizować je już od momentu powołania Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, zatem od r. 1867. Po wtóre – ze względu na zakres terytorialny: pieśni sokole obecne były we wszystkich zaborach, rozwijając się także w kręgach polonijnych; sporym wyzwaniem jest też ich masowość. Trudności badawcze mogą wypływać również z braku dostatecznej wiedzy o ich autorach czy o kontekście powstania. Nie powinien zatem dziwić fakt, iż trudno znaleźć opracowania krytyczne pieśni Sokołów³, tym bardziej że utwory te miały formę właściwą dla literatury popularnej i masowej, a zatem pozostawały poza obszarem literatury wysokiego obiegu. Pisanie o tej sporej grupie tekstów, istotnych nie tylko dla socjologii literatury, wiąże się z koniecznością przywołania

¹ Uwagi Edwarda Kubalskiego (wieloletniego działacza Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”) wypowiedziane na marginesie krakowskiego zlotu w 1910 r. (por. E. Kubalski, *Z przeżyć i wspomnień sokolich*, Kraków 1997, s. 58).

² L. Benedyktowicz, *Marsz Sokołów*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 26, s. 14.

³ Jak słusznie zauważył badacz ruchu sokolego Andrzej Bogucki, mimo roli, jaką odegrał w nim śpiew i muzyka: „Dorobek sokolstwa w tej dziedzinie nie został dotychczas opracowany” (por. tegoż, *Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół” na Pomorzu 1893–1939*, Bydgoszcz 1997, s. 22. Do nielicznych należy niepublikowana praca magisterska Małgorzaty Orlewicz, *„Sokół” na ziemiach polskich w poezji i pieśni (1867–1918)*, Kraków 1986; zob. też: M. Piotrowska, *„Mens sana in corpore sano”. Prolegomena do poezji „Sokołów” w „Przewodniku Gimnastycznym «Sokół»” 1881–1894*, „Wiek XIX” R. X (LII): 2017, s. 237–254. Niedosyt budzi niedawno opublikowana *Bibliografia główna sokolstwa* (oprac. A. Boguckiego w 2017; [https://issuu.com/sokolstwo/docs/bibliografia_główna_sokolstwa](https://issuu.com/sokolstwo/docs/bibliografia_g%C5%9Bna_sokolstwa) [dostęp: 27.02.2018]), która odnotowała zaledwie jeden śpiewnik (wyd. w Sanoku w 2014, a napisany odręcznie w 1905).

choć części tych pieśni, praktycznie nieobecnych we współczesnych opracowaniach⁴, a przecież cieszących się niekwestionowaną popularnością w ostatnich dekadach narodowej niewoli. Wiele z nich doczekało się masowych przedruków w kolejnych edycjach śpiewników sokolich czy narodowych/patriotycznych. Wspomnieć wypada i o innej formie ich utrwalania – o drukowaniu na łamach periodyków, zwłaszcza miesięcznika „Przewodnik Gimnastyczny «Sokół»” (wydawanego od 1881 r. we Lwowie). Można zakładać, iż to właśnie istotne czynniki (misternie przemyślana strategia wydawnicza, imponująca dbałość o gromadzenie, przechowywanie i masowe rozpowszechnianie) wpłynęły nie tylko na samą popularność tych pieśni, ale i bezpośrednio zadecydowały o zajęciu przez nie ważnego miejsca w kulturze narodowej. Bez wątpienia kluczowe zdaje się i tu podkreślenie specyfiki czasu, w którym teksty te powstawały. Przypomnijmy: pieśni Sokołów zyskały popularność już w końcówce drugiej połowy XIX wieku, zatem w czasie dochodzenia do głosu odbiorców masowych. Wpływało to na wykorzystanie potencjału pieśni, czego bezsprzecznym dowodem były choćby narastająca aktywność „lubowników” muzyki i śpiewu, powoływanie chórów, stowarzyszeń muzycznych, organizowanie koncertów i kolejne edycje śpiewników⁵. Zgodnie z tymi intencjami przez lata aktywnie i systematycznie prowadzono naukę śpiewu chóralnego, czego efektem było przygotowanie odpowiedniej bazy do rozwoju pieśni sokolej – na potrzeby gniazd sokolich tworzone chóry i orkiestry, niekiedy też powoływano specjalne komitety muzyczne, których celem było uatrakcyjnienie zlotów organizacji. Przypomnieć warto, iż właśnie te szeroko zakrojone działania umuzyczniające wspierane były również edycjami specjalnych poradników, broszur czy instruktażami zamieszczanymi na łamach periodyków. Pisząc zatem o dynamice ruchu muzycznego tego czasu należy zaznaczyć, iż tendencja ta charakterystyczna była nie tylko dla ziem polskich. Jako model godny naśladowania wskazano działalność Niemców, którzy

[...] pod względem rozwoju narodowego bardzo wiele zawdzięczają swemu Gesangvereinom. Przypominamy atoli, że nieodłącznym towarzyszem, że bratem rodzonym Gesangvereinowi był niemiecki Turnverein – a nie można zaprzeczyć, że te kółka gimnastyczne przynajmniej tyle dobrego zdziałały, co kółka śpiewackie. I nam należy pielęgnować w równej mierze oba te kierunki, po równo dbać nam należy o kształcenie duszy przez pieśń polską, jak o wzmocnienie ciała przez ćwiczenia gimnastyczne. Ćwiczenia gimnastyczne przystoją i przydadzą się każdemu wieko-

⁴ Wiele cennych uwag przynoszą też książki: J. Snopko, *Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół” w Galicji 1867–1914*, Białystok 1997; *Zarys dziejów Sokolstwa Polskiego w latach 1867–1997*, red. E. Małolepszy i Z. Pawluczuk, Częstochowa 2001 oraz K. Strykowski, *Towarzystwo Gimnastyczne «Sokół» w Wielkopolsce w latach 1914–1939*, Poznań 2016.

⁵ Por. m.in. *Złota księga Sokoła poznańskiego*, Poznań 1936, s. 24. Cenne informacje przynoszą także takie opracowania, jak m.in. B. Zakrzewska-Nikiporczyk, *Ruch śpiewaczy w Wielkopolsce w latach 1870–1918*, Poznań 1976 (praca doktorska UAM); K. Winowicz, *Narodowe i patriotyczne idee wielkopolskiego ruchu śpiewaczego*, Poznań 1982; J. Przybylski, *Warunki rozwoju i zadania amatorskiego ruchu śpiewaczego w Bydgoszczy w latach 1883–1920*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia z Wychowania Muzycznego” 1980, z. 4, s. 19–30.

wi, nie tylko dżitwie i młodzieży. W świecie starożytnym ćwiczenia gimnastyczne były ważną częścią wychowania narodowego⁶.

Przywołanie zarysowanego wyżej kontekstu prowokuje do pochylenia się nad tymi zapomnianymi, a przecież jakże znaczącymi dla kultury narodowej tekstami, skłania do przeprowadzenia żmudnych kwerend. Podpowiada konieczność sięgania do tekstów żywo reagujących na ważne wydarzenia historyczne⁷. Działania te akcentują zasadność badań literatury i kultury masowej, podpowiadając metody eksploracji. Niepokojąca jednak zdaje się niemal całkowita nieobecność kontekstu kulturowego w opracowaniach dotyczących Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”. Wśród współczesnych prac niewiele znajdziemy też informacji o poetyckiej czy muzycznej aktywności Sokołów, a przecież odegrała ona ważną rolę w pielęgnowaniu pieśni polskiej, „w której tak wspaniałe są złożone skarby narodowe”⁸. Stąd też niezastąpiony może okazać się niewielkich rozmiarów artykuł Czesława Kędzierskiego, napisany w dwudziestoleciu międzywojennym. To ważny punkt odniesienia w rozważaniach o kulturowych kontekstach twórczości literackiej Sokołów, tym bardziej że jest to głos praktyka (autor był literatem i dziennikarzem, aktywnym członkiem Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”), a równocześnie wypowiedź pisana po latach, już z pewnej perspektywy, niejako stanowiąca podsumowanie przemysłów⁹.

Już na samym początku nasuwa się zasadnicze pytanie o cel tych pieśni. Skoro dalekie były od dopracowanych form i od wyrafinowanych środków artystycznych, proponując w ich miejsce zazwyczaj szablony i stereotypy, to nie sposób nie dopytywać o zasadność tych preferencji. Pewną odpowiedź znajdziemy już we wspomnianym artykule Kędzierskiego:

Sokół więc postawił sobie cele konkretne, pozytywne, które opiewały: przez odrodzenie sił fizycznych – odrodzenie ducha, charakteru, woli, męstwa, hartu, karności, a z tym wszystkim wychowanie najszerzszych rzesz bez względu na rodowody i stopnie w hierarchii społecznej – w czynnej na każdym kroku miłości ojczyzny¹⁰.

⁶ „Przewodnik Gimnastyczny «Sokół»” 1889, nr 8, s. 62–63 (w dalszej części pracy – skrót PGS). Der Gesangverein – koło śpiewacze; der Turnverein – towarzystwo gimnastyczne.

⁷ Wypada tu wspomnieć zwłaszcza o badaniach i edycjach poezji barskiej i literatury kościuszkowskiej. Por. m.in. *Poezja powstania kościuszkowskiego*, zebr. oraz zaopatrzył wstępem i objaśnieniami J. Nowak-Dłużewski, Kielce 1946; *Ulotna poezja patriotyczna Oświecenia (1774–1797)*, oprac. i przedmową opatrzył R. Kaleta, Wrocław 1977. Do cennych inicjatyw należy też projekt kierowany przez R. Okulicza-Kozaryna *Poezja na marginesie cywilizacji*. O potrzebie badań tych tekstów, nierzadko znajdujących się na „obszarach trzecich”, upominał się wielokrotnie Janusz Maciejewski – zob. m.in. tegoż, *Literatura okolicznościowa i użytkowa (Zamiast wstępu)*, „Napis” 1994, s. 3–10 czy *Wstęp*, [w:] *Literatura barska. Antologia*, wyd. 2 zupełnie zmienione, oprac. J. Maciejewski, Wrocław 1976, BN I, nr 108.

⁸ PGS 1889, nr 8, s. 62.

⁹ Cz. Kędzierski, „Sokół” w *pieśni i poezji*, [w:] *Złota księga Sokoła poznańskiego...*, s. 114–122.

¹⁰ Tamże, s. 114.

Omawiając pieśni Sokołów, należy na nie spoglądać jako na zjawisko złożone, silnie uzależnione od strategii propagandowych, sięgające po narzędzia sprawdzone i ułatwiające propagowanie przyjętych haseł. Ich atutem była również umiejętność wpisania się w społeczne zapotrzebowanie na utwory okolicznościowe (np. na zloty czy rocznice organizacji). Toteż w tym repertuarze stałe miejsce zyskała nie tylko poezja silnie zideologizowana, ale i teksty śpiewane:

W organizacji, ufundowanej na tak pozytywnym programie pracy, rodzić się zaczęła pieśń Sokoła, pieśń, nie mająca nic wspólnego z liryką czystą, nastrojową, marzycielstwem czy skargą – pieśń-hasło, nie tyle cyzelowana w formach kunsztownych, ile rąbana, jakże nieudolnie nieraz, ale jakże szczerza za to, jakże tętniąca życiem, wolą życia i czynu. Nie dla pustej zabawy, ale dla użytecznego podparcia ideologii sokolej rodziła się pieśń sokola. Nie w kształcie kołysanki czy serenady, lecz zawsze w rytmie aktywnym marsza, spełniającego przeważnie dwojakie zadanie jednocześnie: jako marsz ćwiczebny, śpiewany przez ćwiczących na publicznych popisach zlotowych, i tym samym jako propaganda haseł sokolich¹¹.

Również *Przedmowa* do popularnego *Śpiewnika Sokolego* Franciszka Barańskiego przynosi wyraźne dopełnienie tych rozważań:

„Tyle życia, co jest w pieśni”

Śpiewać w chwilach smutku czy radości, to właściwość każdego narodu. Pieśń polska to tęsknota za utraconą wolnością i nadzieja lepszej przyszłości. Sokół polski pomny zasadzie „silnego ducha w zdrowym ciele” nie może i nie powinien oddawać się rozpacz i dlatego pieśni jego są dalszym oddźwiękiem melodii nadziei. Takimi są też one¹².

To, co wybrzmiewa z powyższego fragmentu, to głębokie przekonanie o potencjale pieśni, ich propagandowym przesłaniu. Wartością będzie zatem nie strona artystyczna, dbałość o kunszt językowy czy muzyczny, lecz świadome wykorzystanie potencjału środków retorycznych, narzędzi umożliwiających oddziaływanie na masowego odbiorcę. Co więcej – przyznano jej prawo do wyzwolenia się od modelu poezji wysokoartystycznej. Proponuje się nową przestrzeń społecznego oddziaływania, usytuowaną jednak na obrzeżach kultury. Zdaniem Kędziarskiego alternatywą dla liryki nastrojowej, zbyt często popadającej w nutę skargi czy marzycielstwa, mogła stać się poezja Sokołów, świadomie zmierzająca w stronę form utrwalonych już w polskiej tradycji. Stąd też wybór padł na formę marsza, który mógł stać się nie tylko rodzajem tuby ideowej Towarzystwa Gimnastycznego, ale i równocześnie mógł spełniać też inne, nie mniej istotne funkcje, nie estetyczne jednak, lecz użytkowe – choćby jako marsz ćwiczebny wykorzystywany podczas zlotów organizacji. Podkreśla się również dominację formy nawiązującej do gatunku muzyki instrumentalnej, należałoby ją zwać zapewne marszem-wezwaniem, a może i nawet

¹¹ Tamże.

¹² *Śpiewnik Sokoli*, zebra. i ułoż. Fr. Barański, wyd. 2 popr. i uzup., Kraków [1903] (cytowania z tego wydania dalej oznaczane: Barański i numer pieśni).

– jak sędzę – bezpośrednim nawiązaniem do Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*? To wyraźne nawoływanie do przyjęcia postawy aktywnej. Zarówno w utworze Mickiewicza, jak i w utworach legionowych obecny jest ton pobudki. Może więc pomocne okaże się tu przywołanie kontekstu kanonu tyrtejskiego, tak przecież silnego w poezji romantyków (w tym również Mickiewicza), a bez wątplenia pobrzmiewającego i w tekstach Sokołów, tak w poezji, jak i w pieśniach? Być może właśnie w tej przestrzeni ukryty jest potencjał sokolich pieśni?

Największą popularność, i to na wiele dziesięcioleci, zyskał *Marsz Sokołów* Jana Lama z muzyką Jana Czerwińskiego:

Ospały i gnuśny zgrzybiały ten świat,
 Na nowe on życia koleje
 Z wygodnej pościeli nie dźwiga się rad,
 I duch i ciało w nim mdleje.
 Hej, bracia Sokoły – dodajcie mu sił,
 By ruchu zapragnął – by powstał i żył!
 W niemocy, senności – i ciało, i duch,
 Na próżno się dźwiga i łamie,
 Tam tylko potężnym i silnym jest duch,
 Gdzie wola silne ma ramię.
 Hej bracia, kto ptakiem przelecieć chce świat,
 Niech skrzydła Sokole od młodych ma lat!
 Więc razem ochoczo w daleki ten lot,
 Sposobić nam skrzydła dla ducha,
 Nie złamie nas burza, nie strwoży nas grzmot,
 Gdy woli siła posłucha.
 Hej, bracia kto ptakiem przelecieć chce świat,
 Niech skrzydła Sokole od młodych ma lat!¹³.

Dopowiedzmy jednak, iż pieśni Sokołów to przecież nie tylko głos młodego pokolenia, lecz całej wspólnoty integrującej różne generacje, które spaja jedna idea (A. Bojarski, *Marsz Sokołów* [„My duchem lub wiekiem młodzi...”]¹⁴). To również powtarzany latami „motyw woli niezłomnej, [...] i hasło braterskiej zgody [...]”¹⁵, wpisujący się choćby w przesłanie *Marsza Sokołów Wielkopolskich* Kazimierza Goncerzewicza („Niech zgoda bratnia spocznie w tej dłoni, / Gdzie ciało hartu nabiera!”)¹⁶. To także czytelna kontynuacja narodowych wartości, próba ochrony cnót rodzinnych:

¹³ PGS 1886, nr 9, s. 70. (toż, nuty i słowa w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu dwudziestej piątej rocznicy założenia Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” we Lwowie, Lwów 1892, s. 256–258; Barański, nr 2).*

¹⁴ Barański, nr 6.

¹⁵ Cz. Kędziński, dz. cyt., s. 115.

¹⁶ *Marsz Sokołów wielkopolskich*, sł. K. Goncerzewicza, muz. E. Komnickiego (zob. Barański, nr 4).

Bracia! niech celem naszym nie będzie
Dążyć do próżnej i czczej zabawy;
Ale pracować zawsze i wszędzie
Dla dobra bliźnich – ojczystej sprawy.
Niech w gniazdach „Polskich Sokołów” dzieci
Mają w rodzicach wszelkich cnót wzory
Wtedy nam słońce szczęścia zaświeci
I kraj nasz wejdzie w wolności tory¹⁷.

Momentem przełomowym dla omawianego modelu był zlot Sokolstwa w 1892 r. (zwołany we Lwowie z okazji 25-lecia gniazda lwowskiego), który zdaniem Kędzierskiego „wprowadził do pieśni sokolej otwarcie już hasła wolnościowe”¹⁸. Te tendencje dają się zauważyć wyraźnie już choćby w *Jubileuszowym marszu ćwiczebnym* („autorstwa zasłużonego jak najlepiej niestrudzonego prezesa Związku Sokolstwa w Austrii dr. Ksawerego Fiszera”¹⁹) zespalającym dwa hasła – „obok rozwiniętego w całości podstawowego programu sokolego pracy pozytywnej, przebija się tu po raz pierwszy dobitniej (mimo przestrogi przed «porywami») nuta bojowa”²⁰. To również czas składania jednoznacznych deklaracji, „że pod sokolim «znakiem kaźden [sic – MP] gotowy dla Polski, wiary, położyć głowy», oraz że – «za tym sztandarem, gdy czas na boje, pójdą, o Polsko, Sokoły Twoje!»”²¹. Właśnie od lat dziewięćdziesiątych wieku XIX „pieśń sokola coraz więcej się uskrzydla, coraz wyżej uderza, staje się coraz gorętsza, coraz zapalniejsza, nabiera coraz więcej charakteru pobudki bojowej, woli walki zwycięskiej i rotę przysięgi [...]”²². Pisząc o tej narastającej tendencji Kędzierski odwołał się do kilku wyrazistych przykładów, wśród nich do *Hymnu Sokołów* (słowa Wojciecha Dąbrowskiego do muzyki M. Sołtysa):

Wolność oto sztandar nasz,
Niepodległość cel jedyny.
Gdy rozstrzygać będzie los
Bo nas żywi, co nas boli,
My zwycięską wzniesiem dłoń –
Któż przemoże huf sokoli?²³.

Podczas próby analizy pieśni Sokołów można dostrzec nie tylko prostotę i dobitność tekstu czy niewyszukane metafory, nieskomplikowane rymy i układy paraboliczne, ale i – typowe dla pieśni – refreny. Zapewne te zabiegi, wsparte odpowiednio

¹⁷ St.K., *Pieśń Sokołów polskich*, PGS 1891, nr 5, s. 44.

¹⁸ Cz. Kędzierski, dz. cyt., s. 115.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ b.a., *Hymn do sztandaru*, [w:] Cz. Kędzierski, dz. cyt., s. 116.

²² Cz. Kędzierski, dz. cyt., s. 117.

²³ Tamże, s. 116–117. Por. też: „Ilustracja Polska” 1903, nr 26, s. 28 (toż, nuty i słowa w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu dwudziestej piątej rocznicy...*, s. 245–250; toż: Barański, nr 1).

dobraną melodią, pozwalały wnikać w pokoleniową pamięć słuchaczy. Nietrudno zauważyć, jak wiele łączy omawiane utwory z pieśniami utrwalonymi w zbiorowej tradycji – z pobudką rycerską czy pieśnią żołnierską. Pieśń przybiera wówczas często formy zakorzenione w tym modelu, czym zapewne podyktowane jest preferowanie konstrukcji przypominających odezwy, wezwania czy apel. Wnosi bowiem – podobnie jak pieśni konfederacji barskiej czy insurekcji kościuszkowskiej – aspekty pożądane przez odbiorców. Mówi nie tylko o bohaterstwie i wytrwałości, ale coraz częściej przywołuje hasło wzywające do mobilizacji.

Wiele z tych pieśni posiadało charakter okazjonalny, stając się równocześnie precyzyjnym barometrem społecznych nastrojów. Wykorzystywane były podczas ważnych dla społeczności wydarzeń, wiązały się przede wszystkim z podniosłymi emocjami. Znaczna część tych utworów, pierwotnie pisanych na podniosłą uroczystość, z czasem przechodziła w niepamięć. To jednak zjawisko typowe dla większości tekstów okolicznościowych. Tylko nieliczne nie traciły swej pozycji, tak jak stało się choćby z *Marszem Sokołów* Jana Lama czy z *Marszem ćwiczebnym Sokołów* Ksawerego Fiszera²⁴, o którym pisano: „że mimo przestrzeni czasu i odzyskania niepodległości państwowej posiada on i dziś jeszcze pewne akcenty aktualne”²⁵. O trwałości decydowała stałość przesłania tych pieśni – wierność ideom braterstwa, karność, wytrwałość, zachęta do działań, do aktywnego czynu – co, w kontekście braku niepodległości, interpretowane było w aż nadto jednoznaczny sposób. To także wyraźna kontynuacja przesłania, wpisanego do kanonu narodowej literatury; to bezpośrednie nawiązania do utrwalonych w polskiej tradycji pieśni, np. do popularnego poloneza pożegnalnego Kościuszki (Rajnolda Suchodolskiego *Patrz Kościuszko na nas z nieba z 1792 r.*), m.in. u Fiszera („Patrz Kościuszko na nas z nieba / Raclawice daj nam swe!”) oraz u Klemensa Kołakowskiego:

Jak tęskny żuraw, jako wędrowiec,
Na Wawel lot my kierujem swój.
Pierś o Kościuszki otrzeć grobowiec
I ducha skrzepić na dalszy bój!²⁶.

Nie brak też przywołań fragmentów *Mazurka Dąbrowskiego* (słowa Józefa Wybickiego *Jeszcze Polska nie zginęła z 1797 r.*), np. również u Fiszera („Jeszcze Polska nie zginęła / Pokąd zdrowych synów ma!”] czy u A. Bojarskiego:

Bo też Polska nie zginęła,
Rozdarta z bolu usnęła.
Sokół nasz znak,
To jedyny ptak!²⁷.

²⁴ Cz. Kędziński, dz. cyt., s. 115; *Marsz ćwiczebny Sokołów*, sł. F. Fiszera, muz. F. Barańskiego (Barański, nr 11).

²⁵ Cz. Kędziński, dz. cyt., s. 115.

²⁶ F. Fiszer, *Marsz ćwiczebny Sokołów* (Barański, nr 11); K. Kołakowski, *Do Krakowa na Złot! Marsz Sokołów Bukowińskich* (Barański, nr 49).

²⁷ F. Fiszer, *Marsz...; Marsz Sokołów*, sł. i muz. A. Bojarskiego (Barański, nr 6).

Dostrzec można przydatne narzędzia retoryczne, niezbędne w budowaniu narracji o narodowej historii, sięganie do sprawdzonych form, zakorzenionych w tradycji ludowej.

Niekiedy czerpano z wcześniejszych pieśni, traktując je w kategoriach akompaniamentu, wykorzystując choćby ich melodię podczas wykonywania ćwiczeń gimnastycznych. Taki wybór podyktowany był zapewne nie tylko popularnością tych utworów, ale i bez wątpienia wynikał z próby ominięcia ograniczeń stawianych przez cenzurę; z przekonania, że skoro słowa pieśni były już powszechnie znane i wpisane w pokoleniową pamięć, to przywołanie ich mogło odbywać się nie wprost, lecz na poziomie rozpoznawalnych cytatów muzycznych. Jako przykład posłużyć może tekst Edwarda Kubalskiego, wykorzystany przy wykonywaniu ćwiczeń Złotu Grunwaldzkiego w Krakowie w 1910 r.²⁸ Znacząco w tym kontekście brzmi zachęta do sięgnięcia po ten utwór, opublikowana przez redakcję sokolego periodyku:

Zwrotki te oddają doskonale i rytm muzyki ułożonej do ćwiczeń i treść każdego ćwiczenia. Są ich słownym zobrazowaniem i wytłumaczeniem ich pomysłu. Dlatego byłoby pożądanę, aby się druhowie nauczyli tych wierszy, bo przy ich śpiewie idą ćwiczenia różnie i łatwiej się ich nauczyć²⁹.

To głos aż nadto trafny. Takimi potrzebami zapewne podyktowana została technika tworzenia tych pieśni, zmierzająca zazwyczaj do multiplikowania, do kompozycji symetrycznych, celowo wykorzystujących utrwalone frazy. Oczekiwano dialogu współczesności z historią, stąd też wybierano miejsca nieprzypadkowe i czas liminalny (np. wspomnianego Złotu Sokolstwa Polskiego w Krakowie). Owemu „wyłączeniu” i oddzieleniu od codzienności towarzyszyła muzyka i symbole narodowe. To już nie tylko ćwiczenia gimnastyczne (np. ułożone w obrazy), lecz świadome dochodzenie do narodowej tradycji. Sukces tych działań możliwy był dzięki wykorzystaniu dopracowanego scenariusza, opartego na „wiązance” obrazów³⁰. Bez wątpienia nadal obecna była dziewiętnastowieczna technika budowania narracji, o czym świadczą choćby *Słowa do ćwiczeń wolnych na Złot Grunwaldzki* Edwarda Kubalskiego. To, co wyróżnia ten utwór, to rozbudowana forma, nasuwająca nieodparte skojarzenia z romantycznymi cyklami obrazków. Taki zamysł kompozycyjny scalał poszczególne ogniwa, budując spójną wiązanę pieśni narodowych, w której prym wiodły mazurki i krakowiaki. I zgodnie też z tą koncepcją cykl otwierał obraz zatytułowany *Pobudka*, stylizowany na mazurka *Witaj, majowa jutrzeńko!* (pieśni napisanej w czasie powstania listopadowego przez Rajnolda Suchodolskiego).

²⁸ E. Kubalski, *Słowa do ćwiczeń wolnych na Złot Grunwaldzki*, PGS 1910, nr 5, s. 37–38 [toż: nr 4, s. 20].

²⁹ PGS 1910, nr 5, s. 38.

³⁰ Por. E. Kubalski, *Słowa...*; zob. również: tegoż, *Z przeżyć...*, s. 57.

Dziś pancерnej nie masz broni,
 Jeno wiara i moc w dłoni!
 Więc kto żyw
 Z polskich niw –
 Niechaj z nami siły tęży!³¹

Także w tej formie utrzymane są kolejne partie pieśni, choćby fragmenty zatytułowane *Do czynu!* i *Na straży*, z których drugi wpisuje się w nuty mazura Karola Kurpińskiego (*Nasz Chłopiński Polak dzielny*): „Pamiętaj, miły bracie, że stoisz na czacie, / Że cały kraj ci wierzy i spogląda na cię, / Że w Tobie, że w młodzieży – nasza przyszłość leży”). Przy fragmencie czwartym (*Na mazurską nutę*) rytm krakowiaka (z *Krakowiaków i Górali*, muzyka Jana Stefaniego do libretta Wojciecha Bogusławskiego) wiąże dynamiczne wersy: „Precz z obcymi z naszej ziemi, bo na polskim łanie / Póki w piersiach tchu i życia – nikt obcy nie stanie”. Przy ostatnim obrazie (*Hymn*) słycać hymn Towarzystwa Gimnastycznego, *Marsz Sokołów*. Całość zamyka apel: „Bo oto brzask świta – zapada zła noc / I w święty o wolność czas ruszyć nam – bój!”. Co istotne – jak po latach zaznaczał w swym pamiętniku Kubalski – „Piosenki te miały być śpiewane gromadnie i chóralnie, przy wykonywaniu ćwiczeń. Toteż drukowane w «Przewodniku [Gimnastycznym – MP]» i w «Przeglądzie [Sokolim – MP]», a potem i w pismach codziennych wnet stały się znane i dość popularne [...]»³².

Można założyć, że bezpośrednie nawiązania i czytelne wykorzystanie melodii utrwalonych już w zbiorowej pamięci, ułatwiało nowym tytułom zdobywanie popularności. Częstokroć działania sprowadzały się zaledwie do drobnych modyfikacji, niewielkich zmian w warstwie słowa, nie ingerując w tkankę muzyczną, co widać choćby w *Pieśni drużyn sokolich* Kubalskiego, napisanej przecież również na nutę marsza Lama:

Dość gnuśniał już naród – dziad, ojciec i syn
 Dość płakał w żałobie bez końca
 Dziś wnuków do życia porywa znów czyn,
 Jak orły nas wiedzie do słońca!
 [...] Hej zbudź się olbrzymie, już czas abyś wstał!
 Twa przednia do boju gotowa jest straż!³³

Zastanawiając się nad miejscem pieśni w kulturze Sokołów, wypada dostrzec w nich ważne ogniwo wielopokoleniowej wspólnoty, latami rozdzielonej zaborowymi kordonami. Niektórym z nich przypadła stała rola, śpiewane były bowiem nie tylko podczas oficjalnych zebrań, zjazdów i zlotów (zwłaszcza *Marsz Sokołów*), ale i przy prywatnych spotkaniach, szczególnie chętnie na wycieczkach. Toteż tym cenniejsze zdają się wszelkie dokumenty, niesłusznie dotychczas pomijane, jak na

³¹ E. Kubalski, *Słowa do ćwiczeń wolnych...*, s. 37.

³² E. Kubalski, *Z przeżyć...*, s. 57.

³³ „Przegląd Sokoli” 1913, nr 7, s. 53.

przykład opisy wycieczek sokolich, wśród nich choćby sprawozdanie z wyjazdu drużyn lwowskich i tarnowskich do Rzeszowa³⁴.

Konieczny jednak zdaje się w tym miejscu pewien komentarz, przypomnienie o rozpowszechniającej się na przełomie stuleci modzie na patriotyczne wycieczki (np. Sokołów lwowskich w 1886 r. do Krakowa czy Wielkopolan w 1894 r. na Wystawę Przemysłową we Lwowie)³⁵. To nie tylko spotkania, uroczyste mowy, ale i spontaniczne powitania i radosne okrzyki³⁶. To przede wszystkim wydarzenia ważne dla wspólnoty, integrujące ją. To także spotkania, podczas których rozbrzmiewa pieśń „silną nutą w piersiach każdego Polaka. [...] Trzeba było tam być i słyszeć tę tętna tyłu serc bratnich i zbratanych”³⁷. To również przestrzeń wyłączenia z cenzuralnych ograniczeń – śpiewano bowiem wielokrotnie pieśni, figurujące na liście zakazanych. Być może tym właśnie tłumaczyć należy aluzję, zamieszczoną na marginesie sprawozdania z wycieczki do Krakowa: „opisać to szczegółowo nie można”³⁸? Poważnym zaniechaniem badawczym byłoby pomijanie kontekstu prawnych ograniczeń. Już sam fakt, iż informacje te zamieszczane były na łamach poczytnego we wszystkich zaborach organu prasowego, jakim był „Przewodnik Gimnastyczny «Sokół»”, pozwala dostrzec skalę problemu. Doniesienia te mogą również wyjaśniać strategię działań Towarzystwa Gimnastycznego, tym bardziej że pochodziły z kręgów wiarygodnych, od osób i wykształconych, i cieszących się autorytetem. Słowa wypowiediane podczas tych spotkań zyskują wymiar uniwersalny (zamieszczane bowiem w sprawozdaniach prasowych – trafiały przecież do innych zaborów, a często i do kręgów Polonii). Wyrazistym przykładem oceny sytuacji może być wypowiedź Bernarda Chrzanowskiego, prezesa Związku Sokołów Wielkopolskich, otwierającego w sierpniu 1900 r. poznański Złot Sokołów:

Oto najpierw zakazano nam pochodu, do tego jesteście już przyzwyczajeni! Zabroniono stroju sokolego [...]. Nakazano przedłożyć pieśni, które śpiewać będziemy, skreślono przy tym pieśń *Bracia rocznica* trzeba nam to zapamiętać, aby się właśnie dalej tej pieśni nauczyć! [...] Nie pozwolono muzyce grać drogich nam melodii, będą one dla nas droższe! [...] Nie wolno nam na placach i ulicach miasta nieść rozwiniętych sztandarów [...] – tym silniej się koło nich skupimy [...]. Kiedy prezydent policji żądał ode mnie przyrzeczenia i zapewnienia, że złot w spokoju się odbędzie, odrzekłem: Odbędzie

³⁴ Podczas wyjazdu Sokołów lwowskich i tarnowskich do Rzeszowa i wieczornego spotkania w domu druha Zbyszewskiego: „Starym kasztelanem wzniosł prezes toast za pomyślny rozkwit idei sokolej i kraju i za braterską łączność Sokołów polskich, który spełniono z prawdziwym rozrzewnieniem i zakończono sokolim hymnem «Hej bracia kto ptakiem przelecieć [...]»” – PGS 1887, nr 2, s. 14.

³⁵ PGS 1886, nr 8, s. 61–63; zob. też: M. Piotrowska, „Przychodzimy z kresów na kresy”. *O wycieczce Wielkopolan na wystawę przemysłową we Lwowie w 1894* (w druku).

³⁶ PGS 1886, nr 8, s. 61–62.

³⁷ Tamże, s. 62.

³⁸ Tamże. Wiele interesujących ustaleń, dotyczących tych prawnych ograniczeń, przynoszą prace: G. Kucharczyka, *Cenzura pruska w Wielkopolsce w czasach zaborów 1815–1914*, Poznań 2002 i E. Skorupy, *Polskie symbole kulturowe przed sądem pruskim w latach 1871–1914. „O podburzanie do gwałtów”*, Kraków 2004.

się dotychczas zebrań sokolich setki, a na żadnym z nich nigdzie i nigdy spokój publiczny zakłócony nie został [...]”³⁹.

Najsilniej pieśń sokola brzmiała w Galicji; w pozostałych dzielnicach restrykcje administracji rosyjskiej i pruskiej utrudniały jej swobodne rozpowszechnianie; wielokrotnie przeprowadzano konfiskatę publikacji zawierających zabronione pieśni patriotyczne. Na łamach prasy pojawiały się informacje o procesach sądowych i dotkliwych karach za nieprzestrzeganie ustaleń cenzury, nałożonych czy to na wydawców lub księgarzy, czy też na organizatorów zebrań lub uroczystości. „Ażeby ile możliwości ochronić publiczność naszą od strat niepotrzebnych – czytamy w «Górnoślązaku» z 1905 r. – podajemy za «Dziennikiem Poznańskim» spis zakazanych pieśni [...]”⁴⁰. Wykaz ten obejmuje 36 tytułów, były tam – określane wówczas jako hymny narodowo-religijne – *Boże coś Polskę* i chorał *Z dymem pożarów* oraz marsz legionów (*Jeszcze Polska nie zginęła*), a także pieśni powszechnie znane i utrwalone już w narodowej tradycji (*Nasz Chłopiński wojak dzielny*, *Patrz Kościuszko na nas z nieba*, *Tysiąc walecznych opuszcza Warszawę*, *Witaj majowa jutruzenko* i in.)⁴¹. W omawianym rejestrze znalazły się też pieśni stosunkowo nowe, związane z powstaniem i działaniem Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”: *Hymn Sokołów* i *Marsz ćwiczebny Sokołów* oraz *Marsz Sokoli*⁴². Mimo tych administracyjnych utrudnień narodowe śpiewniki trafiały niemal do wszystkich członków gniazd sokolich, a to dzięki zaangażowaniu kolporterów, m.in. Franciszka Richtera, u którego policja w 1905 r. znalazła 500 sztuk zakazanych śpiewników⁴³. Ograniczenia wolności słowa i spotkań budziły protesty:

Śpiewano zakazane pieśni wręcz prowokacyjnie na wszystkich zebraniach, wycieczkach, a nawet próbowano przemycić niektóre melodie w przygrywkach orkiestry do ćwiczeń gimnastycznych. Tak np. na Zlocie sokolim w Poznaniu w 1904 r. dozorujący komisarz policji zauważył, że orkiestra często powraca do melodii zakazanego marszu sokolego⁴⁴.

Starano się też wykorzystać wszelkie możliwe luki prawne. W Inowrocławiu udało się obejść przepis zabraniający śpiewania narodowych pieśni podczas

³⁹ B. Chrzanowski, *Z niewoli do wolności. Z dziejów Związku Sokołów Polskich w Państwie Niemieckim*, Poznań 1929, s. 23–25.

⁴⁰ b.a., *Zakazane pieśni*, „Górnoślązak” 1905, nr 122, s. 1.

⁴¹ Prasa na bieżąco reagowała na te wydarzenia: „[...] *Z dymem pożarów* śpiewano swego czasu na zebraniach, w towarzystwach, a nawet po kościołach. Rząd pruski od roku 1861 starał się śpiewaniu tej pieśni kres położyć i w tym celu domagał się od arcybiskupa Przytułskiego, aby wydał zakaz śpiewania tej pieśni w kościele, gdy jednak arcybiskup na to się nie zgodził, zajęły się tą sprawą sądy i raz w Pleszewie, drugi raz w Ostrowie wydawcy *Z dymem pożarów* zostali skazani”. („Górnoślązak” 1905, nr 122, s. 1).

⁴² A. Ryfowa, *Działalność Sokola Polskiego w zaborze pruskim i wśród wychodźstwa w Niemczech 1884–1914*, Warszawa–Poznań 1976, s. 131–132.

⁴³ Tamże, s. 144.

⁴⁴ Tamże.

publicznych spotkań. Skoro zakaz ów „dotyczył ulic, placów, sal, ale nie... akwenów wodnych”⁴⁵, zaproponowano organizowanie spotkań na wodach Gopła. Z pomocą ruszyła kruszwicka cukrownia, udostępniając Sokołom promy, na których wypłynęli „na środek jeziora i tutaj bez jakichkolwiek przeszkód prowadzili obrady, a później w tak nietypowej scenerii organizowali lekcje śpiewu, które prowadził redaktor «Dziennika Kujawskiego» Kazimierz Jankowski”⁴⁶.

Wśród członków towarzystw gimnastycznych rozpowszechniane były różnorodne śpiewniki. Edycje te łączyło podobieństwo kompozycji, zazwyczaj równolegle drukowano nuty ze słowami. Otwierał je rozdział pieśni patriotycznych, po nich znajdziemy nie tylko kościelne i religijne, ale i – jakże nadal na przełomie wieków pożądane – mazurki, kujawiaki, polki czy ludowe przyśpiewki. Wypada tu pamiętać też o znaczącym udziale oficyn wydawniczych specjalizujących się w publikacjach wielonakładowych, adresowanych do masowego odbiorcy. Wskazać należy również, iż zdecydowana większość tych edycji przygotowana była przez działaczy amatorskiego ruchu muzycznego, kompozytorów czy dyrygentów chórów (w tym również sekcji towarzystw gimnastycznych). W omawianej grupie śpiewników warto wymienić zwłaszcza wydany ok. 1890 r. we Lwowie *Śpiewnik Sokołów. Zbiór pieśni „Sokołów”, patriotyczny i ludowy* (zebrał Stanisław Bursa), *Śpiewnik Sokoli* (Poznań 1901, nakł. Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, wyd. Marcin Biedermann)⁴⁷. Popularność zyskały też inne edycje np.: przez Franciszka Barańskiego *Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe* (Lwów 1893)⁴⁸, *Śpiewniczek ludowy* (Grudziądz 1908, wyd. W. Kulerski), *Śpiewnik narodowy z nutami* (Mikołów ok. 1910, wyd. K. Miarka), *Śpiewnik zbiorowy* (cz. 1–2, Poznań 1910, wydany staraniem Związku Kół Śpiewackich w Poznańskim). Największą popularność zyskał jednak *Śpiewnik Sokoli*, zebrały i ułożył Fr. Barański⁴⁹ (pierwsze wyd. 1896), co nie powinno dziwić, zważywszy na muzyczną aktywność autora. Wypada przypomnieć, iż wspólnie z Wilhelmem Czerwińskim wydał on *Marsz Sokołów. Słowa ad libitum* (Warszawa ok. 1916). Co więcej, aktywnie uczestniczył w organizacji zlotów Sokołów we Lwowie, publikując na te uroczystości m.in. *Muzykę do ćwiczeń wolnych*⁵⁰. W zaborze pruskim powszechnie znano zbiory pieśni wydawane w Grudziądzu przez

⁴⁵ Mowa o zakazie wydanym w 1906 r.; por. E. Mikołajczak, *Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół” w Inowrocławiu*, Inowrocław 1992, s. 34.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ *Śpiewnik Sokołów. Zbiór pieśni Sokołów, patriotycznych i ludowych [na chór męski z fortepianem lub orkiestrą]*, zebrał S. Bursa, Lwów [ok. 1890]; *Śpiewnik Sokoli*, Poznań 1901, nakł. Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” (druk. „Praca” M. Biedermann).

⁴⁸ Wyd. 2: Lwów ok. 1895 (doczekał się kilku wyd., w tym wyd. 6 w 1904, które ukazało się w nakładzie ok. 11–14 tys.; cz. I: *Słowa*; cz. 2: *Muzyka*).

⁴⁹ Wyd. 2 popr. i uzupełn., Kraków [1903]; toż: wyd. 5 popr. i uzupełn. Kraków 1920.

⁵⁰ W dorobku F. Barańskiego znalazły się: *Muzyka do ćwiczeń wolnych na IV Zlot Sokolstwa Polskiego w r. 1903. Na motywach narodowych ułoż. na fortep.* (Lwów) oraz *Muzyka do ćwiczeń wolnych na zlot okręgu V w r. 1907 ku uczczeniu 40 rocznicy założenia „Sokoła Macierzy” we Lwowie* (Lwów [1907]).

członka Towarzystwa Gimnastycznego, Wiktora Kulerskiego⁵¹. Były to w większości edycje wysokonakładowe (np. *Śpiewnik domowy* ukazał się w 1903 r., w nakładzie ponad 50 000 egzemplarzy). Starano się też propagować pieśni ściśle związane z Sokołami, i to zarówno na łamach prasy, jak i w samodzielnych wydawnictwach, a nawet w ręcznie spisywanych zbiorach (np. przez Stanisława Budweila w 1905 r.)⁵². Ważna rola przypadła też drukom ulotnym, zazwyczaj pomijanym w studiach nad tekstami kultury popularnej. To choćby zaproszenia, na których niekiedy również drukowano słowa popularnych pieśni⁵³.

Większość z tych wydań charakteryzowała się niewielkim formatem, co bez wątpienia podyktowane było względami praktycznymi, m.in. *Kieszonkowy śpiewniczek polski z melodiami*, wydany staraniem Towarzystwa „Staszyc” w formie niewielkich zeszytów (z. 1–7, Poznań 1900–1910). Niewątpliwie największą popularność wśród członków Towarzystwa Gimnastycznego – i to we wszystkich dzielnicach – zyskał zbiór wydawany w Krakowie, życzliwie anonsowany w prasie sokolej:

[...] *Śpiewnik Sokoli* d. [druha – MP] Franciszka Barańskiego, autora i kompozytora powszechnie znanego „marszu ćwiczebnego”. Sympatyczny autor *Śpiewnika* zadał sobie pracę zebrania wszystkich pieśni sokolich, tak tekstu jak i melodii, a uzupełniwszy je najbardziej używanymi pieśniami narodowymi żywił całkiem uzasadnioną nadzieję, że uczyni zadość powszechnie uczuwaney potrzebie wszystkich Sokolów, a w pierwszym rzędzie wszystkich chórów sokolskich i spopularyzuje pieśni nasze zyskujące sobie obywatelstwo pieśni narodowych⁵⁴.

Edycji Barańskiego przypadła rola kluczowa, idealnie bowiem wpisała się w rzeczywiste potrzeby organizacji i przyniosła niemałe zyski towarzystwu⁵⁵. Początkowo *Śpiewnik* Barańskiego nie zyskał rozgłosu, a nawet „Ogół sokolstwa

⁵¹ W. Kulerski (1865–1935), wydawca „Gazety Grudziądzkiej” i *Śpiewniczka ludowego*, działacz narodowy; A. Bogucki, *Towarzystwo...*, s. 22; por. G. Gzella, *Wydawnictwa zwarte w dorobku Zakładów Graficznych Wiktora Kulerskiego (1902–1939)*, „Rocznik Bibliologiczno-Prasoznawczy” t. IV/XV: 2012, z. 1, s. 69.

⁵² Po ponad 100 latach opublikowano *Śpiewnik sokoli* (rękopis z 1905 r.), spisany dla użytku członków kółka śpiewackiego „Sokoła” w Sanoku przez Stanisława Budweila. Wydany w Sanoku w 2014 r. z okazji 125-lecia Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” w Sanoku; słowo wstępne i korekta muzyczna Stefan Olbert; korekta tekstu i redakcja Aleksandra Haudek. Stanisław Budweil (1874–1927) – działacz sokoli, muzyk (wykształcenie zdobył w Konserwatorium Lwowskim; był uczniem kompozytora Jana Galla); w Sanoku kierował chórem (40 osób) i był członkiem gniazda Towarzystwa „Sokół”, pełniąc w nim liczne funkcje (m.in. dyrygent orkiestry i chóru mieszanego); <http://wsokole.pl/wyjatkowy-spiewnik-sokoli/> [dostęp: 10.02.2018].

⁵³ Pozwalało to niekiedy omijać zakazy administracji rządowej. Taka sytuacja miała miejsce m.in. w Gdańsku, w związku z wieczornicą sokolską w maju 1897, gdzie wśród punktów programu znalazł się śpiew ogólny cenionego i popularnego utworu Kornela Ujejskiego – *Z dymem pożarów* (por. A. Bogucki, dz. cyt., s. 93).

⁵⁴ *III Złot*, [c.d. z poprzednich numerów], PGS 1896, nr 10, s. 124.

⁵⁵ Tamże.

zgromadzony w Krakowie nie wiedział nic o tym *Śpiewniku* [...]”⁵⁶. Z czasem pojawiły się jednak głosy zachęty do składania masowych zamówień na tomik, „który będzie pożyteczną i prawdziwie patriotyczną ozdobą każdej biblioteczki sokołej”⁵⁷. Cały nakład wkrótce się rozszedł, przygotowano więc obszerniejszą edycję:

Przystępując do drugiego wydania zbioru pieśni sokolich zamieściliśmy te, które do tego czasu udało nam się zebrać. W nadziei, iż lutnia Sokoła z każdym dniem i we wszystkich gniazdach rozbrzmiewać będzie nową melodią, udajemy się z prośbą do ogółu Sokołów, by nas w dalszej pracy poparli, nadsyłając wszelkie pieśni i melodie do autora niniejszego zbioru przez kancelarię „Sokoła lwowskiego”⁵⁸.

W wydaniu drugim Barański zamieścił 24 pieśni sokole oraz 25 popularnych w narodowej tradycji (*Jeszcze Polska...*, pieśni kościuszkowskie, powstańcze, *Boże coś Polskę*, chorał Ujejskiego i in.), całość zamykał zbiór siedmiu pieśni słowiańskich. Jeszcze po latach podejmowano działania zmierzające do przygotowania pełnej antologii. Oficjalna koncepcja zebrania wszystkich pieśni sokolich z kraju i zagranicy pojawiła się jednak znacznie później, najprawdopodobniej dopiero w latach trzydziestych XX wieku⁵⁹. Warto też dodać, że właśnie z inicjatywy Edwarda Kubalskiego ogłoszono w r. 1923 konkurs literacki, „w którym autorzy wierszy mieli pokazać swoją twórczość w dziedzinie nowej pieśni marszowej”⁶⁰. Celem konkursu była bowiem próba wypromowania pieśni marszowych, pomocnych do ćwiczeń Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”.

Większość autorów tekstów pieśni pozostaje ukryta za inicjałami, bądź za nazwiskami, których częstokroć nie rejestrują współczesne opracowania czy słowniki biograficzne. Grono osób znanych pozostaje nieliczne. To przede wszystkim Jan Lam, autor słów popularnego *Marsza Sokołów/Hymn Sokoli* (powieściopisarz, satyryk i dziennikarz) i Adam Asnyk z *Pieśnią do Sokołów* („Do lotu, bracia Sokoły! / Rozwińcie skrzydlate hufce, / [...] Z niezłomną wolą postanów / Przemienić karły w tytanów!”)⁶¹. Obaj zaliczani do pokolenia powstania styczniowego, a ta generacja silnie zaznaczy swą obecność w ruchu sokolim⁶². Epizody powstańcze wybrzmiewają też w biografii Ludomira Benedyktowicza, autora wspomnianego powyżej *Marsza*

⁵⁶ *III Złot*, PGS 1896, nr 10, s. 124.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ *Śpiewnik Sokoli*, zebr. i ułoż. Fr. Barański..., b.n.s.

⁵⁹ Wspominał o tej koncepcji Cz. Kędziński, dz. cyt., s. 119.

⁶⁰ E. Kubalski został wówczas również nagrodzony – zob. M. Orlewicz-Musiał, H. Dziezic, *Kilka słów o konkursie na pieśń sokołą*, [w:] *100-lecie...*, s. 83–84.

⁶¹ El...y, [inc.] *Do lotu, bracia Sokoły...*, „Nowa Reforma” 1892, nr 129, s. 1. Zob. też: A. Bogucki, dz. cyt., s. 22.

⁶² Za udział w powstaniu styczniowym więziony. Do Lwowa powrócił w 1866 r. Krytykował austriacką biurokrację w Galicji, jej wrogie nastawienie do Polaków i ruchów wolnościowych. Ceniony za dorobek literacki m.in. *Kroniki lwowskie*, *Wielki świat Capowic*. Por. też: Cz. Kędziński, dz. cyt., s. 114.

*Sokołów*⁶³. Obok tego pokolenia mamy również grupę aktywnych działaczy Polskiego Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, wśród nich jest Ksawery Fiszer, autor *Marsza ćwiczebnego Sokołów* (zaczynającego się od słów: „Bracia Sokoły nie dla nas marzenia / Działać ten musi, kto chce mężem być”)⁶⁴ czy działający w Bydgoszczy i Grudziądzu Kazimierz Goncerzewicz (*Marsz Sokołów Wielkopolskich*)⁶⁵. W przypadku wielu autorów dostrzec można silny związek z ruchem muzycznym, np. Goncerzewicz należał do współorganizatorów polskiego chóru „Halka”. Sporą rolę odegrał też związany z Krakowem autor wielu wierszy, Edward Kubalski, prezes Okręgu „Sokoła”, redaktor „Przeglądu Gimnastycznego «Sokół»” (1899–1901) i „Przeglądu Sokolego” (1913–1914)⁶⁶. To również Klemens Kościeszka Kołakowski, dziennikarz, poeta, silnie zaangażowany w budzenie polskość na Bukowinie⁶⁷, a także artysta teatru krakowskiego Juliusz Jejda, dyrektor towarzystwa muzycznego i chóru Sokoła w Przemyślu⁶⁸ czy dr Tadeusz Trzcieniecki, jeden z założycieli Sokoła w Tarnopolu i autor słów do *Hymnu do sztandaru*⁶⁹. Wypada jeszcze wspomnieć o sporej gru-

⁶³ Ludomir Ludwik Dominik Benedyktowicz (1844–1926, zmarł we Lwowie) – polski leśnik, malarz. Ogłosił m.in. kilka tomików poezji (związanych z rocznicą powstania styczniowego) i *Marsz Sokołów* („Ilustracja Polska” 1903, nr 26, s. 14).

⁶⁴ Ksawery Fiszer podpisywał się też inicjałami F.X. Studia ukończył z tytułem doktora, zaangażowany w działania organizacji, m.in. członek Komendy Związkowej Stałych Drużyn Sokolich i prezes Związku Polskich Gimnastycznych Towarzystw Sokolich w Austrii. Redaktor „Przewodnika Gimnastycznego «Sokół»” i „Skauta”. Zmarł w 1918 we Lwowie. Autor słów *Marsza ćwiczebnego Sokołów* (muz. F. Barańskiego; zob. Barański, nr 11). Por. J. Snopko, *Udział członków „Sokoła” w zbrojnej walce o niepodległość Polski (1914–1919)*, „Niepodległość i Pamięć” 15/2 (28), 2008, s. 42.

⁶⁵ *Marsz Sokołów wielkopolskich*, sł. K. Goncarzewicza, muz. E. Komnickiego (Barański, nr 4). Z zawodu Goncarzewicz był szewcem. W 1889 r. został wybrany prezesem Sokoła i przeprowadził jego reorganizację. Zorganizował pierwszy zlot sokoli w Bydgoszczy, w którym wzięli udział druhowie z Wielkopolski i Berlina (1902).

⁶⁶ E. Kubalski (1872–1958), prawnik, urzędnik samorządowy w Krakowie. Od połowy l. 90 w. XIX zaangażowany był w ruchu sokolim (do 1914 piastował liczne funkcje w zarządzie „Sokoła” krakowskiego: sekretarza, dyrektora, zastępcy prezesa). Współinicjator i redaktor „Przeglądu Gimnastycznego «Sokół»” (1899–1901) i „Przeglądu Sokolego” (1913–1914). Autor wierszy okolicznościowych (nawiązujących m.in. do powstania listopadowego) i szopek satyrycznych. Prowadził również teatr amatorski. Autor m.in. *Zarysu programu zlotu i uroczystości grunwaldzkich* („Przegląd Sokoli” 1910). Uczestnik i autor prac o międzynarodowych zlotach gimnastycznych w Pradze (1907) i Frankfurcie nad Menem (1908), <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/edward-kubalski> [dostęp: 1.02.2018], autor biogramu: K. Toporowicz; por. też: M. Orlewicz-Musiał, H. Dziedzic, dz. cyt., s. 83.

⁶⁷ K. Kołakowski, *Do Krakowa na Zlot! Marsz Sokołów Bukowińskich*, muz. O.M. Żukowskiego (Barański, nr 49); zob. też: J. Bujak, *Niecodzienny dziennik Bukowińczyków*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” T. X (2007), z. 1 (19), s. 33.

⁶⁸ J. Jejda, *Marsz Sokołów*, muz. L. Dietza (PGS 1892, nr 10, s. 112 (anons) por. też www.worldcat.org/title/marsz-sokoow-na-chor-meski-a-capp-op.../864229370 [dostęp: 10.02.2018]; *Marsz polskich Sokołów*, sł. J. Jejdy, muz. A. Wrońskiego [Barański, nr 9].

⁶⁹ T. Trzcieniecki, adwokat, społecznik, m.in. ofiarował „40 tysięcy cegieł na budowę sali Sokoła” (PGS 1890, nr 2, s. 16). Zob. M. Śliz, *Towarzystwo Gimnastyczne Sokół w VI Okręgu Tar-*

pie osób dziś już zapomnianych. Kierując się tu kryterium gatunkowym, należałoby wymienić autorów marszów: Alfreda Bojarskiego, Ignacego Nowickiego, Leona Stachonia, Zdzisława Starkiewicza, Szczęsnego Zahajkiewicza⁷⁰. To także autorzy hymnów (Wojciech Dąbrowski i Adam Wroński)⁷¹. Pozostaje jeszcze liczna grupa pieśni, w przypadku których rezygnowano ze stosowania nazwy gatunkowej, np. Jana Czubka *Tężmy się bracia!* i St.K. *Pieśń „Sokołów polskich”* oraz wiele innych⁷².

Zastanawiając się nad zasadnością badań pieśni Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, nie sposób pomijać faktu, iż mimo swej niekwestionowanej popularności i masowości, były to jednak w większości teksty niewysokiego lotu i aż nadto agitacyjne czy propagandowe. Trudno byłoby pominąć ten jakże istotny kontekst. Nie przekreśla to jednak roli, jaką odegrały one w ugruntowywaniu się trwałego modelu polskiej pieśni narodowej. Wypada potraktować je jako ważne świadectwo antropologiczne, zbudowane z określonych praktyk kulturowych i pozwalające na interpretowanie kulturowo wytwarzanych znaczeń. Uprawnioną staje się opinia, iż właśnie te niedoceniane współcześnie teksty pozwalają nie tylko precyzyjnie śledzić społeczne procesy, ale i rejestrować momenty przełomowe dla bytu narodu:

Kto nie wchodził tak spiżowym krokiem tysiąca nóg, kto nie ćwiczył ruchem tysięcy ramion i nie czuł tego rytmu, który wiąże się w jedną zdyscyplinowaną całość jak gdyby o jednym i tym samym uderzeniu serca – ten nie zrozumie nigdy tego dziwnego, jakby heroicznego uczucia, jakie przepełnia w takich chwilach piersi każdego z ćwiczących. Oto znika jednostka, zatracą się i budzi całość, wielkość i potęgą⁷³.

Bibliografia

Kędzierski Cz., *„Sokół” w pieśni i poezji*, [w:] *Złota księga Sokoła poznańskiego*, Poznań 1936, s. 114–119.

Księga pamiątkowa ku uczczeniu dwudziestej piątej rocznicy założenia Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” we Lwowie, Lwów 1892.

nopolskim w latach 1885–1939, Uniwersytet Rzeszowski (praca doktorska, Rzeszów 2013, s. 44; <http://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/plain-content?id=11375> [dostęp: 20.02.2018]).

⁷⁰ Większość z tych pieśni zamieszczona została w śpiewniku F. Barańskiego. To m.in. A. Bojarski, *Marsz Sokoła/ Marsz Sokołów* (toż, nuty i tekst w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu dwudziestej piątej rocznicy...*, s. 259–260; por. Barański, nr 6 – uwzględnia więcej zwrotek); I. Nowicki [I. N]: *Marsz ćwiczebny sokoli; Marsz Sokoli* [II]) oraz *Hymn ćwiczebny na III Złot Sokolstwa Polskiego w Krakowie*, a także: Z. Starkiewicz, *Marsz Sokołów stryjskich*, S. Zahajkiewicz, *Marsz Sokołów* (muz. J. Czabskiego) czy L. Stachoń, *Nasz sztandar i hasło* (sł. i muz. tegoż).

⁷¹ *Hymn Sokołów*, sł. W. Dąbrowskiego, muz. M. Sołtysa (zob. Barański, nr 1); toż: „Ilustracja Polska” 1903, nr 26, s. 28 oraz *Księga pamiątkowa ku uczczeniu dwudziestej piątej rocznicy...*, s. 245–250; A. Wroński, *„Hymn Sokoli” odśpiewany we Lwowie przez chór Sokoła – Macierzy, podczas uroczystego wieczoru gimnastycznego*; „Przegląd Sokoli” 1909, nr 6, s. 6.

⁷² *Tężmy się bracia! Chór Sokołów*, sł. J. Czubka, muz. M. Siebera (Barański, nr 18); St.K., *Pieśń Sokołów polskich*, PGS 1891, nr 5, s. 44.

⁷³ E. Kubalski, *Z przeżyć...*, s. 58.

Piotrowska M., „*Mens sana in corpore sano*”. *Prolegomena do poezji „Sokołów” w „Przewodniku Gimnastycznym «Sokół»” 1881–1894*, „*Wiek XIX*” R. X (LI): 2017, s. 237–254.

Snopko J., *Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół” w Galicji 1867–1914*, Białystok 1997.

Śpiewnik Sokoli, zebr. i ułoż. Fr. Barański, wyd. 2 popraw. i uzupełnione, Kraków [1903].
Zarys dziejów Sokolstwa Polskiego w latach 1867–1997, red. E. Małolepszy i Z. Pawluczuk, Częstochowa 2001.

**„Oto znika jednostka, zatracą się i budzi całość, wielkość i potęgą” ...
(On songs of Polish ‘Falcons’ before regaining independence)**

Abstract

The article is an attempt at analysing ‘Falcon’ hymns dated to the period before 1918. Some research difficulties (lack of research papers, chronological expansiveness, or mass culture affiliation) have been pointed out. Not only the role of a song-book is highlighted (in its numerous editions), but also other forms of those publications (i.e. in the *Gymnastic Handbook “Falcon”*), as well as the activity of impressive music societies in that period. Questions are asked about: the role and aim of those hymns; connections with the ideology of the Gymnastic Society ‘Falcon’; connections with national hymns, or the type of affiliation. The author mentions numerous examples of hymns, which have been present in Polish music tradition ever since.

Keywords: hymn, song-book, Gymnastic Society ‘Falcon’, mass culture, march, anthem

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.5

Agata Skala

ORCID 0000-0002-0427-0652

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

O dwu pieśniach kryzysu przysięgowego

Pamięci Profesora Stefana Nieznanowskiego

Karolina Lanckorońska jest autorką „migawkowej” biografii¹ Róży z Potockich Raczynskiej, *primo voto* Władysławowej Krasieńskiej. W oparciu o bezpośrednią relację Raczynskiej Lanckorońska zrelacjonowała prywatną „przygodę” hrabiny z „kryzysem przysięgowym”. Otóż przed 9 lipca 1917 r. zebrało się u matki przyszłego prezydenta jedenastu jej synów, wnuków, bratanków i siostrzeńców. Przyszli po radę i decyzję – czy mają złożyć przysięgę. Odprawiła zebranych z poleceniem przybycia ponownie następnego dnia. Nie chciała brać odpowiedzialności na siebie. Gdy wyszli, osobiście pośpieszyła, *incognito*, do mieszkania tego, którego obwiniała za zaistniałą w wojsku sytuacją niepewności i wahań. Nie przedstawiając się, kim jest, zażądała odpowiedzi na pytanie, co mają uczynić oczekujący na jej werdykt męscy potomkowie rodu. Zgodnie z poleceniem Piłsudskiego wszyscy oni w decydującym momencie wsparli szeregi zbuntowanych².

Zdecydowanie odmienną opcję reprezentowała inna arystokratka – księżna Maria z Branickich Lubomirska, na gorąco komentująca wydarzenia polityczne i wojenne, i wyraźnie nieufająca Piłsudskiemu. Żona przyszłego regenta, Zdzisława Lubomirskiego, do której wieść o antyprzysięgowym buncie dotarła w Marienbadzie, komentuje sprawę, używając ostrych słów – mówi o „podziemnych knowaniach” Piłsudskiego, określa twórcę Legionów „moralnym sprawcą” chaosu w wojsku i w międzynarodowej polityce. Stwierdza wreszcie: „W Warszawie w świetle dziennym znacznie mu [Piłsudskiemu – przyp. A.S.] zwiędły wawrzyny, ufam, że nie zyska nowej aureoli na wygnaniu. Szkoda, że go wcześniej nie usunięto, byłoby mniej zamącenia w kraju”³.

¹ Pojęcie „biografii migawkowej” przyjmuję za M. Bentonem (tegoż, *Biografia teraz i kiedyś*, tłum. A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 10–25).

² K. Lanckorońska, *Matka prezydenta*, [w:] tejsze, *Szkice wspomnień*, przedmowa A. Biernacki, Warszawa 2005, s. 79–84.

³ *Pamiętnik Księżnej Marii Zdzisławowej Lubomirskiej: 1914–1918*, do druku przygotował J. Pajewski, oprac. A. Kosicka-Pajewska, Poznań 1997, s. 521–522 (zapis z dn. 26 VII 1917).

9 i 11 lipca 1917 r. to ważne dni w dziejach Legionów Polskich. Już wówczas przewidywano, że to zapowiedź końca legionowej historii⁴. W tych dniach Legiony miały wykonać rozkaz złożenia przysięgi: najpierw w Warszawie, dwa dni później w garnizonach poza stolicą. Rota przysięgi brzmiała:

Przysięgam Panu Bogu Wszchemogącemu, że ojczyźnie mojej Polskiemu Królestwu i memu przyszłemu królowi – na lądzie i wodzie i na każdym miejscu wiernie i uczciwie służyć będę; że w wojnie obecnej dotrzymam wiernie braterstwa broni wojskom Niemiec i Austro-Węgier oraz państw z nimi sprzymierzonych; że będę przełożonych swych i dowódców słucał, dawane mi rozkazy i przepisy wykonywał i w ogóle tak się zachowywał, abym mógł żyć i umierać jako mężny i prawy żołnierz polski. Tak mi Panie Boże dopomóż⁵.

Odmawiających przysięgi Królewiaków⁶ (postępujących w myśl instrukcji Piłsudskiego) internowano: żołnierzy i podoficerów w Szczypiornie⁷, oficerów w Beniaminowie⁸ – łącznie ponad trzy tysiące osób. Komendanta zamknięto w twierdzy magdeburgskiej. Najbardziej niesubordynowana była I Brygada i w dużej części III (złożenia przysięgi odmówili najliczniej żołnierze z pułków piechoty o numerach 1, 4, 5, 6 oraz 1 pułk ułanów i 1 pułk artylerii⁹). Brygada II przystąpiła do przysięgi. Represje, środki dyscyplinujące i projekty reorganizacji Legionów (usuwanie z wojska najbardziej „szkodliwych”) pogłębiały chaos i zaostrzały konflikty.

W 1917 r. ukazały się, jako druki ulotne, dwie pieśni będące zapisem atmosfery okołokryzysowej, relacjonowanej z perspektywy represjonowanych. W cyklu *Wiersze bolesne* kolportowano *Dziadowską pieśń żałobną o odwrocie legionów spod Warszawy*, opatrzoną numerem 1, oraz utwór *Santa Lucia* – nr 2. Obie pieśni sygnowane są kryptonimem „Bied.”¹⁰. Być może powstały w obozie internowania, choć

⁴ Taką diagnozę stawiał M. Römer, co poświadcza jego zapis dziennikowy z 10 VII 1917 (tegoż, *Dziennik*, t. XXI, s. 55; podaję za: J. Snopko, *Finał epopei Legionów Polskich 1916–1918*, Białystok 2008, s. 171). Michał Pius Römer, Mykolas Römeris (1880–1945) – litewski prawnik, wstąpił do Legionów Piłsudskiego w 1914 r.; od 1922 pracownik naukowy Uniwersytetu Litewskiego Witolda Wielkiego, w latach 1927–1939 rektor tej uczelni.

⁵ Podaję za: J. Snopko, dz. cyt., s. 169.

⁶ Nakaz składania przysięgi mieli tylko żołnierze z Królestwa Polskiego.

⁷ W połowie grudnia 1917 internowanych w Szczypiornie przewieziono do obozu w Łomży.

⁸ Zdarzały się wyjątki w tym rozdzielaniu buntowników, tak np. Adam Dobrodzicki (1880–1944) ukrył stopień oficerski i był internowany w Szczypiornie. Zdemaskowany, więziony przez Niemców na Pawiaku, po uwolnieniu działał w POW. Podaję za: https://caw.wp.mil.pl/plik/file/wydawnictwa/2015/Legiony/Legiony_indeks_osob.pdf [dostęp: 4.03.2018]. Udało się niektórym oficerom ukrywać skutecznie. Do końca funkcjonowania obozu w Łomży przetrwało czterech oficerów internowanych w Szczypiornie: chor. Witold Czachowski, ppor. Leon Koc, ppor. Z. Dublańczyk-Piasecki, ppor. Artur Maruszewski (podaję za: J. Snopko, dz. cyt., s. 235).

⁹ J. Snopko, dz. cyt., s. 197.

¹⁰ Druk ulotny *Wierszy bolesnych* udostępniła w domenie publicznej Śląska Biblioteka Cyfrowa: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/94475?id=94475>

równie prawdopodobna jest hipoteza, że autorem tekstów był żołnierz zwolniony z Legionów tuż po zaistnieniu kryzysu przysięgowego, uznany przez dowództwo za niebezpiecznego podżegacza buntu¹¹. Dużą grupę takich silnych i wpływowych w środowisku legionistów usunięto z armii już 17 VII 1917. Oto pierwsza z tych pieśni¹² – *Dziadowska pieśń żałobna o odwrocie legionów spod Warszawy*:

W Legionach teraz okropne są czasy
Same gałgaństwa, niecnota i kwasy;
A sprzymierzeńcom jest z tego zabawa,
Milczy Warszawa.
Raluton¹³ dobry, gdy wychyla szklanki,
Albo kupuje dary dla bogdanki;
Lecz ideały w Warszawie niczyje,
A kupiec tyje.
Zmian politycznych pisać tu nie będę,
Że na „dowództwo” zmieniono „komendę”;
Stąd się dziś bierze, mówiąc, prosto z kantu:
Wódz od prowiantu.
Żołnierz jest dzisiaj umęczony srodze,
Bo gdzie się ruszy – wszędzie ino wodze:
Tam, gdzie dwa zera, gdzie się krzywią miny,
Jest wódz latryny.
Chłop, który jeszcze nie oglądał wojny,
A pisze w izbie, w miecz ogromny zbrojny,
I o swem męstwie mówi, jak się zdarzy:
– Jest wódz pisarzy.
Nastała dzisiaj wodzów mnogość taka,
Że wśród nich trudno odnaleźć wojaka,
A co się rwało ku wolności górnice
Gnije w Szczypiornie.
Może się zbudzi naród nasz niecnota
Jak przepowiada dygnitarz Żegota
I ucałuje sprzymierzeńca buta,
I da rekruta.
Dziaduś nie wierzy w takie przepowiednie,
Żegota żołnierz, ale pisze brednie,
Może go jeszcze kiedy Bóg oświeci

<https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/94473?id=94473> [dostęp: 11.11.2018].

¹¹ Końcowy fragment pieśni pierwszej, informujący o goryczy „przeprowadzki” („Teraz się dziaduś spieszy do karczmiska,/Bo przeprowadzka wątrobę mu ściska”), mógłby sugerować, że dziaduś-legun ma komfort bywania w gospodach.

¹² Pieśń w druku ulotnym z 1917 r. zawiera dwa gwiazdkami oznaczone przypisy: do „Żegoty” – z objaśnieniem „Januszajtis” oraz do „jeden Pułkownik” – „Minkiewicz”.

¹³ Właśc. reluton – synonim legionisty; nazwa pochodzi od relutum (łac.) – ekwiwalent kosztów dziennego wyżywienia urlopowanego legionisty.

Módlcie się dzieci.
 Jeden Pułkownik zjechał do Warszawy
 Aby przyczynić swym żołnierzom sławy
 Zaprzysiął wierność na twarz i na zadek!
 – Nie kłamie dziadek.
 Wciąż upiększają się nasze szeregi,
 W każdym miasteczku są dowództwa szpiegi
 Każdy zostania szpiclem ma już szansę,
 No... i awanse.
 Cudowne kwiatki rodzi taki system;
 Jak się to stało z czułym jakimś listem,
 Który napisał pewien Romaniszyn
 Podły taki syn.
 Dziadek nie będzie przepuszczał nikomu,
 Nim gości przyjmie, śmieć wyrzucicie z domu
 A kto chce szpiclem bratu być i katem:
 Przez pysk go batem.
 Jak się mu pora stosowna nadarzy
 To się zabierze także do paskarzy
 Na każdą z podłych kreatur i postur
 Spadnie mój kostur.
 Ze zdradą stanu też dziad potańcuje
 Że w niej zasiedli same głupie hulaki,
 Którzy nie wiedzieć i po co i na co
 Czas marnie tracą.
 Teraz się dziaduś spieszy do karczmiska,
 Bo przeprowadzka wątrobę mu ściska
 Na list następny bądźcie więc gotowi.
 Bywajcie zdrowi!
 (Bied).

Oprócz obrazów deprawacji w armii i narodzie (niezasłużone awanse, politykierstwo, donosicielstwo) znalazł się w tym utworze wyraźny atak na wojskowych, wykonujących lojalnie rozkazy niemieckich pułkowników: Mariana Januszajtisa-Żegotę oraz Henryka Minkiewicza. Januszajtis, ostatni dowódca I Brygady, opowiedział się za złożeniem przysięgi na wierność Niemcom i Austro-Węgrom¹⁴. Minkiewicz w lipcu 1917 r. przystąpił do Polskiej Siły Zbrojnej, działał z poruczeń Beselera, przez którego 13 VIII 1917 został mianowany pułkownikiem¹⁵.

Kim był Romaniszyn, o którego haniebnym „liście” z obrzydzeniem mówi się w pieśni pierwszej? W legionach służyło czterech żołnierzom o tym nazwisku:

¹⁴ Nieistotny wówczas był fakt, że decyzją tą chciał ratować od rozpadu wojsko.

¹⁵ Być może w okolicy tej daty (13 sierpnia 1917) powstała owa pieśń dziadowska, skoro notuje ona przyjazd i obecność Minkiewicza w Warszawie – w funkcji pułkownika oraz rejestruje rozchodzącą się właśnie wieść, że ów „zaprzysiął wierność na twarz i na zadek” – ten fakt ma potwierdzać swą powagą „dziadek”.

Bronisław, Jan, Marian i Michał¹⁶. Trudno orzec, który z nich zdradził ideały, w które wierzyli zbuntowani wobec nakazu składania przysięgi¹⁷.

Dziadowska pieśń żałobna o odwróceniu legionów spod Warszawy została wpisana w konwencję dobrze utrwalonej w tradycji polskiej pieśni dziadowskiej pt. *Dawniej królowa w dziadzie się kochała*. Pełny tekst tej śpiewki podaje Zygmunt Gloger w t. 2 ilustrowanej *Encyklopedii staropolskiej* (Warszawa 1901):

Dawniej królowa w dziadzie się kochała –
Wiadoma wszystkim historyja cała –
Pozazdrościła jej tego szewcowa
 Hadryjanowa.
Dawniej król nie siadł nigdy do obiada,
Aż posadzono koło niego dziada.
Teraz ganiają dziadów po ulicy
 Jawnogrzesznicy.
Wszakże kiermasze, odpusty, pogrzeby
Są wymyślone dla dziadów potrzeby.
Tam by pohulał i młody, i stary,
 Gdyby nie dziandziary.
Dawniej król nie miał dziandziarów przy boku:
Dziad go pilnował, jak źrenicy w oku.
Teraz dziandziary brzęczą pałaszami
 I nad dziadami.
Dawniej dziad we wsi był postrachem dzieci,
Pies przed nim zmykał z gospodarskich śmieci,
Psa kijem, dzieciom pokazawszy jeża:

¹⁶ Według *Wykazu Legionistów Polskich 1914–1918* opracowanego przez Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku – zob. <http://wykaz.muzeumpilsudski.pl/wykaz-legionistow> [dostęp: 4.03.2018].

¹⁷ W Sztapie Legionów byli: Bronisław (1880–1963; wówczas podporucznik przy Sztapie Komendy Legionów; gdy wstępował do legionów, był artystą operowym – studiował w Paryżu i Wiedniu; taternik; pedagog) oraz Jan (przyjęty do Legionów jako student politechniki; w 1915 miał przydział do baonu uzupełniającego nr 3 jako oficer prowadzący; być może jest to ten Jan Romaniszyn, o którym czytamy w *Internetowym polskim słowniku biograficznym*, że w latach 1915–1919 był internowany przez Rosjan i przebywał w Odessie jako inżynier kolejowy, a żył w latach 1881–1945, ukończył politechnikę we Lwowie, zaś po I wojnie zasłynął jako entomolog). Marian (ur. 1894) wstąpił do Legionów jako student seminarium duchownego, był w 1 pułku piechoty (czyli pułku zbuntowanym, przeciwnym przysiędze; wiadomo, że przeżył I wojnę światową, gdyż znajduje się na liście oficerów rezerwy WP w 1934 r.; zob. <http://www.genealogia.okiem.pl/forum/viewtopic.php?f=73&t=6594&p=11913&hilit=romaniszyn#p11913>). Michał (1883–1927 lub 1928) z całą pewnością składał przysięgę, był w 2 pułku piechoty i jako porucznik zaraz po kryzysie przysięgowym dowodził na froncie bukowińskim (ofensywę w Galicji i na Bukowinie Niemcy rozpoczęli 19 lipca 1917 r.); wzięty do niewoli niemieckiej w bitwie pod Kaniowem; informację na temat Michała Romaniszyna uzupełniam w oparciu o: M. Koffny, *Odzyskane wspomnienia*, s. 88, zob. www.wtg-gniazdo.org/upload/rocznik/2012/rocznik_2012-086-090-Koffny.pdf [dostęp: 4.03.2018].

A do pacierza!
 Przy ciepłym piecu usadzano dziada,
 Gosposia zaraz wedle niego siada,
 A on o boskich rozmawiając cudach,
 Trącał po udach!

Zdaniem Glogera, ta dziadowska pieśń, ułożona zapewne w środowisku tułających się weteranów wojen napoleońskich, znana była doskonale dziadom wędrownym w drugiej ćwierci XIX wieku. Gloger charakteryzuje ją jako „na wskroś świecką i z dowcipem staropolskim”, której ludową melodię w końcu XIX wieku opracował na fortepian Zygmunt Noskowski. Rytm tej pieśni dziadowskiej, śpiewanej na kalwaryjską nutę, okazał się na tyle atrakcyjny i popularny, że czasopismo satyryczne „Muchy” w tę właśnie strukturę wkomponowało *Dziadowski lament* w zaduszkowym numerze z 1916 r. (utwór ośmieszał nowoczesne wdowy, które w drodze na cmentarz ignorują żebrzących dziadów, a koncentrują się tylko na prezentowaniu własnej urody obibokom i kawalerom)¹⁸. Jest pewne, że legioniści znali profil „Muchy” i czytali je, co poświadcza sierpniowy numer pisma polowego „Obijak”, skomponowanego przez legionistów z frakcji przeciwnej składaniu przysięgi na niemieckie ideały. Otóż strona ósma 23. numeru „Obijaka” z 1917 r. zawiera taką oto rymowaną, której ironiczny sens z całą pewnością musiał być łatwy do odczytania przez żołnierzy:

Dar wymowy jest złotem – to stara maksyma;
 Nią podniesiesz lub zgasisz u człeka moc ducha,
 Nią wywołasz łzy gorzkie nawet u olbrzyma.
 Na lep też gładkich słówek złapie się i... „Mucha”¹⁹.

Jakkolwiek *Dziadowski lament*, drukowany w „Muchach”, wydaje się być tekstem pośredniczącym między pieśnią *Dawniej królowa...* a *Dziadowską pieśnią żałobną o odwoście legionów spod Warszawy*, inna hipoteza okazać się może bardziej przekonująca: otóż schemat wersyfikacyjny i melodyczny pieśni dziadowskiej *Dawniej królowa...* zabrzmiał o kilka dekad wcześniej niż *Dziadowski lament* w dużo bliższej chyba legionistom śpiewce – w *Pieśni dziadowskiej ułożonej przez dziadów galicyjskich na żandarmów austriackich*. Według zapisu rękopiśmiennego Jana Nowaka, pieśń ta powstała w 1888 r.²⁰ Owa pieśń dziadów galicyjskich wyraża pogardę i nienawiść dla austriackich służb mundurowych (żandarmów w tekście określa się mianem „dziandziarów”), pokazując spryt jarmarcznych włóczęgów w obliczu zagrożenia (skrywanie się w karczmie i udawanie pijanych). Z uwagi na to, że pieśń jest obszernym tekstem (liczy dziewiętnaście zwrotek), poprzestańmy

¹⁸ Zob. „Muchy” 1916, nr 45 (z dn. 4 listopada), s. 7.

¹⁹ „Obijak” 1917, nr 23 (z dn. 21 sierpnia), s. 8. Ta frontowa gazetka była kolportowana w wersji pisanej odręcznie.

²⁰ Podają za: *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, wybór i oprac. S. Nyrkowski, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1977, s. 372.

na oglądzie czterech tylko strof: drugiej, ósmej, dziesiątej i dziewiętnastej (i najlepiej byłoby to uczynić z pobłażliwością dla niewybrednego humoru):

[...] Dawniej królowna w dziadu się kochała,
Zamiast królowi, dziadowi dawała –
Dzisiaj, ludkowie, dziad by z głodu padnął,
Żeby nie kradnął.

[...] Psiekrwie dziandziary nastały na świecie,
Jak ujrzy dziadka, to go zaraz zmiecie;
Biednego dziadka do paki wsadzają,
Jeść mu nie dają.

[...] W sądzie se dziadek musi łaski szukać,
Jesce na niego sędzia zacnie fukać
I daje wyrok: „Dwa miesiące ciupy
Z chłostaniem dupy.

[...] Pamiętos, dziandzior, jakeś na tym świecie
Nos biednych dziadków smarował po grzbiecie,
Teraz siedź w piekle i pij smolną zupę –
Całuj nos w dupę!²¹.

Jest bardzo prawdopodobne, że to właśnie z tej pieśni galicyjskiej pochodzi obecny w pieśni o odwołaniu legionów spod Warszawy podstawowy repertuar jakości afektywnych organizujących nastrój złego humoru wynikłego z poczucia krzywdy. Żal, zgorzknienie, frustracja i zgryzota dalekie są w obu tych pieśniach od rozpacz i lamentacji, obie projektują raczej postawy buńczucznej zjadliwości i dumy w obliczu upokorzeń²².

Kontynuacją tego zawadiackiego i niepokornego tonu będzie pierwszy po kryzysie przysięgowym numer „Obijaka” (z 21 VIII 1917 r.), w którym zamieszczono sarkastyczną wobec politycznych manipulacji w Legionach pieśń zatytułowaną *Tak nam dopomóż Bóg* autorstwa Ludwika Markowskiego (z czwartego pułku piechoty Legionów)²³. Ponieważ tekst ma formę pieśni religijnej, nie ma w nim sprośnych żartów, lecz jest manifestacja dostojnej wzgardy. Dwie ostatnie zwrotki tej pieśni brzmią:

By sprzedawczykom pokłon bić
Za twarde mamy karki

²¹ Tamże, s. 109–110.

²² Zbigniew Kloch, monografista pieśni Legionów, pisząc o normach i konwencjach stylistycznych i rytmicznych przyfrontowych utworów zauważa, że mechanizmy żołnierskiego poezjowania, polegające na podkładaniu tekstu pod znaną melodię lub „na dawną nutę”, wykazują zależność od twórczości ludowej, wykorzystującej tę schematyczność: „poezja legionowa (tak jak i literatura ludowa) dążyła do powielenia systemowej *langue*, do reprodukcji określonych formuł poetyckich i norm komunikacyjnych” (Z. Kloch, *O poezji pierwszej wojny światowej*, „Teksty” 1981, nr 6, s. 140). Por. tegoż, *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław 1986, s. 103, 130.

²³ Pieśń jest sygnowana: L. Mar.

Nie nam szlifami oczy szklíč,
 Nie kupić nas za marki.
 Pełzać u cudzych nie chcem nóg
 Tak nam dopomóż Bóg.

Cośmy zyskali za lat trzy?
 Szczypiorno, Beniaminów!
 Tam więc się kończą złote sny
 Najlepszych Polski synów.
 Zdrajcom zaś sprawy spłacim dług
 Tak nam dopomóż Bóg²⁴.

Niemieckie obrządki w szeregach legionowych, będące efektem lipcowej przysięgi, parodiuje rysunek z ostatniej strony sierpniowego numeru „Objaka”, opatrzoney nagłówkiem *Najnowsze nabożeństwo legionowe*, a ilustrujący wyznawców nowej „religii”: pokornych Niemcom polskich legunów przedstawiono z infantylnymi obliczami, jak zbiegają się z rękoma złożonymi do pacierza i klękają przed monstrualnym, na baczność ustawionym pagonem z insygniami porucznika, podtrzymywanym przez pruskiego żołdaka²⁵.

Wyznaczniki metatekstowe: tytuł („pieśń dziadowska”) oraz figura dziada (dziadka, dziadusia) wydają się jednoznacznie precyzować charakter gatunkowy utworu *Dziadowska pieśń żałobna o odwrócie legionów spod Warszawy*. Tymczasem sprawa gatunkowości okazuje się bardziej złożona. Nie tylko odmiana żałobna pieśni dziadowskiej stanowiła tu szablon. Utwór, będący wierszowaną relacją o bieżących wydarzeniach, aktualnie „gorących”, przekazywany w postaci drukowanej ulotki ze wskazaniem wzoru melodii, ponadto zawierający manifestację patriotyzmu, wpisuje się również w poetykę tzw. pieśni nowiniarskiej²⁶. Pieśni-nowiny, rozpowszechnione w Polsce od XVI w., były dobrze znane w całej Europie²⁷. Popularyzowane przez wędrownych dziadów, zawierały typowy dla pieśni dziadowskiej pouczający komentarz²⁸. W prezentowanej pieśni legionowej kryzysu przysięgowego

²⁴ Tamże, s. 3.

²⁵ Tamże, s. 14. Koncept parodystyczny wyzyskuje zbieżność przedstawionego kształtu pagonu z odwróconym krzyżem łacińskim i symbolem fallicznym jednocześnie.

²⁶ Staropolską pieśń nowiniarską w odmianie lamentacyjno-religijnej reprezentuje *Pieśń o Komecie nowa, która się teraz okazała w miesiącu wrześniu i każdy ją, kto jedno chce, po zachodzie słońca snadnie obaczy*. Posiada ona dokładnie ten sam schemat wersyfikacyjny, który wykorzystują: *Pieśń dziadowska ułożona przez dziadów galicyjskich na żandarmów austriackich*, *pieśń Dawniej królowa w dziedzie się kochała* oraz *Dziadowski lament* i wreszcie *Dziadowska pieśń żałobna o odwrócie legionów spod Warszawy*.

²⁷ Zob. co o kwestii tożsamości, pokrewieństwa i odmienności pieśni dziadowskiej, nowinkarskiej i ballady ulicznej (brukowej) pisze Michał Waliński (tegoż, *Pieśń jarmarczna? Nowinkarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, historia, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi*, pod red. P. Kowalskiego, Wrocław 1998, s. 164–194.

²⁸ L. Ślęk, *Pieśń nowiniarska*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, Warszawa 1985, s. 167.

uwagę zwraca sensacyjność tematu militarno-politycznego. Dominują funkcje: informacyjna, komentatorska i moralizatorska. Pieśń zawiera specyficzną formułę finalną, zapowiadającą ciąg dalszy relacji w najbliższej przyszłości: „Na list następny bądźcie więc gotowi./Bywajcie zdrowi!” Anonsowe zakończenie z pożegnaltym pozdrowieniem uwyrażnia meldunkowo-sprawozdawczy ton wypowiedzi. Niejednorodność gatunkowa wynika z przemieszania konwencji (dziadowska pieśń żałobna, pieśń nowiniarska – w różnych odmianach: kronikarskiej, lamentacyjnej, polityczno-propagandowej) służy emocjonalnemu opisowi specyfiki kryzysu w Legionach, dokonywanemu z punktu widzenia kontestatorskiego, wspartego jurnacką butą, hardą wyniosłością i autentycznym patriotyzmem, niezależnym od intelektualno-politycznego dyskursu²⁹.

Mówiąc o poetyce tekstu *Dziadowska pieśń żałobna o odwrocie legionów spod Warszawy*, należy zwrócić uwagę na inny jeszcze ciekawy aspekt – zgrzyt rytmiczny w przedostatniej zwrotce. Drugi wers tej strofy ma o jedną sylabę za dużo, a dodatkowo brak w nim oczekiwanego rymu ze słowem „potańcuje”, kończącym poprzednią zwrotkę. Wyraz „hulaki” brzmi zaskakująco, wprowadza dysonans. Otóż to melodyczne pęknięcie jest całkowicie zamierzone. Mamy tu do czynienia z tzw. rymem urywanym. Tego typu rym stosuje się wówczas, gdy z jakichś powodów chce się przemilczeć słowo „właściwe”, faktycznie pasujące do treści i formy. Najczęściej ukrywa się w ten sposób wulgaryzmy. Tak też było w przypadku pieśni o odwrocie Legionów spod Warszawy. Dwie ostatnie, „obce” sylaby, zamiast jednej – pożądanej, skrywają niecenzuralny wyraz. Tego typu strategia poetycka była dobrze znana literaturze staropolskiej. Mistrzem w stosowaniu rymów urywanych był Jan Kochanowski, fraszka *Na Barbarę* stanowi dobry tego przykład.

Do jakich rozpoznań prowadzą te tropy? Znajomość tradycji literackiej, poświadczona umiejętnością korzystania z różnorodnych konwencji literackich, pokazuje sprawność pisarską autora analizowanej pieśni legionowej. W tym kontekście można się zastanawiać, kim był legionista-poeta, ze względów bezpieczeństwa podpisujący się enigmatycznym „Bied.” Pewne jest, że odznaczał się ogromną kulturą literacką, miał też ów autor z pewnością szerszą perspektywę oglądu Legionów Polskich – ich roli w narodzie, skoro pieśń kierowana jest nie wyłącznie do legionistów. Inicjowany na wstępie zaczepny dialog z milczącym ludem Warszawy sugeruje przeznaczenie utworu do szerszego odbioru. Wydaje się, że twórca tekstu czuł się w obowiązku objaśnienia, co złego przytrafiło się Legionom, jakie są tego konsekwencje oraz jakie nastroje zapanowały w armii. Zamysł podyktowany był potrzebą jawnego i surowego napiętnowania postaw niegodnych dumnego polskiego żołnierza.

²⁹ Jak zauważa Piotr Grochowski, „pieśń nowiniarską postrzegać musimy jako gatunek o nieostrych granicach, cechujący się swego rodzaju «plastycznością» czy też «otwartością», która polega na tym, iż korzysta on z rozmaitych, wcześniej wypracowanych konwencji, wykazuje skłonność do łączenia się z innymi gatunkami, a przez to staje się w znacznym stopniu zróżnicowany i podlega dość intensywnym przekształceniom” (tegoż, *Staropolskie pieśni nowiniarskie*, „Pamiętnik Literacki” 2008, nr 3, s. 113).

Mając na uwadze moralny aspekt antyprzysięgowego buntu należy podkreślić, że w obliczu szykan i zdrad, głodu, chorób oraz ponizenia starano się nie traktować internowania jako porażki. Pokrzepieniem dla zamkniętych w obozach żołnierzy musiała z pewnością być świadomość, że dzięki swoim postawom (bezprecedensowa i znana opinii publicznej była akcja głodowa, podjęta w proteście przeciwko pomysłowi niemieckich dowódców, którzy chcieli naszyć na rękawach legionowych mundurów numery obozowe jeńców³⁰) urastali do rangi męczenników za sprawę narodową. Nadzieje z pewnością wiązano z osobą Komendanta³¹. W dzienniku jednego z internowanych czytamy:

Imieniny Komendanta. Teutony surowo zabronili świętować. Dzień śliczny. Niemiaszki mają „pogotowie”. Pomimo wszystko nastrój świąteczny; dusze i serca nasze ożywają się. Kto ma – wyciąga drogą legunowi podobiznę Dziadka i zawiesza ją na ścianie, obok swego legowiska³².

Ten krótki fragment wydaje się ważki w kontekście prezentowanej pieśni nr 1 z *Wierszy bolesnych* – przypomina o konieczności rozstrzygnięcia dość istotnej kwestii dotyczącej figury dziada. Karząca ręka dziadka stanowi zapowiedź wyrównania krzywd. Dziadek nie ufa dowódcom, biorąc ich argumenty za brednie, „nie będzie przepuszczał nikomu”, rozprawi się ze zdradą stanu. Wizerunek ów bez wątpienia należy łączyć z osobą Piłsudskiego. Dziadkiem nazywali Piłsudskiego wówczas nieoficjalnie prawie wszyscy³³. Konterfekt dziada jarmarcznego z typowej pieśni dziadowskiej nabrał więc w wersji legionowej cech indywidualnych. Miejsce rubaszości właściwej stereotypowej figurze zastąpiła wzbudzająca respekt honorowa postawa i niezłomność autorytetu moralnego.

Pieśń druga z cyklu *Wierszy bolesnych* – *Santa Lucia* również otwiera dyskusję nad skutkami wymuszania na legionistach przysięgi. Jest głosem sumienia już nie tylko Warszawy, ale wszystkich Polaków. Przekonuje się w niej, że sumienie narodu ukonstytuowało się w garstce bohaterskich żołnierzy – na nich spoczywa odpowiedzialność za losy narodu. Oto treść *Santa Lucia*:

³⁰ J. Snopko, dz. cyt., s. 229.

³¹ Od samego początku istnienia I Brygady dążył Piłsudski do ukształtowania jej w poczuciu odrębności zarówno względem armii austriackiej, jak i dwu pozostałych brygad legionowych. O inteligentnym charakterze I Brygady, jej etosie, kreowaniu legendy i kultu zob. A. Garlicki, *Józef Piłsudski 1867–1935*, Warszawa 1990, s. 172, 180, 181.

³² K. Kierkowski, *Z austriackiego więzienia do pruskiego obozu internowanych*, [w:] *Za kratami więzień i drutami obozów. Wspomnienia i notatki więźniów ideowych z lat 1914–1921*, zebra. i oprac. J. Stachiewicz, t. II, Warszawa 1928, s. 276. Podaję za: J. Snopko, dz. cyt., s. 237.

³³ Internowany w węgierskim Huszt legionista z II Brygady Józef Poręba napisał w niewoli (zapewne kilka dni po klęsce pod Rarańczą, czyli po 16 II 1918) wiersz pt. *Do Dziadka*, potwierdzając w nim wierność legionistów Piłsudskiemu i słuszność buntu wobec państw centralnych, zapoczątkowanego odmową złożenia przysięgi: „Dziadku! Brygada druga ci się korzy,/ Rewolucyjnej Polski nasz Hetmanie,/ I poprzysięga, że broni nie złoży,/ Póki jej życia stanie...”. Podaję za: A. Romanowski, *„Przed złotym czasem”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1990, s. 140.

Każdy dziś w Polsce pyta zdziwiony,
 Powiedzcie, ludzie, gdzie są Legiony?
 Na to dowództwo odpowiedź chowa:
 „Jest nas tu garstka Gedeonowa”.

My co stoimy przy Beselerze
 Kochamy Polskę jedynie szczerze
 Z Niemcem nas żadna nie łączy zmowa
 Hej wiwat armia Gedeonowa!³⁴

Pójdziemy naprzód ofik³⁵ czy murga³⁶
 Gdy usłyszemy głos Hindenburga.
 Jedyna armia dziś narodowa
 Ta polska armia Gedeonowa.

Panaś wiódł będzie zastępy klesze
 Włodzio Zagórski stopiałe³⁷ rzesze
 Z Verdun, pod Moskwą, czy do Krakowa
 Wszędzie garść pójdzie Gedeonowa.

Choć w naszą armię nikt dziś nie wierzy
 Jednak my mamy pięciu żołnierzy
 A że przewodzi im tęga głowa
 Nie zginie garstka Gedeonowa.

Naprzód więc śmiało, dalej i dalej
 Niechaj srom żaden czół wam nie pali
 Najprzód bezwstydnie, słuchać bez słowa
 Niech żyje garstka Gedeonowa!
 (Bied).

Przewrotna jest retoryka tej wypowiedzi. Sens poszczególnych zwrotek został wyłożony w iście makiawelskim stylu. Poszczególne zdania w obrębie strof zostały ukształtowane w taki sposób, że sugerują bohaterstwo i patriotyzm tych, którzy są z Beselerem, Hindenburgiem, Zagórskim i Panasiem, zwłaszcza że ostatni, refrenowy wers każdej zwrotki, apoteozujący „armię Gedeonową”, pointujący, stanowi jakby wynik wiary w męstwo i niezłomność żołnierzy, idących w bój za wodzami z nazwisk tu wymienionymi. Tymczasem przedostatnią tylko strofę należy czytać dosłownie. Sensy wszystkich pozostałych zwrotek kształtuje poetyka paradoksu. Ufność wobec niemieckich wodzów i wiernych im oficerów polskich jest tylko pozorna. W istocie, wymienione osoby są dla zbuntowanych polskich legunów symbolami demagogii i łajdactwa. Nadzieja, duma i chwała wiązane są wyłącznie

³⁴ W drugiej i trzeciej zwrotce pieśni, drukowanej w cyklu *Wiersze bolesne*, widniała forma imienia: „Gadeonowa”, tu ujednolicono zapis na „Gedeonowa”.

³⁵ Ofik – oficer (żartobliwy skrót).

³⁶ Murga – człowiek nieokrzesany, prostak.

³⁷ Stopiałe – stopniałe, uszczuplone.

z „armią-garstką Gedeonową”. Z biblijnej inspiracji pochodzi nazwa owej siły militarnej, z którą zbuntowani legionieści się identyfikowali. Jak Gedeon (*hebr.* ‘ten, który ścina’) wyzwalający z garstką trzystu mężczyzn Izrael od okupujących kraj wrogów, wierni Komendantowi-Dziadkowi internowani żołnierze czuli się powołani do tego, by wywalczyć wolność własnemu narodowi³⁸.

Hans Hartwig von Beseler, generał-gubernator warszawski, który przejął 10 IV 1917 r. od Austro-Węgier władzę zwierzchnią nad Legionami, był twórcą i dowódcą naczelnym Polskiej Siły Zbrojnej. Ów „Polnische Wehrmacht”, jak pogardliwie zwano PSZ, zasilali legionieści po złożeniu przysięgi. Po zaistnieniu kryzysu w Legionach Beseler wydał rozkaz aresztowania i osadzenia Piłsudskiego w twierdzy w Magdeburgu. Nie dziwi, dlaczego internowani buntownicy mieli dla Beselera wzgardę. Podobnie jak dla feldmarszałka Paula von Hindenburga, który kształtował wojenną politykę Rzeszy po wymianie kanclerza Niemiec w lipcu 1917 r. Demonstrowane przez Hindenburga stanowisko polityczne przejawiało skrajny konserwatyzm, jego postawa i decyzje nie gwarantowały Polsce niepodległych rządów.

Z ironiczną poufałością wyraził autor pieśni *Santa Lucia* stosunek legionistów do wysoko sytuowanego w dowództwie, a nie lubianego z powodu austrofilskiej, a później proniemieckiej postawy, Włodzimierza Zagórskiego, tu protekcyjnie zwanego Włodziem. Niewielu żołnierzy tworzy już jego zastępy, jak wynika z oceny sytuacji politycznej, powstałej w wyniku rozłamu spowodowanego nakazem przysięgowym. Wątpliwą etycznie ówczesną pozycję Zagórskiego w Legionach dobitniej podkreślano w innym tekście – pochodzącym z okresu poprzedzającego przekazanie przez Austro-Węgry wojsk legionowych pod kuratelę Niemiec – znacznie wyraziściej manifestującym niechęć prostych żołnierzy do tego, co nosiło piętno podległości obcym armiom:

Wierzę w ekscelencję Durskiego, stwórcy Legionów, i Zagórskiego, pupilka jego, opiekuna naszego, który się począł w CK sztabie, narodził się w Kstelle, ozdobion i wywyższon, wszedł jako szpicel do Legionów, dostąpił zaszczytów, siedzi po prawicy ekscelencji i stamtąd sędzi legunów, wierzę w CK Komendę Legionów, trepów obcowanie, nasze zaustriaczenie i niewolę wieczną amen³⁹.

Włodzimierz Zagórski – jako oficer c.k. armii (od 1900 r.) – nie cieszył się sympatią legionistów. Posiadając akademickie wykształcenie wojskowe (zdobyte w Wiedniu) i operując biegle sześcioma językami, pracował w wywiadzie wojskowym K-Stelle, koncentrującym działania operacyjne na rosyjskich siłach zbrojnych i polskich organizacjach paramilitarnych na terenach zaboru austriackiego, przygotowujących akcje w Kraju Przywiślańskim. Sprawował bezpośredni nadzór wywia-

³⁸ Nierozstrzygnięte pozostawiam pytanie, czy z konceptem o nazwie „armia Gedeonowa” miał coś wspólnego Tadeusz Mieczysław Sokołowski, zwolniony z wojska 17 VII 1917 po kryzysie przysięgowym (jako porucznik lekarz). Do 1914 Sokołowski używał imienia nadanego przy urodzeniu: Gedeon. Czy stąd mógł przyjść pomysł na armię Gedeonową?

³⁹ Podaję za: A.R. Kaczyński, *Anegdoty Legionowe*, „Niepodległość i Pamięć” 2010, nr 17/2 (32), s. 166.

dowczy nad formacjami Legionów Polskich od momentu ich utworzenia w 1914 r.⁴⁰ Dzień przed przysięgą w Warszawie mjr Zagórski wywierał naciski na żołnierzy w 3 pułku piechoty⁴¹. Stawiał podoficerów do raportu, groził, a najbardziej opornych wieczorem osadził w areszcie. Na początku sierpnia, tuż po kryzysie przysięgowym, mjr Zagórski został szefem sztabu w miejsce usuniętego Leona Berbeckiego, co dla legionistów oznaczało zaostrzenie represji⁴². Wrogość do dowódców polskiego pochodzenia, podporządkowanych zaborcom, zaznaczyła się silnie już w czasach austriackiego zwierzchnictwa nad wojskiem – była znacznie silniejsza niż do przełożonych – rodowitych Austriaków. Niechęć legionistów do dowódców lojalnych wobec armii austriackiej wyrażała się już w nazewnictwie: komendę zwano „c.k. mendą”. Żołnierskie „wyznanie wiary” (przytoczone powyżej) świadczy o silnej nienawiści do Durskiego, powszechnie kojarzonego z chorobą alkoholową i ulegającego decyzjom podwładnego – Włodzimierza Zagórskiego⁴³. Generał Durski zresztą, komendant Legionów Polskich w kampanii węgierskiej, subordynowany wobec polityki Wiednia, wymagał od samego początku od żołnierzy lojalizmu. Jego „rozkaz gwiazdkowy” z grudnia 1914 r. miał jednoznaczną wymowę:

Legioniści polscy! Trzy miesiące dobiegły kresu, odkąd opuściwszy rodzinny swój dom poszliście pod moją komendę, aby przelać krew za Ojczyznę, aby przepędzić wroga i oczyścić nasz kraj z moskiewskiego mrowia⁴⁴.

Krzysztof Stępnik objaśnia sens tej notyfikacji: otóż o Polsce mówi się tu jako o „rodzinnym domu”, natomiast „ojczyzna” i „nasz kraj” to synonimy austro-węgierskiej monarchii⁴⁵.

Jednym tchem obok Zagórskiego wymienia się w pieśni *Santa Lucia* Panasia. Józef Panaś to ksiądz, kapelan Legionów Polskich, od końca 1916 r. sprawował funkcję superiora polowego Legionów, czyli miał władzę zwierzchnią nad wszystkimi legionowymi kapelanami i duchowieństwem. Podczas kryzysu przysięgowego opowiedział się za pozostaniem II Brygady Legionów w strukturach wojskowych państw centralnych. O jego „zastępach” mówi się w pieśni z drwiną – jako „kleszych”. Przymiotnik ten, utworzony od słowa „klecha”, służył napiętnowaniu kościelnych sługusów skupionych wokół Panasia⁴⁶.

⁴⁰ R. Świątek, *Lodowa ściana. Sekrety polityki Józefa Piłsudskiego 1904–1918*, Kraków 1998, s. 711.

⁴¹ J. Snopko, dz. cyt., s. 174.

⁴² Tamże, s. 195.

⁴³ Po haniebnym dla Polaków traktacie brzeskim (9 II 1918) Zagórski brał udział w bitwie pod Rarańczą (15/16 II 1918), efektem było usunięcie go z Legionów za działania na szkodę austriacką. Był więziony, szykanowany, postawiony przed austriackim sądem wojskowym; przed śmiercią uchroniła go cesarska abolicja.

⁴⁴ Cyt. za: K. Stępnik, *Legenda Legionów*, Lublin 1995, s. 42.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Ks. Józef Panaś (1887–1940) współorganizował po traktacie brzeskim spisek oficerów polskich w armii podległej Niemcom. Zainicjowany bunt skończył się dla niego interno-

W druku ulotnym pod nagłówkiem *Santa Lucia* znajduje się informacja: „pieśń na znaną nutę”. Była to zapewne wskazówka, by rytm jej wzorować na pieśni neapolitańskiej o takim tytule, napisanej w 1848 r., a spopularyzowanej w 1900 nagraniem Enrica Caruso⁴⁷.

Ujawniona w *Wierszach bolesnych* ocena kryzysu przysięgowego, dokonana przez stronnictwo antyprzysięgowe, była wynikiem jednostronnego oglądu zdarzeń. Tymczasem problem jest dość skomplikowany. Odmówienie przysięgi w ostatecznym rozrachunku z pewnością służyło wzmocnieniu ideałów niepodległościowych Polaków oraz umocnieniu polityki Piłsudskiego. Historycy są w swych opiniach zgodni, że czas spędzony w więzieniu, w całkowitej izolacji od polityki, działał na korzyść Komendanta. Ci, którzy w pieśniach wydają się dla buntowników zdrajcami, w wielu znakomitych przypadkach wykazali się później bohaterstwem. Po traktacie brzeskim również wyrażali sprzeciw wobec Niemców i Austriaków – zbrojny. Bitwy pod Rarańczą i Kaniowem stanowią tego dobitne świadectwa. Internowani na Węgrzech żołnierze z II Brygady wzbogacili repertuar patriotycznych wierszy postlegionowych. Andrzej Romanowski, badacz poezji patriotyczno-wojennej, stwierdza, że „w okresie internowania [po Rarańczy – A.S.] odnawiała się ponownie solidarność wszystkich oddziałów legionowych. Podobny los zrównywał wszystkich”⁴⁸. Także inne wydarzenia militarne (wojna polsko-bolszewicka, dla niektórych II wojna światowa) obrazują tę niezłomność bojową, którą ukształtowała w nich służba legionowa.

Całościowe oceny kryzysu przysięgowego pozostają, rzecz jasna, w gestii historyków. Co wypada dodać historykowi literatury? To chyba, że pieśni legionowe powstałe w wirze wypadków dziejowych – *Dziadowska pieśń żałobna o odwróceniu legionów spod Warszawy* oraz *Santa Lucia* – będąc autentyczną manifestacją troski o losy Polski, są utworami o dużym ładunku afektywnym. Wyrażona w nich idea nieuległości (obozy w Szczypiornie i Beniaminowie stały się jej symbolem) łączyła brawurową buńczuczność z ufnością w ostateczne zwycięstwo i suwerenność państwa polskiego. Pośród obfitego ilościowo repertuaru pieśni legionowych⁴⁹ *Wiersze bolesne* stanowią przykład szczególny: nie tylko rejestrują i oceniają wypadki historyczne, kształtują tożsamość legionistów, kreują legendę Legionów i precyzują istotę niepodległości, ale stanowią również dokument szczerego i mającego dobre podstawy patriotyzmu – wspartego na rzetelnym doświadczeniu kulturowym.

waniem na Węgrzech i wojskowym procesem sądowym. Po interwencji legata papieskiego, przyszłego Piusa XI, ułaskawiony, odzyskał wolność.

⁴⁷ W podobnej manierze tworzył pieśni legionowe np. Bolesław Wieniawa-Długoszowski. Oto fragment jego wspomnień: „Oczywiście, że kieleckie wypadki uwięziły natychmiast moja piosenka o beliniakach podłożona, pod ciągle żywym wpływem paryskich wspomnień, pod śpiewaną przez Ivette Guilbert melodię «Ma mere m’a metiee avec avocant...»”. Cyt. za: Z. Kloch, *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje...*, s. 103.

⁴⁸ A. Romanowski, dz. cyt., s. 140.

⁴⁹ Rozległą twórczość legionistów prezentują m.in. Z. Kloch, A. Romanowski, K. Stępnik (dz. cyt.).

Przetransponowane przez kod kulturowy wydarzenia wojenno-polityczne (odczytywanie ich wymaga aktualizowania wcześniejszych lektur i konwencji muzycznych), poddane estetyzacji⁵⁰, są świadectwem tego, w obrębie jakiej tradycji kształtował się fenomen Legionów.

Bibliografia

- Benton M., *Biografia teraz i kiedyś*, tłum. A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 10–25.
- Dziadowski lament*, „Muchy” 1916, nr 45 (z dn. 4 listopada).
- Garlicki A., *Józef Piłsudski 1867–1935*, Warszawa 1990.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. II, Warszawa 1901.
- Grochowski P., *Staropolskie pieśni nowiniarskie*, „Pamiętnik Literacki” 2008, nr 3, s. 105–123.
- Kaczyński A.R., *Anegdoty Legionowe*, „Niepodległość i Pamięć” 2010, nr 17/2 (32), s. 161–178.
- Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, wybór i oprac. S. Nyrkowski, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1977.
- Kierkowski K., *Z austriackiego więzienia do pruskiego obozu internowanych*, [w:] *Za kratami więzień i drutami obozów. Wspomnienia i notatki więźniów ideowych z lat 1914–1921*, zebrał i oprac. J. Stachiewicz, t. II, Warszawa 1928.
- Kloch Z., *O poezji pierwszej wojny światowej*, „Teksty” 1981, nr 6, s. 135–146.
- Kloch Z., *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław 1986.
- Koffny M., *Odzyskane wspomnienia*, www.wtg-gniazdo.org/upload/rocznik/2012/rocznik_2012-086-090-Koffny.pdf [dostęp: 4.03.2018].
- Lanckorońska K., *Matka prezydenta*, [w:] *też*, *Szkice wspomnień*, przedmowa A. Biernacki, Warszawa 2005.
- „Obijak” 1917, nr 23 (z dn. 21 sierpnia).
- Pamiętnik Księżnej Marii Zdzisławowej Lubomirskiej: 1914–1918*, do druku przygotował J. Pajewski, oprac. A. Kosicka-Pajewska, Poznań 1997.
- Romanowski A., *„Przed złotym czasem”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1990.
- Snopko J., *Finał epopei Legionów Polskich 1916–1918*, Białystok 2008.
- Stępnik K., *Legenda Legionów*, Lublin 1995.
- Ślęk L., *Pieśń nowiniarska*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, Warszawa 1985.
- Świątek R., *Lodowa ściana. Sekrety polityki Józefa Piłsudskiego 1904–1918*, Kraków 1998.
- Waliński M., *Pieśń jarmarczna? Nowinkarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, historia, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi*, pod red. P. Kowalskiego, Wrocław 1998, s. 164–194.

⁵⁰ Sposób zakotwiczenia przyfrontowej komunikacji literackiej w tradycjach narodowej kultury stanowi, zdaniem Z. Klocha, o typach sytuacji komunikacyjnych, różnicujących wiersze legionowe (zob. Z. Kloch, *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje...*, s. 90).

Wiersze bolesne: Dziadowska pieśń żałobna o odwrocie legionów spod Warszawy nr 1, Santa Lucia nr 2, w: Śląska Biblioteka Cyfrowa (domena publiczna) <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/94475?id=94475> <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/94473?id=94473> [dostęp: 11.11.2018].

On two songs of the Oath crisis. In memory of Professor Stefan Nieznanowski

Abstract

The paper is dedicated to two soldiers' songs from the second half of 1917, written in the atmosphere of rebellion of the Polish Legions against the Central Powers. The turning point in the history of Polish military units during the First World War, which was caused by the so-called Oath crisis, for the demilitarised and interned soldiers, was the time of fighting by means of word, rather than weapon. However, they manifested their pride and perseverance of the Polish soldier, using mockery. Occasional poetic works – *Dziadowska pieśń żałobna o odwrocie legionów spod Warszawy* and *Santa Lucia* – shaped the independence ethos on the basis of a solid foundation of folklore and literary tradition (using e.g. the convention of 'a beggar's song' and 'a news story'). Arrogance and an ironic attitude, expressed in songs, conceal the real tragic situation of the soldiers – who were deprived of the chance to serve the Nation for being disobedient towards the German army. Szczypiorno and Beniaminów – places to which they were interned – are elevated to the rank of symbols of defiance and contempt for the invaders and constitute a significant element of the legend surrounding Piłsudski's Legions.

Key words: Legions' song, the Oath crisis, a beggar's song, a news story, Polish Legions 1914–1918

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.6

Renata Stachura-Lupa

ORCID 0000-0003-4962-962X

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

O *Polskiej pieśni niepodległej* Jana Lorentowicza

Jan Lorentowicz trudnił się krytyką artystyczną lat ponad czterdzieści. Warsztatu uczył się terminując w pismach francuskich i polskich jako dziennikarz. Karierę literacką rozpoczął w kraju, od pisania nowel i opowiadań (w 1887 r. ogłosił w „Tygodniu” piotrkowskim, nr 18–19, „szkic z natury” *Michał Zarucha* podpisany: Jan Lorent...), zainteresowania literackie, jak i działalność redaktorską rozwijał podczas pobytu w Paryżu (w latach 1890–1903), dokąd wyjechał po maturze w Płocku (zdanej eksternistycznie, po relegowaniu z gimnazjów w Piotrkowie i Częstochowie za organizowanie tajnych kół oświatowych wśród młodzieży), by kontynuować naukę: studiował w Szkole Antropologicznej i na Sorbonie. W stolicy Francji związał się ze środowiskiem polskich socjalistów. Stał na czele Gminy Narodowo-Socjalistycznej (w latach 1891–1893 był redaktorem jej organu prasowego, miesięcznika „Pobudka”), reprezentującej w polskim ruchu socjalistycznym nurt niepodległościowy¹, następnie uczestniczył w tworzeniu Polskiej Partii Socjalistycznej. Z czasem jednak jego aktywność polityczna ustała, ustąpiwszy pola dziennikarstwu i pasjom artystycznym. Po powrocie do Warszawy Lorentowicz był kolejno m.in. sekretarzem „Kurierza Codziennego”, kierownikiem działu teatralnego i literackiego „Nowej Gazety” (w latach 1907–1914 redagował dodatek „Literatura i Sztuka”), współorganizatorem, wiceprezesem i prezesem Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy, redaktorem serii wydawniczej Muza, dyrektorem Warszawskiej Szkoły Dramatycznej i teatrów warszawskich, pierwszym prezesem polskiego Pen Clubu (1924–1926)².

W dorobku piśmienniczym Lorentowicza, dziś już nieco zapomnianym, są rzeczy ważne i z pewnością godne przypomnienia, takie jak seria portretów artystów

¹ Zob. W. Śladkowski, *Gmina Narodowo-Socjalistyczna w Paryżu wobec obchodów tradycji 3-majowej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historia” 40, 1991, s. 49–60.

² Zob. R. Taborski, *Lorentowicz Jan (1868–1940)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XVII, Wrocław 1972, s. 550–551 i H. Filipkowska, *Jan Lorentowicz (1868–1940)*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, t. IV: *Literatura okresu Młodej Polski*, zespół red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, J.J. Lipski, Kraków 1977, s. 417–419.

młodopolskich zebranych w trzutomowym wydawnictwie *Młoda Polska* (1909–1913), szkice o literaturze francuskiej początku XX wieku *Nowa Francja literacka* (1911), będące, jak przed laty przekonywał Julian Krzyżanowski, „niezwykle zajmującym i żywym przewodnikiem po krainie naturalizmu i symbolizmu francuskiego”³, wspomnienia o życiu cyganerii polskiej w Paryżu i kontaktach z artystami młodopolskimi *Spojrzenie wstecz* (1935), wreszcie – publikacje dokumentujące historię teatru w Polsce, z monografią *Teatr Polski w Warszawie 1913–1938* na czele. Jako krytyk Lorentowicz zapisał się zwłaszcza w dziejach krytyki teatralnej, co przed laty pokazała Eleonora Udalska⁴. W krytyce literackiej jego zasługi wydają się mniejsze, a z pewnością nie zostały tak dobrze rozpoznane. Michał Głowiński w książce poświęconej młodopolskiej krytyce literackiej wymienia Lorentowicza m.in. w związku z portretem literackim jako „podstawowym gatunkiem w krytyce”⁵ tego okresu. Pisze: „W kształtowaniu portretu krytycznego Lorentowicz był dość rozważny i umiarkowany, z pewnością nie dorównywał w głębinowych dociekaniach czołowym krytykom swojego czasu, a jednak to on właśnie najjaśniej i najdobitniej sprecyzował właściwości tego gatunku krytycznego”⁶. Zrobił to we wstępie do *Nowej Francji literackiej*, będącej zbiorem, jak głosi podtytuł dzieła, „portretów i wrażeń”, prezentujących sylwetki pomniejszych pisarzy francuskich przełomu XIX i XX wieku, takich jak: Léon Bloy, Élémir Bourges czy Maurice Barrès⁷. Z pojawiającymi się już za życia krytyka oskarżeniami o doktrynerstwo, kostyczność i zacietrzewienie nie zgadzają się i Krzyżanowski, i Udalska (która notabene nazywa bohatera swojej książki – za Stefanem Żeromskim – „zoilem nieubłaganym”), a z badaczy młodszego pokolenia – wydawca jego korespondencji z Zenonem Przesmyckim (Miriamem), Grzegorz P. Bąbiak⁸. „Lektura tekstów Lorentowicza – zauważa Udalska – przynosi czytającemu niemałą satysfakcję intelektualnopoiznawczą i estetyczną. [...] Jego bezwzględna siła była niezwykła erudycja [...]. Nawet wówczas, kiedy nie rozumiał, nie doceniał, czy po prostu mylił się w swoich sądach, dostarczał wiedzy rzetelnej”⁹. Krzyżanowski nazywa styl uprawianej przez Lorentowicza krytyki „czarującym” i „wytwornym”. Jak wyjaśnia: „Łagodna ironia była dlań narzędziem do

³ J. Krzyżanowski, *Jan Lorentowicz*, „Pamiętnik Literacki” 1946, z. 1–2, s. 243.

⁴ Zob. E. Udalska, *Jan Lorentowicz – zoli nieubłagany*, Łódź 1986.

⁵ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 135.

⁶ Tamże, s. 139–140.

⁷ Zob. J. Lorentowicz, *Słowo wstępne*, [w:] tegoż, *Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia*, Warszawa 1911, s. VI–VII.

⁸ G.P. Bąbiak, *Wstęp. Jan Lorentowicz i Zenon Przesmycki-Miriam – eritis sicut dii. Przypomniani po latach*, [w:] „Ludzie osobni” polskiej kultury. *Korespondencja Jana Lorentowicza i Zenona Przesmyckiego-Miriama z lat 1899–1938*, wstęp, oprac. i komen. G.P. Bąbiak, Warszawa 2014, s. 9–127.

⁹ E. Udalska, dz. cyt., s. 189.

rozcinięcia spraw najzawilszych, wzniciających niepokoje i drobne burze w światku literackim”¹⁰.

Polska pieśń niepodległa nie jest dziełem wybitnym ani nawet w jakiś szczególny sposób reprezentatywnym dla twórczości krytyczno- i historycznoliterackiej Lorentowicza. Sytuuje się gdzieś na obrzeżach jego dorobku, wśród tekstów, które odeszły w zapomnienie. Jest jednak dokumentem poświadczającym zarówno erudycję krytyka, jego czytanie, by posłużyć się formułą Udalskiej, „poczucie służby społecznej i obywatelskiej”¹¹, jak i nastroje społeczne w przededniu odzyskania przez Polskę niepodległości. Miejsce druku *Polskiej pieśni niepodległej* było znamienne. Praca ukazała się we fragmentach w latach 1915 (nr 6) – 1916 (nr 1–2) na łamach „Myśli Polskiej”, wydanie osobne całości – w Warszawie w 1917 r. „Myśl Polska” była pismem wychodzącym od stycznia 1914 r., nieregularnie, początkowo jako miesięcznik, później dwumiesięcznik, pod redakcją kolejno Wacława Orłowskiego i Jakuba Mortkowicza. W prospekcie zapowiadającym powołanie do życia nowego periodyku jego inicjatorzy deklarowali „chęć pracy dla dobra kraju, dźwignięcia go z martwoty duchowej, obrony zasad i wskazań narodowych”, służbę „hasłom postępu i kultury”¹². Pismo miało skupiać wysiłki „tych wszystkich, którzy dobro kraju widzą [...] w twórczej pracy dla dobra przyszłości”, choć – jak podkreślano – „przyszłość ta musi się liczyć z przeszłością, świętych węzłów łańcucha wiekowej kultury targać nam nie wolno”¹³.

Polska pieśń niepodległa Lorentowicza wyrosła z jego fascynacji literaturą patriotyczną. Już w czasach gimnazjalnych, jak wynika z jego wspomnień, Lorentowicz przepisywał do zeszytów wiersze patriotyczne, co przypłacił obniżeniem oceny ze sprawowania i czterdziestoosmiodzinnym pobytem w „kozie”, rozłożonym na cztery kolejne niedziele z rzędu¹⁴. Niedługo potem czytanie ksiąg zakazanych przesądziło o jego wydaleniu ze szkoły w Piotrkowie. Czy „uczniowskie kajety” wypełnione wierszami patriotycznymi dały początek *Polskiej pieśni niepodległej*? Niewykluczone. Zgromadzenie materiału było z pewnością pierwszym etapem pracy nad dziełem. Jakieś wyobrażenie o pasji „kolekcjonerskiej” Lorentowicza dają informacje o jego prywatnym księgozbiorze, na który składały się wydania literatury dawnej i bieżącej, egzemplarze bibliofilskie i z autografami autorów, korespondencje, wycinki prasowe etc. Córka Irena tak opisuje warszawskie mieszkanie Lorentowiczów: „Książki, książki, książki. Rzadkie, wybrane, wyszukane, białe kruki. [...] Secesyjne meble z angielskich pism, biblioteka z zielonego dębu – w tej oszklonej dedykacji od tyłu autorów i polskich, i francuskich, a niżej, pod kluczem, związane wstążeczkami paczki listów, rękopisów [...] – bardzo tajemniczych, fotografie

¹⁰ J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 246.

¹¹ E. Udalska, dz. cyt., s. 191.

¹² „Myśl Polska” 1914, z. 1, b.n.s.

¹³ Tamże.

¹⁴ J. Lorentowicz, *Małe „miateżniki”*, „Kurier Poranny” 1935, nr 6, s. 3–4.

z dedykacjami, uschnięte liście...¹⁵. Z zamiłowań bibliofilskich i dążenia, przyświecającego Lorentowiczowi jako redaktorowi Muzy, by dostarczać czytelnikom książkę wartościową, a zarazem „tanią, lecz estetycznie i starannie wydaną”¹⁶, pochodzą liczne w jego dorobku wydawniczym antologie: *Polska pieśń miłosna* (1913), *Ziemia polska w pieśni* (1913), *Sto sonetów miłosnych* (1924). W *Polskiej pieśni niepodległej* (jak i w wymienionych antologiach) pojawiająca się w tytule „pieśń” przekracza ramy definicji gatunkowej. Służy uwzniośleniu literatury patriotycznej, spiskowej, rewolucyjnej – o różnej proveniencji, przynależności genologicznej czy randze artystycznej – jako ogółowi dzieł wyrastających z „ducha narodu” i układających się w „jeden nieprzerwany ciąg przeżywania tych samych wypadków przez coraz to nowych poetów”¹⁷. A zatem, zdaniem Lorentowicza, pieśń niepodległościowa czerpie z pokładów doświadczenia zbiorowego – doświadczenia niewoli, konspiracji i zrywów narodowo-wyzwoleńczych – podzielanego przez kolejne pokolenia twórców i „użytkowników” poezji polskiej. To świadectwo „żywności” ducha polskiego, wiary narodu w odzyskanie niepodległości i trwania na przekór okolicznościom, ale i „zapis” jego walk i męczeństwa. „Odżywiała ją zawsze – pisze Lorentowicz we wstępie – obfita krew polska przelewana na polach walk, powstań i ruchów rewolucyjnych”¹⁸. W przededniu odzyskania niepodległości, „w chwili wielkiego przełomu w losach świata, przełomu, z którego wyjdzie nowe oblicze Polski politycznej”¹⁹, sięganie do tradycji (nie tylko literackiej) jako arsenału „pamiętek” narodowych, będących wytworami fenomenu zwanego od czasów romantyzmu „duchem narodu”, staje się powinnością, czymś na kształt zaciągniętego wobec minionych pokoleń zobowiązania. „Myśl Polska”, deklarują jej założyciele, „będzie ożywiona [...] duchem polskim, postępowaniem czerpiącym swe szczytne wskazania, hasła i idee ze źródeł, z których czerpali najwięksi w Narodzie naszym”²⁰.

Według Hanny Filipkowskiej, teksty krytyczne Lorentowicza ujawniają tendencje typowe zarówno dla krytyki modernistycznej – z obroną „indywidualizmu i miriamowskiego estetyzmu” na czele (w latach ogłoszenia *Polskiej pieśni niepodległej* zwalczanych przez krytyków), jak i „– mimo odżegnywania się – warszawskiej

¹⁵ I. Lorentowicz, *Oczarowania*, przedmowę napisała M. Kuncewiczowa, wyd. 2 uzup. Warszawa 1975, s. 20 i 21. Według szacunków Antoniego Trepieńskiego biblioteka Lorentowicza liczyła około 16 000 tomów (łącznie ze skatalogowaną historią literatury polskiej i powszechnej oraz krytyki literackiej w 3500 tomach). Zob. A. Trepieński, *Jak ratowano dobra kulturalne w domach prywatnych* i Z. Rabska, *Prywatne straty kulturalne 1939–1945. Zbiory Jana Lorentowicza*, [w:] *Walka o dobrą kulturę. Warszawa 1939–1945*, t. II, pod red. S. Lorentza, Warszawa 1970, s. 109–110 i 152–153.

¹⁶ H. Filipkowska, dz. cyt., s. 418.

¹⁷ J. Lorentowicz, *Polska pieśń niepodległa*, Warszawa–Kraków 1917, s. 4.

¹⁸ Tamże, s. 2.

¹⁹ Tamże.

²⁰ „Myśl Polska” 1914, z. 1, b.n.s.

szkoły pozytywistycznej²¹. Autor *Nowej Francji literackiej* wyznacza swojej krytyce cele społeczne: twórca ma pozostawać wierny swojej indywidualności, ale rolą krytyka jest „utrwalanie polskiej tradycji kulturalnej”, badanie i ocena jej wytworów, kształtowanie gustów publiczności²². Autora *Polskiej pieśni niepodległej* interesuje pieśń żywa, która powstaje w odpowiedzi na ucisk, prześladowanie, zachęca do oporu wobec prześladowców, podtrzymuje na duchu, „cierpi” i „płacze” z cierpiącymi, a potem trwa w narodzie, stając się własnością zbiorową. Szczególnym świadectwem trwania pieśni jest – dostrzeżone przez krytyka, a praktykowane w jego epoce przez samych twórców, by wspomnieć Kazimierza Przerwę-Tetmajera – zjawisko pojawiania się na przestrzeni lat różnych jej wariantów tekstowych, tak jak ma to miejsce np. z *Jeszcze Polska nie zginęła*. Pieśń powstała na obczyźnie jako pieśń legionowa, żołnierska, by wkrótce stać się własnością całego narodu. „Śpiewały ją Legiony, a od nich zawędrowała do kraju, niosąc od domu do domu płomienne słowa pobudki²³. Odtąd „towarzyszyła wszystkim poczynaniom narodowym, wszystkim uroczystym okazjom, walkom i spiskom²⁴. Lorentowicz ma świadomość związku poezji patriotycznej z czynem i historią. Pieśń rodzi się na fali wypadków dziejowych: konfederacji barskiej, epopei napoleońskiej, kolejnych powstań narodowych. Z czasem, jeśli zdoła dotrzeć do odbiorców, zaczyna wieść żywot własny, „odrywa się” od swojego twórcy, współuczestniczy w życiu narodu, a nawet – może kształtować jego losy czy postawę. Na zjawisko modyfikowania przez czytelników dzieł romantycznych i konieczność uwzględniania w badaniach historycznoliterackich faktu istnienia różnych wariantów czy odmian tekstowych jednego utworu wskazywała przed laty Maria Janion: „Odbiorcy decydowali o sensie i przeznaczeniu dzieł romantycznych, to oni zmieniali je i urabiali dla własnych potrzeb. W ten sposób rodziły się rozmaite wersje znanych utworów – poczynając od przekształcania poszczególnych słów śpiewanych czy cytowanych, a kończąc na zmianie charakteru i funkcji całości utworu. Toteż historycznoliteracki ogląd polskiego romantyzmu nie może się zatrzymywać jedynie na tekstach – «tak jak zostały one napisane», musi również [...] uwzględniać ich osobliwe i rozmaite «wykonania»²⁵.

Związek pieśni patriotycznej z narodem jest dla Lorentowicza zagadnieniem fundamentalnym, stanowi o jej wartości, sile moralnej, trwaniu. To dlatego tak ważne wydaje się krytykowi ustalenie: czy, w jaki sposób, z jakim skutkiem dany tekst

²¹ H. Filipkowska, dz. cyt., 424. O związkach Lorentowicza z Miriamem pisze obszernie G.P. Bąbiak (dz. cyt.).

²² Tamże, s. 429.

²³ J. Lorentowicz, dz. cyt., s. 16.

²⁴ Tamże. Lorentowicz widział pieśń *Jeszcze polska nie zginęła...* jako kandydatkę na hymn narodowy, był natomiast przeciwny wyłanianiu hymnu narodowego w drodze konkursu (na tekst i muzykę), o czym pisał w artykule *Nasz hymn narodowy* „Czas” 1916, nr 628, s. 1–2.

²⁵ M. Janion, „...I świeci kanonier ostatni”, [w:] tejsze, *Prace wybrane*, t. IV: *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001, s. 159 (pierwodruk jako wstęp w: *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979).

rezonował wśród społeczeństwa, czy został przez odbiorców przyswojony, stał się ich dobrem wspólnym, czy może uległ zapomnieniu. Z drugiej strony, reakcja odbiorców na dzieło nie zależy jedynie od jego walorów – ideowych, poetyckich, poznawczych. By poezja trafiła do ogółu, ani natchnienie, ani kunszt poetycki, szczerść uczuć czy zaangażowanie polityczne autora mogą nie wystarczyć. Równie ważna, jeśli nie ważniejsza, jest przystawalność dzieła do sytuacji, nastroju i potrzeb duchowych ogółu, zmiennych w zależności od momentu dziejowego. „Śpiewy te – pisze Lorentowicz o *Śpiewach historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza – stały się, pomimo swojej małej wartości poetyckiej, jedną z najpoczytniejszych książek w Polsce. [...] A przecież jest to księga, w której nie wyczuwamy ani źdźbła szczerzego natchnienia. Naród jednak szukał w tych śpiewach gorącego uczucia patriotycznego, odnalazł je i wielką miłością otoczył księgę Niemcewicza”²⁶.

Wypadki historyczne, podawane w układzie chronologicznym, organizują porządek rozważań Lorentowicza. Pieśń patriotyczna towarzyszy walce narodu o niepodległość ojczyzny od pierwszego zrywu niepodległościowego – konfederacji barskiej. Jest zjawiskiem ciągłym, nieprzerwanym, częścią procesu historycznoliterackiego, choć w zależności od sytuacji może mieć różny charakter, jak i pełnić odmienne funkcje społeczne. „[...] zobaczyć, jakimi drogami szła niepodległa pieśń poetów polskich, w jaki sposób jej dynamika wiązała się z dynamiką społecznego życia narodu, w jaki sposób kojarzyła rozbijane wciąż przez wroga objawy woli narodowej”²⁷ – tak we wstępie do *Polskiej pieśni niepodległej* określił swoje zamierzenia jej autor. Związek pieśni z życiem narodu objawiał się, zdaniem Lorentowicza, w trojaki sposób: pierwszy to „wtórująca bezpośrednio rytmice walki” pieśń żołnierska, którą tworzyli „poeci-żołnierze na biwakach, w okopach, podczas krótkich wywczasów, aby zagrzać kolegów do walki, aby dać folgę uczuciom, w rozpalonym sercu nagromadzonym”²⁸. Taka pieśń była zazwyczaj wytworem poetów przygodnych, zdecydowanie mniej sprawnie władających piórem niż szablą i lancą, co nie pozostało bez wpływu na jej poziom artystyczny. „Chropowata a często niedołączna w formie pieśń ich miewała i rymy byle jakie, i błędy gramatyczne dość znaczne”²⁹. Mimo to zyskiwała na popularności, z obozów żołnierskich „rozlewała się po całym kraju”³⁰. Drugi typ pieśni niepodległościowej stanowią w klasyfikacji Lorentowicza utwory patriotyczne tworzone przez poetów „żyjących podczas samego ruchu, ożywionych bezpośrednim tchnieniem wypadków”, którzy jednak „w samych walkach udziału nie biorą”³¹. Tu walory artystyczne górują nad uczuciowymi, forma i język są w porównaniu z pieśnią żołnierską bardziej kunsztowne, ale z kolei „większości z nich zbywa na ogniu wewnętrznym, natomiast okazują skłonność do grzmiącej retoryki,

²⁶ J. Lorentowicz, dz. cyt., s. 81.

²⁷ Tamże, s. 2.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 3.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

do łatwych refrenów pobudki³². Wreszcie na trzecią grupę składają się pieśni „będące przeżyciem czynów i wydarzeń minionych”³³. Lorentowicz usiłuje nie tylko prześledzić dzieje pieśni patriotycznej na ziemiach polskich: zebrać i uporządkować teksty, przypomnieć ich genezę, autorów, zacytować fragmenty, ale i wykazać jej rolę legendotwórczą. Pisze m.in. o tworzeniu się i trwaniu w poezji kultu postaci historycznych, takich jak Napoleon I Bonaparte (za „najciekawszy objaw tego szalu napoleońskiego” krytyk uznaje „wiersze okolicznościowe, pisywane i rozrzucane w Warszawie przy każdej sposobności”³⁴) i księżę Józef Poniatowski, a także o jej nawrotach do przeszłości, kultywowaniu pamięci o zrywach zbrojnych i bohaterstwie Polaków, np. o konfederacji barskiej (Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, Konstanty Gaszyński i Kornel Ujejski), insurekcji kościuszkowskiej (Maria Konopnicka), powstaniu listopadowym (Stanisław Wyspiański).

Za przełom w „dziejach uczuciowości polskiej” Lorentowicz uznaje *Konrada Wallenroda* Mickiewicza. Poemat zapoczątkował, jak zaznacza krytyk, „nieobliczalne w skutkach” zjawisko: „z poezji, z dzieła twórczego poczęto wysnuwać naukę patriotyzmu”³⁵. Poezja stała się wieszczą, zaczęła przewodzić narodowi, wzbogacając, a nawet zastępując ideę czynu ideą poświęcenia, ofiary – zbiorowej (mesjanizm) lub indywidualnej. „Obok daniny krwi, którą nieśli ojczyźnie bohaterscy żołnierze, rośnie w umysłach i sercach poczucie konieczności daniny ze szczęścia osobistego. Idea tej ofiary, często egzaltowana aż do osłabienia woli, krążyć będzie po Polsce i zjednywać adeptów przez cały wiek”³⁶. W okresie powstania listopadowego pierwszeństwo przypada twórczości poetów mniej znanych i gatunkom takim jak hymn, pobudźka, piosenka (utworom anonimowym lub autorstwa m.in. Franciszka Kowalskiego, Rajnolda Suchodolskiego i Brunona hr. Kicińskiego). „Gorący, szalony temperament, nieznający wartości słów, wybuchający nieustannie”³⁷ gra w poezjach Seweryna Goszczyńskiego, do rangi artystycznej pieśń żołnierską podnoszą Konstanty Gaszyński i Stefan Garczyński, „niesłychanym powodzeniem” wśród publiczności literackiej cieszą się *Pieśni Janusza* Wincentego Pola, przyjmowane „jako poufne, najmilsze wspomnienie niedawno minionych chwil”³⁸. Tajemnica powodzenia utworu Pola tkwi – zdaniem Lorentowicza (niechętnemu poecie, jak można przypuszczać z powodów ideologicznych) – „w realistycznym malowaniu owej uczuciowej strony Powstania”³⁹. Jednak upływ czasu okazał się dla *Pieśni Janusza* okrutny: utraciłszy „swój właściwy, poufny charakter piosenkowy”, okazały się

³² Tamże, s. 3.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 25.

³⁵ Tamże, s. 41.

³⁶ Tamże, s. 43.

³⁷ Tamże, s. 49.

³⁸ Tamże, s. 52.

³⁹ Tamże, s. 53.

jedynie „szarą, niekiedy trywialną gawędą poety zgoła średniej miary”⁴⁰. W okresie popowstaniowym swoje „pieśń emigracyjne” tworzą Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Jakiś czas później, choć z rzadka, w pieśni odzywa się ból i gorycz wypadków rzezi galicyjskiej (Ujejski), a także nadzieja Wiosny Ludów (Karol Baliński i Franciszek Morawski). „Nowych, szczerych poetów – niewielu”⁴¹ – konstatuje Lorentowicz w związku z pieśnią powstania styczniowego. Za „najznamienitszą cechę” poezji styczniowej uważa modlitwę, z *Boże, coś Polskę* na czele. Pieśń pochodzi z czasów powstania listopadowego, apogeum swojej popularności osiągnęła podczas warszawskich manifestacji patriotycznych w latach 1860–1861⁴². Lorentowicz stara się prześledzić jej dzieje: genezę, pojawianie się w różnych wariantach tekstowych, wreszcie moment osiągnięcia rangi hymnu narodowego. O sytuacji poezji w czasach terroru poprzedzającego powstanie pisze: „[...] w dobie manifestacji każdy wiersz, wypowiadający jako tako oburzenie ogółu, chwytny był entuzjastycznie, powtarzany przez wszystkich”⁴³. Z poetów epoki powstania styczniowego w *Polskiej pieśni niepodległej* pierwszeństwo przypada „pieśniarzom walki”⁴⁴: Mieczysławowi Romanowskiemu, Władysławowi Tarnowskiemu, Włodzimierzowi Wolskiemu, Karolowi Balińskiemu, Jakubowi Zakrzewskiemu i Władysławowi Ludwikowi Anczycowi. Tym, co kształtuje charakter pieśni okołostyczniowej, jest jednak – zdaniem krytyka – brak doniosłych, a przede wszystkim zwycięskich bitew, na miarę bitwy grochowskiej czy ostrołęckiej, „którymi karmiła się rewolucja listopadowa i długie po niej lata uczuciowego życia narodu”⁴⁵. Po upadku powstania nadchodzą „dni rozpacz”. Poezja milknie, odzywają się postulaty pracy organicznej, „rozpoczęto walkę z «szałem» romantyzmu”⁴⁶. Dopiero z czasem za pióra chwytały były powstaniec Adam Asnyk i Maria Konopnicka. Asnyk przez lata trwa w „rozpaczy beznadziejnej”, nadzieję i wiarę w przyszłość Polski odzyskuje stopniowo. „Gorące serce” Konopnickiej „bije mocniej przy każdej okoliczności życia narodowego, przy obchodach, jubileuszach, manifestacjach”, „z wolna poezje jej wszystkie przenika głębokie tchnienie patriotyzmu”⁴⁷.

Wystąpienie w poezji pokolenia modernistów – rówieśników Lorentowicza – jest w jego interpretacji momentem zwrotnym w historii pieśni niepodległej. W Paryżu poezje rewolucyjne tworzy, a następnie na łamach „Pobudki” ogłasza Antoni Lange, w kraju tradycje bohaterskie, pamięć o czynie zbrojnym i dniach chwały żołnierza polskiego wskrzeszają: Artur Oppman, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jerzy Żuławski. Do głosu dochodzi Stanisław Wyspiański, który to wprowadził

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, s. 84.

⁴² Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 145.

⁴³ J. Lorentowicz, dz. cyt., s. 90.

⁴⁴ Tamże, s. 92.

⁴⁵ Tamże, s. 89.

⁴⁶ Tamże, s. 96.

⁴⁷ Tamże, s. 98.

do literatury patriotycznej „bogata skalę uczuć, objął sercem ponownie dzieje Rzeczypospolitej, przeżył, przemyślał i przebolewał bohaterskie chwile oraz męki ojców i dziadów XIX wieku”, by na koniec zawołać „odważnie, rozpacznie, ale donośnie: dość tego życia w grobach!”⁴⁸. Lorentowicz pisze o autorze *Wyzwolenia* z uznaniem, nawet z estymą, niemniej zwraca uwagę na swoisty paradoks jego postawy wobec romantyzmu: „Na całą Polskę buchnęła nowa fala poezji, zwalczająca romantyzm... środkami romantyzmu, szukająca w grobach ratunku – przeciw grobom”⁴⁹. Po wybuchu „wojny europejskiej”, choć Polakom zabrakło i „szerokiego zmysłu organizacyjnego”, i „mężów stanu”, których chciałby słuchać cały naród”⁵⁰, poezja nie zawiodła: „A za czynem poszła pieśń. Jedna rozbrzmiewać poczęła bezpośrednio w marszach i okopach, inna budziła serca po miastach. Jedni pieśniarze błąkają się lękliwie po przeszłości i terażniejszości, inni kwilą cichutko, jeszcze inni usiłują zajrzeć w głąb tragedii narodowej i wstrząsnąć sumieniami. Upajają ich wszyscy wiara, gdyż ta staje się warunkiem egzystencji wewnętrznej”⁵¹. Współczesną poezję patriotyczną Lorentowicz analizuje, powołując się na materiał zgromadzony w tomach *Pieśń polska w latach wielkiej wojny* (zebrał i wydał Ludwik Szczepański, Kraków 1916) i *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny* (wydali Stanisław Łempcki i Adam Fischer, Lwów 1916). Jako cechy typowe dla pieśni niepodległej tego czasu wymienia: dążenie do zaszczepienia w narodzie wiary w możliwość odzyskania wolności, trwanie w ułudzie (!) istnienia analogii między czynem obecnym a tradycją porozbiorową, pojawienie się nowego motywu – tragicznego losu Polaka „strzelającego do swego brata-rodaka w obozie przeciwnym”⁵² (Zdzisław Dębicki, Edward Słoński), wreszcie – wzrost wśród twórców kunsztu poetyckiego (zwłaszcza w zakresie formy) i „czujnej świadomości efektów”.

Strona artystyczna utworów uwzględnionych przez Lorentowicza w *Polskiej pieśni niepodległej* odgrywa w jego rozważaniach rolę marginalną. Krytyk nie zajmuje się analizą środków poetyckich lub robi to sporadycznie, zdecydowanie większą wagę przykładą do kwestii „wrażenia”, jakie dany tekst wywierał na odbiorcach. „W strofki o nastroju uroczystym wpada nagle metafora niezręczna i nie zawsze smaczna”⁵³ – pisze o *Pieśniach zbudzonych* Anczyca, choć swojej tezy nie popiera żadnym przykładem. Ton „gawędziarski, cokolwiek rozwlekły” i „blade rymy”⁵⁴ ma – według Lorentowicza – *Kazimierz Puławski* Gaszyńskiego, z kolei „dźwięczność i łatwą rytmikę, wiele animuszu bojowego, wdzięk i prostotę”⁵⁵ zdradzają piosenki Tarnowskiego (pseud. Ernest Buława). Lorentowicz z sympatią i zrozumieniem

⁴⁸ Tamże, s. 101.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 104.

⁵¹ Tamże, s. 102.

⁵² Tamże, s. 108.

⁵³ Tamże, s. 94.

⁵⁴ Tamże, s. 9.

⁵⁵ Tamże, s. 92.

odnosi się zwłaszcza do twórczości anonimowej, będącej wytworem folkloru żołnierskiego lub miejskiego, jak krakowiaki, zdecydowanie bardziej krytyczny jest natomiast wobec twórczości autorów o ustalonej już renomie. „Afektacja ludowością wytworzyła w nim – pisze o *Śpiewniku historycznym 1767–1863* Konopnickiej – przykrą monotonię, a luźno rzucane zwrotki nie objawiają śladów żaru uczuciowego i natchnienie”⁵⁶. Jak się wydaje, szczerłość i spontaniczność uczucia stanowi wśród stosowanych przez autora *Polskiej pieśni niepodległej* kryteriów oceny dzieła kategorię nadrzędną.

Całość losów pieśni patriotycznej Lorentowicz podsumowuje, wskazując zarówno na jej trwanie w narodzie, jak i adekwatność do nastrojów towarzyszących dążeniom Polaków do niepodległości. Pisze:

Polska pieśń niepodległa jest w literaturze świata zjawiskiem odosobnionym, jedynym. Wyczerpała wszystkie tony; kornej modlitwy, skargi i jęku, żalu i rozpacz, przekleństwa i bluźnierstwa, rezygnacji i wiary, płomiennego entuzjazmu i upojonego szaleństwem zwycięstwa triumfu. Przeszła przez filozoficzną mękę ofiary i konieczność ukrzyżowania narodu za winy świata, wróciła do grzmiącej pobudki bojowej, aby znowu pograć się w wątpleniu i rozpacz, a potem iść znowu radośnie za wyzwajającym czynem. Brzmiała nieraz monotonna i bezkunsztowna, ale nie brakowało jej nigdy w świątyni Ideału narodowego, do której chodziły pokolenia z niegaszącą [!] nigdy wiarą, że „jeszcze nie zginęła” ...⁵⁷

Krytyka przyjęła pracę Lorentowicza przychylnie. Komplementowano pracowitość, sumienność i skrupulatność autora, podkreślano wykorzystanie materiałów źródłowych i bogactwo pojawiających się w dziele szczegółów faktograficznych, „co do autorstwa, czasu powstania oraz wariantów najpopularniejszych pieśni”⁵⁸, chwালono jego styl, język i kompozycję. Według krytyków, w zakresie metody zbierania, porządkowania i prezentowania materiału literackiego Lorentowicz wykazał się znajomością „prawideł dojrzałej sztuki krytycznej”⁵⁹. Zajął się tematem, którego dotąd nie opracowywano, swoją rozprawą wypełniając lukę w badaniach historyczno-literackich, zgromadził bogaty i zróżnicowany jakościowo materiał („Stanęła przed nim otworem cała i pierwszo-, i drugo-, i trzeciorzędna twórczość narodu. Obok diamentów posypały się także na szale jego wagi drobne kamyki, niby ów różnobarwny żwir, wyściełający dno rwącego potoku chwili dziejowej”⁶⁰), wreszcie – nie

⁵⁶ Tamże, s. 99.

⁵⁷ Tamże, s. 115.

⁵⁸ I. Matuszewski, *Jan Lorentowicz „Polska pieśń niepodległa. Zarys literacki”...*, „Myśl Polska” 1917, z. 1–2, s. 116. Por. W. Rogowicz, *Polska pieśń niepodległa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1917, nr 12, s. 140–141.

⁵⁹ M. Rettinger, *Jan Lorentowicz: „Polska pieśń niepodległa”*, „Wiadomości Polskie” (Piotrków) 1917, s. 7. Warto odnotować, że recenzja Rettingera miała po części charakter polemiczny: autor kwestionował np. zasadność użycia przez Lorentowicza w tytule dzieła określenia „niepodległa” (zamiast „pieśń o wolności”) i zauważał w książce „brak wykładu poglądów autora na lirykę wojenną”.

⁶⁰ Z. Dębicki, *Polska pieśń niepodległa*, „Kurier Warszawski” 1917, nr 6, s. 2.

poprzestał na rejestracji tekstów, ale dokonał ich analizy i oceny. Jak ujął to Ignacy Matuszewski, połączył „stanowisko sumiennego informatora ze stanowiskiem krytyka-estety”, oddając, „bez obłudy i frazeologii ojczyźnie – to, co było w pieśniach ożywczo-patriotycznego, a pięknu i sztuce – to, co wznosiło się formą nad poziom chwilowego podniecenia”⁶¹.

Bibliografia

- Dębicki Z., *Polska pieśń niepodległa*, „Kurier Warszawski” 1917, nr 6, s. 2.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Janion M., *Prace wybrane*, t. IV: *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001.
- Lorentowicz J., *Małe „miateżniki”*, „Kurier Poranny” 1935, nr 6, s. 3–4.
- [Lorentowicz J.], *Nasz hymn narodowy*, „Czas” 1916, nr 628, s. 1–2.
- Lorentowicz J., *Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia*, Warszawa 1911.
- Lorentowicz J., *Polska pieśń niepodległa*, Warszawa–Kraków 1917.
- Krzyżanowski J., *Jan Lorentowicz*, „Pamiętnik Literacki” 1946, z. 1–2, s. 241–247.
- Matuszewski I., *Jan Lorentowicz „Polska pieśń niepodległa. Zarys literacki”...*, „Myśl Polska” 1917, z. 1–2, s. 115–116.
- „Myśl Polska” 1914, z. 1, b.n.s.
- Rettinger M., *Jan Lorentowicz: „Polska pieśń niepodległa”*, „Wiadomości Polskie” (Piotrków) 1917, s. 7–8.
- Rogowicz W., *Polska pieśń niepodległa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1917, nr 12, s. 140–141.
- Udalska E., *Jan Lorentowicz – zoli nieubłagany*, Łódź 1986.
- Śladkowski W., *Gmina Narodowo-Socjalistyczna w Paryżu wobec obchodów tradycji 3-majowej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historia” 40, 1991, s. 49–60.

On *Polska pieśń niepodległa* by Jan Lorentowicz

Abstract

The paper presents the work of Jan Lorentowicz *Polska pieśń niepodległa*, published before Poland regained its independence (fragments published in 1915/1916 (no. 1–2), a separate publication of the whole – 1917). This work is among those texts written by Lorentowicz which have been forgotten. Nevertheless, it is the evidence of the critic's erudition, literateness and passion for patriotic poetry, as well as a depiction of social mood during the Great War. According to Lorentowicz, an independence song is inspired by collective experiences – of servitude, conspiracy and national liberation uprisings – shared by subsequent generations of Polish poets and poetry readers. It is a testimony of an 'irrepressible' Polish spirit, the faith of the nation in regaining independence and existing against all odds; it is also a record of its fight and martyrdom.

Key words: Jan Lorentowicz, poetry, independence, history, literary criticism

⁶¹ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 116.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.7

Paulina Drozdowska

ORCID 0000-0002-3793-5868

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Rok 1918 na teatralnej prowincji. Kielce

W poniedziałek, 7 października 1918 r., Jerzy Siekierzyński, dyrektor Teatru Ludwika w Kielcach, później nazywanego Teatrem Polskim, jedynej wówczas sceny zawodowej w mieście, odczytał zgromadzonym na widowni manifest Rady Regencyjnej, zapowiadający odzyskanie przez Polskę niepodległości. Wystawiono tego dnia *Dzieśiąty pawilon* – patriotyczną jednoaktówkę Adama Staszczyka z 1897 r., traktującą o powstaniu styczniowym¹.

Można się zastanawiać, czy to wydarzenie, połączone z widowiskiem artystycznym, okazało się symbolicznie brzemiennie niczym Gennepowski obrzęd fazy liminalnej² w procesie przejścia z niewoli do wolności? Od zawsze politycy wykorzystują sztukę do swoich celów, a z jej odbiorców czynią współuczestników społecznego performansu rozumianego w ujęciu Schechnerowskim. Wydarzenie z 7 października w kieleckim teatrze było zaledwie epizodem, jednym z niezliczonych elementów niezwykle złożonego procesu historyczno-politycznych i kulturowych przemian roku 1918³. Czy wspólne doświadczenie społeczne uczestnictwa w procesie odzyskiwania wolności było bodźcem na tyle silnym, by wzbudzić w kielczanach potrzebę zmian, taką, która znalazłaby odzwierciedlenie w ich nowym, niepodległym życiu i postrzeganiu świata? W powszechnej, stereotypowej świadomości Kielce wciąż bywają widziane jako miejsce niechętnie procesom przemian i nowoczesności. Warto przyrzeć się temu prowincjonalnemu miastu i jego mieszkańcom w chwili, gdy stanęli u progu wolności, czyniąc głównym przedmiotem zainteresowania życie kulturalne Kielc w 1918.

¹ *100 lat Teatru w Kielcach*, red. S. Nowakowski, Kielce 1979, s. 32–33.

² Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.

³ Dynamikę tego procesu ukazują historycy w perspektywie nie miesięcy, a lat, obejmujących okres po rewolucji 1905 r., szczególnie czterolecie 1914–1918. Obchodzona 11 listopada rocznica odzyskania niepodległości jest więc, jak wiadomo, umowna.

U progu wolności

Kielczanie wykazywali nieufność wobec fasadowego tworu, jakim było wojsko polskie Królestwa Polskiego (Regencyjnego), ale też nie przejawiali zbytniego entuzjazmu dla idei odrodzonego państwa, skoro zaledwie trzysta osób przeszło 7 października 1918 ulicami miasta w pochodzie na cześć „Piłsudskiego i wolnej, niepodległej Polski”⁴. Także w chwili wybuchu I wojny światowej zastraszeni przez zaborcę rosyjskiego kielczanie niechętnie wyglądali zmian. Kiedy 12 sierpnia w 1914 r. strzelcy Józefa Piłsudskiego wkroczyli do Kielc, tylko niewielka część mieszkańców witała ze wzruszeniem wojsko polskie, inni, zamknięci w domach, z niepokojem oczekiwali na rozwój wydarzeń⁵. Następnego dnia strzelcy zmuszeni zostali przez Rosjan do wycofania się na południe. Dopiero po kilkunastu dniach, wsparci przez grupę generała Heinricha Kummera, powrócili do Kielc. Miasto było więc ważnym punktem strategicznym i okazało się miejscem znamiennym – 22 sierpnia, właśnie podczas stacjonowania strzelców w Kielcach, Piłsudski, racjonalnie, lecz niechętnie przystając na zacieśnienie sojuszu z Austro-Węgrami, gdyż „powstanie Legionów nie było na rękę Piłsudskiemu, ale w praktyce został pozbawiony możliwości wyboru”⁶, wydał rozkaz o przekształceniu formacji w Legion podlegający 7 Dywizji Kawalerii. Legioniści opuścili Kielce 10 września, z sukcesami walcząc w okolicach Nowego Korczyna i Opatowca⁷.

Podczas sierpniowych walk 1914 r. na ulicach Kielc pojawiali się Kozacy. Za przychylność strzelcom karali ludność dewastowaniem i okradaniem sklepów. Już wcześniej mieszkańcy miasta nie zawsze pozostawali bierni wobec zaborcy, zdarzały się próby buntu, o czym świadczyć może wzmianka o zamachu na Kozaków z 1906 r., kiedy to z okna Teatru Ludwika zrzucono na przejeżdżających „butelki z grubego szkła”⁸. Naturalnie, niesubordynacja niosła za sobą konsekwencje, nie wiemy jednak, czy w ogóle i jaki odwet ze strony Kozaków spotkał wówczas śmiałków. Wiadomo natomiast, że za przyjęcie strzelców Piłsudskiego osiem lat później miasto zapłaciło kontrybucję w wysokości 100 tys. rubli. Mimo ryzyka byli i tacy, którzy niestrudzenie próbowali wspierać Piłsudskiego. Około siedmiuset mężczyzn z Kielc i okolic Jędrzejowa zasiliło pułk I Brygady Strzelców, a potem Legionów⁹. Do wojska zaciągali się mieszczaństwo, chłopcy i młodzież. Robotnicy oraz kler pozostawali

⁴ *Raporty i korespondencja oficerów werbunkowych Departamentu Wojskowego Narodowego Komitetu Narodowego 1915–1916. Ziemia kielecka*, oprac. J.Z. Pająk, Kielce 2007, s. 92–93.

⁵ *Kielce przez stulecia*, red. nac. J. Główska; red. tomu M. Maciągowski, Kielce 2014, s. 302.

⁶ A. Chwałba, *Legiony polskie 1914–1918*, Kraków 2018, s. 27.

⁷ Tamże.

⁸ Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej APK), sygn. 2067: Zamach na oddział Kozaków z okna Teatru przy ul. Konstantyna, obecnie Sienkiewicza w Kielcach. Niestety, niewiele wiadomo na temat tego dokumentu, zachowała się jedynie krótka, niedatowana wzmianka w języku rosyjskim.

⁹ *Kielce przez stulecia...*, s. 303.

sceptyczni, a nawet wroży wobec ruchu niepodległościowego. W 1921 r. władze miasta i mieszkańcy okazali swoje przywiązanie do Piłsudskiego, nadając mu honorowe obywatelstwo Kielc.

Długotrwały okres niewoli odcisnął piętno na sposobie myślenia kielczan, ale w 1918 r. rozpoczął się proces odbudowywania tożsamości narodowej. Ważnym momentem na tej drodze było, z pewnością, uczczenie rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja 1791 r. W mieście rozwieszono plakaty, z których magistrat „wzywał ludność” do świętowania rocznicy Konstytucji (pierwszy raz w sposób szczególny obchodzono w Kielcach ten dzień w 1916 r.) poprzez zamknięcie sklepów i przyozdobienie domów flagami o barwach narodowych¹⁰. Proponowano też udział w „Uroczystym wieczorze” w Teatrze Ludwika, przygotowanym przez członkinie Polskiego Związku Niewiast Katolickich.

Władze miasta zdawały sobie sprawę, że odnowa mentalna społeczeństwa nie nastąpi, jeśli nie zadba się o odpowiedni rozwój młodzieży. Postanowiono zatroszczyć się o nią pod względem „religijnym, umysłowym, materialnym, zawodowym i o uczciwą rozrywkę”, by młodzi kielczanie wyrosli na „prawdziwie dobrych synów Kościoła Św. i Ojczyzny”¹¹. Enigmatyczne określenie „uczciwa rozrywka” znaczy tu tyle, co: „wspólne zabawy na zebraniach”, „pielegnowanie muzyki i śpiewu” oraz „częste wieczorki i amatorskie przedstawienia”¹².

Panorama miasta

Kultura ma ważne znaczenie w dziele jednoczenia państwa. Jak tworzyła i rozwijała się w Kielcach, w okresie odzyskiwania niepodległości? Przeciętnie, czyli zupełnie podobnie do innych miast prowincjonalnych – odpowiada historyk kultury, Marta Meducka¹³. Po podziale Królestwa Polskiego na dwie strefy okupacyjne w 1915 r. Kielce pozostały pod zaborem austriackim. Magistrat nadal był podporządkowany władzom państwowym. Ich reprezentantami były: Komenda Powiatowa Policji i wspierający ją organ doradczy złożony z obywateli.

Według spisów ludności w 1921 Kielce zamieszkiwało 41 346 osób¹⁴. Niewielką część miejscowej ludności stanowiła inteligencja. Statystyka stanu edukacji społeczności wykazuje sporą dysproporcję – zaledwie 1,7% osób miało wyższe wykształcenie, podczas gdy 23% pozostawało analfabetami¹⁵. Z danych z 1931 r. wynika, iż w grupie zawodów związanych ze służbą publiczną było zatrudnionych ponad

¹⁰ APK, sygn. 1466: Korespondencja różna Magistratu miasta Kielc, część I; zbiór zawiera nieoznaczony plakat.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ M. Pawlina-Meducka, *Życie kulturalne Kielc 1918–1939*, Warszawa–Kraków 1983, s. 7–10.

¹⁴ Tamże, s. 21.

¹⁵ Tamże.

70% ogółu mieszkańców¹⁶. Miasto było bardziej urzędnicze i mieszczańskie niż robotnicze.

Dwudziestolecie międzywojenne upłynęło w Kielcach pod znakiem walki o przewagę między chrześcijańską prawicą o zabarwieniu endeckim, obozem legionowo-sanacyjnym i Polską Partią Socjalistyczną, w efekcie mało działań kierowano na cokolwiek innego¹⁷. O wiele większe – od państwowych – możliwości oddziaływania na kielczan miał Kościół katolicki, ale do lat trzydziestych, czyli do czasu powołania Akcji Katolickiej, jego zainteresowanie sprawami kulturalnymi było marginalne¹⁸.

Kielce odczuwały bowiem skutki długoletniej niewoli rosyjskiej. Podobnie jak inne miasta należące do tego zaboru, nie miały urządzeń wodociągowych i kanalizacyjnych, szpitali czy elektrowni. Trzeba było nadrabiać zaległości, co oznaczało zmniejszone dotacje samorządu miejskiego na kulturę.

Oferta kulturalna

Rytm tej sfery życia wyznaczały księgarnie, biblioteki, stowarzyszenia artystyczne i dobroczynne, w mniejszym stopniu prasa, a przede wszystkim kino i teatr. Kielczanie nie mogli narzekać na brak instytucji kulturalnych w mieście, problemem były raczej względy finansowe i znaczne zubożenie ludności. W 1931 r. było w mieście dziewięć bibliotek, które regularnie odwiedzało tylko 5% mieszkańców miasta¹⁹. Z podobną sytuacją borykali się księgarze. W 1921 r. zawiązano, złożone z inteligencji, Towarzystwo Miłośników Sztuki. W latach późniejszych inicjowało ono i rozwijało w szczególności projekty muzyczne i plastyczne. W Towarzystwie działał m.in. Antoni Olędzki, znany z aktywnych, amatorskich poczynań teatralnych. Stworzenie zespołu artystycznego było także ambicją środowiska robotników – w 1919 r. powstało Towarzystwo Muzyczno-Dramatyczne Pracowników Kolejowych „Harfa”²⁰.

Wśród tytułów prasowych prym wiodła „Gazeta Kielecka”, która dziś jest podstawowym źródłem informacji na temat dawnego życia miasta. Wydawano ją od 1870 do wybuchu II wojny światowej, na przestrzeni tego czasu wychodziła najczęściej trzy razy w tygodniu: we wtorki, czwartki i niedziele²¹. Była ważnym budulcem życia kulturalnego i na nie wpływała – w miejskiej kronice informowała o wszystkich ważnych wydarzeniach. Zamieszczała także zapowiedzi przedstawień, choć więcej miejsca zajmowały w niej ogłoszenia informujące o poczynaniach kinematografów. Chwytem reklamowym, mającym przyciągnąć publiczność prowincjonalną, było podkreślanie unikatowości danego pokazu: „Kielce jest czwartym z rzędu

¹⁶ Tamże, s. 22.

¹⁷ Tamże, s. 56.

¹⁸ Tamże, s. 54.

¹⁹ Tamże, s. 84.

²⁰ Tamże.

²¹ M. Pawlina-Meducka, „Gazeta Kielecka” (1870–1939), Kielce 2017, s. 141.

miastem na kuli ziemskiej, gdzie to najbardziej sensacyjne, najbardziej zajmujące widowisko widzieć będzie można na ekranie”²², rekomendowano także artystów pochodzących z dużych ośrodków kulturalnych: „W akcie trzecim ulubieńcy teatrów warszawskich: Primabalerina pani Gnatowska i premier baletmistrz p. Sobiszewski wykonują pełen uroku i wyrazu Taniec COWBOYÓW”²³. Sukces tego typu działań reklamowych opierał się na ludzkiej potrzebie nobilitacji, chęci pocucia się kimś lepszym, pragnieniu wielkiego świata. „Gazeta Kielecka” zamieszczała także krótkie recenzje, przy czym niezwykle rzadko zdarzały się oceny negatywne. Adresatem demokratyczno-liberalnej „Gazety” w latach 1918–1929 był odbiorca wykształcony²⁴. W lipcu 1918 r. dziennik zaczął wychodzić aż cztery razy w tygodniu: we wtorki, czwartki, soboty i niedziele²⁵. „Gazeta” przetrwała długo, aż do 1939 r., mimo iż prezentowała niższy poziom niż na przykład jej odpowiedniki: lubelski, kaliscki, płocki czy piotrkowski. Była za to, jak pisze Meducka, „czułym rejestratorem życia codziennego”²⁶. Miasto nie wpisało się w nurt znacznego wzrostu ruchu wydawniczego, który można zaobserwować po 1918 r. w Sosnowcu, Częstochowie czy Radomiu.

Kino

Prawdopodobnie pierwszy pokaz kinematograficzny na obszarze kieleckim odbył się 14 sierpnia 1897 r. w Teatrze Ludwika²⁷. Pod koniec lat 90. XIX wieku, w miastach prowincjonalnych masowo otwierano kina. W Kielcach było kilka kinematografów: „Phenomen”, „Corso” i „Apollo” w Teatrze Ludwika (to ostatnie rozpoczęło swą działalność w 1917 r.). Popularność kin sprawiała, że musiały się dzielić dochodami z kasą miejską – w aktach zebranych pod nazwą *Korespondencja różna z Magistratem* można odnaleźć dokument (podpisany nieczytelnym podpisem, ale wiadomo, że właścicielami kina byli Zofia i Ludomir Winnicy) z dn. 31 maja 1918 r. świadczący o tym, iż teatr „Apollo” zobowiązuje się płacić podatek od dochodu brutto każdego pierwszego dnia miesiąca aż do pierwszego maja 1919 r.²⁸

Co tak bardzo przyciągało widzów? „Najbardziej sensacyjne, najbardziej zajmujące widowisko widzieć będzie można na ekranie” – zachęcano w reklamie opublikowanej w „Gazecie Kieleckiej”, zapraszając na *Cyrk Wolfsona*, w którego programie

²² „Gazeta Kielecka” 1918, nr 6, s. 1 (informacja o „galowym przedstawieniu” *Cyrku Wolfsona* pokazanym przez Teatr Phenomen).

²³ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 4, s. 1 (informacja o filmie pt. *Żona* wyświetlanym w kinie Czerwonego Krzyża).

²⁴ M. Pawlina-Meducka, „Gazeta Kielecka” ..., s. 101.

²⁵ Tamże, s. 100–101.

²⁶ Tamże, s. 142.

²⁷ Informacje w tym akapicie podaję za: M. Bator, *Życie filmowe w województwie kieleckim do 1939 roku*, Kielce 2013, s. 271–344.

²⁸ APK, sygn. 1466: *Korespondencja różna Magistratu miasta Kielc*, cz. I.

akrobatka ratuje dziecko porwane przez małpę ze szczytu komina fabrycznego²⁹. Innymi pokazami tego typu były na przykład: *Wyprawa myśliwska w puszcze i stepy Afryki*, czyli „cuda natury dzikiej oraz odwagi i geniuszu człowieka” – dziennik filmowy z podróży w sześciu częściach, czy *Talarso, tajemnicze misterium* – dramat detektywno-telepatyczny w 6 wielkich aktach³⁰. O pantomimie cyrkowej *Dziewczę podziemnego świata* dowiadujemy się, że koszt produkcji był „kolosalny”, co spowodowało podwyżkę cen miejsc³¹. Kino nie zna ograniczeń, z jakimi musi się zmagać teatr, występy gwiazd światowej sławy nie są dlań takim wyzwaniem. W Kielcach pokazywano takie obrazy, jak *Drugie Ja* – dramat sensacyjno-społeczny z udziałem artysty duńskiego Waldemara Psylandera (Harrison), czy film pod tytułem *Nowoczesna Dalila, czyli ofiara brutalnej miłości* w reżyserii Duńczyka Urbana Gada z udziałem Maryi Widali³².

Kino powoli stawało się coraz bardziej istotnym elementem życia społecznego i kulturalnego. Było często jedyną i najbardziej wyrafinowaną formą rozrywki dla mieszkańców małych miast i miasteczek. Choć nie było to szczególnie aktywizujące ani rozwijające zajęcie, to miało wpływ na zmianę sposobu myślenia, z tym że na prowincji, gdzie zjawisko migracji było niewielkie lub zerowe, proces ten przebiegał wolniej³³. Niósł jednak większą otwartość na nowe osiągnięcia techniki, a także przemiany społeczne i kulturowe, jak np. potrzeba większej tolerancji. Kino stanowiło także silną konkurencję dla teatru, chociaż publiczność, która je odwiedzała, była ta sama. Wywodziła się głównie z mieszczaństwa – miała czas, pieniądze i potrzebę wspólnego uczestnictwa w życiu kulturalnym, rozrywkowym, towarzyskim. Uprzywilejowaną częścią widzów była młodzież i żołnierze, którzy mogli cieszyć się tańszymi biletami. Monika Bator dostrzega pewną wyższość publiczności prowincjonalnej z początków XX wieku nad wielkomiejską, jako tej, która szuka także „nowinek i wrażeń”, w odróżnieniu od wiecznie rozbawionej warszawskiej publiczności ogródkowej³⁴. W małych miastach na uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych mogła sobie pozwolić głównie inteligencja, w większych ośrodkach dostęp do nich miał eklektyczny tłum.

Życie teatralne

Życie kulturalne Kielc koncentrowało się przede wszystkim wokół teatru. Początek działalności teatralnej w Kielcach datuje się na połowę XVIII wieku³⁵. Miasto było własnością biskupów krakowskich od przełomu XI i XII stulecia. To oni wspierali rozwój kulturalny miasta. Za miłośnika sztuki teatralnej uchodził Kajetan

²⁹ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 6, s. 1.

³⁰ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 11, s. 1 i nr 15, s. 1.

³¹ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 6, s. 1.

³² „Gazeta Kielecka” 1918, nr 10, s. 1.

³³ M. Bator, dz. cyt., s. 318.

³⁴ Tamże, s. 272.

³⁵ *100 lat Teatru...*, s. 8.

Sołtyk (biskup krakowski w latach 1758–1788). Dzięki niemu prężnie działał teatr w pałacu biskupów kieleckich. Stałą siedzibę teatru wybudowano około sto lat później. W ciągu wieku amatorzy tułali się po różnych miejscach mniej lub bardziej przystosowanych do występów.

Teatr Ludwika, nazwany tak na cześć Ludwika Stumpfa, bogatego przedsiębiorcy, głównego fundatora i pomysłodawcy, został wybudowany w 1877 r. przy głównej ulicy Kielc – Pocztowej (od 1919 r. Sienkiewicza). Jego siedziba przetrwała w niemal niezmienionym kształcie do dziś, nieprzerwanie służąc działalności teatru, co czyni go jedną z najstarszych scen polskich. Jak głosi legenda, browarnik zakochał się w warszawskiej aktorce, której tożsamości nie znamy – być może ze względu na dyskrecję mieszkańców, którzy szanowali Stumpfa za jego hojność, serce (aktywnie działał m.in. w Towarzystwie Dobroczynności) i miłość do sztuki. Stumpf pragnął mieć ukochaną blisko siebie. Przy skromnym wkładzie innych udziałowców wybudował dla kielczan nie tylko teatr, hotel i restaurację w jednym, ale i najpiękniejszy wtedy budynek w mieście, według projektu znanego architekta Franciszka Ksawerego Kowalskiego. Pierwsze przedstawienie i otwarcie gmachu nastąpiło dwa lata później, ze względu na problemy w pracach wykończeniowych. Przedstawienie inauguracyjne odbyło się 6 stycznia 1879 r. Wystawiono *Dzwony z Corneville* Jeana Roberta Planquette'a w wykonaniu grupy Józefa Teksla³⁶.

„Ludwik” nie miał stałego zespołu teatralnego. W pierwszych latach jego scena była użyczana wędrownym trupom dramatycznym. Korzystne położenie – mniej więcej w pół drogi na trasie kolei Iwanogrodzko-Dąbrowskiej, między Warszawą a Krakowem, zapewniało częste wizyty artystów z ośrodków centralnych. Oprócz zespołów z Krakowa i Warszawy, Kielce odwiedzali artyści z Częstochowy, Płocka, Łodzi, Poznania, Lublina i Radomia³⁷. Do 1918 r. w Kielcach pracowało wielu antreprenierów z zespołami, m.in. Józef Teksel, Marian Winkler, Mieczysław Krauze, Bolesław Kremśki, Julian Grabiński, Jan Żołopiński, Józef Puchniewski czy Eugeniusz Majdrowicz. Niektóre trupy dawały jeden występ, inne zostawały tu nawet na kilka miesięcy. Kilkakrotnie przed I wojną światową i w trakcie jej trwania przyjeżdżała do Kielc grupa pod wodzą Henryka Czarneckiego³⁸. Dawała występy komediowo-operetkowe z *Halką* Stanisława Moniuszki na czele³⁹.

Formuła teatrów objazdowych wyczerpała się na początku XX wieku. Do tej pory teatr miał charakter komediowy (komedie francuskie Edmonda Gondineta, Émile'a Augiera, Victoriena Sardou), zdarzały się operetki, np. Charlesa Lecocq'a i Johanna Straussa. Dobór repertuaru ograniczała silna cenzura okupanta. W czasach

³⁶ B. Klimer, *Budowa „Teatru Ludwika” w Kielcach w latach 1877–1878 w świetle „Gazety Kieleckiej”*, „Rocznik Świętokrzyski Seria A – Nauki Humanistyczne” T. 26, 2001, s. 83–91.

³⁷ K. Estreicher, *Teatra polskie*, t. III, Kraków 1879, s. 49, 67, 88.

³⁸ A. Kania, *Teatr Polski w Kielcach w dwudziestolecu międzywojennym*, „Z Dziejów Regionu i Miasta: Rocznik Oddziału Polskiego Towarzystwa Historycznego w Skarżysku-Kamiennej” 2015, s. 62–63.

³⁹ Tamże, s. 63.

zaborów oczekiwano od teatru rozrywki, ale nie tylko, miał być ostoją polskiej kultury.

Dlatego często grywano także sztuki dramatyczne i ludowe, również polskich autorów, jak: Aleksandra Fredry, Józefa Bohdana Zaleskiego czy Józefa Ignacego Kraszewskiego. Ogromną sympatią widowni cieszyła się komedia *Emigracja chłopska* Władysława Ludwika Anczyca – obejrzało ją aż 1600 widzów (dane z trzech spektakli), jak podaje „Gazeta Kielecka”⁴⁰.

Kielecka publiczność teatralna już w XIX wieku wyrażała się „we własnej skali wartości” – pisze Beata Klimer i dodaje: „W ciągu stulecia widownia różnicowała się i demokratyzowała, była zmienna, dynamiczna, kapryśna. Widzowie stojąco parteru i galerii wybierali najmniej wartościowy repertuar, ale byli żywiołowi, spontaniczni, ciekawi teatru”⁴¹. Inteligencja upodobała sobie tradycyjny, sprawdzony repertuar, prócz rozrywki oczekiwała czegoś więcej – pragnęła świątyni sztuki. A trzeba pamiętać, że misją jedynego teatru repertuarowego w regionie była próba dotarcia do szerokiego grona odbiorców, dostosowanie oferty do potrzeb i życzeń różnorodnej publiczności, czyli tworzenie „produktów” kultury masowej. Uważano, że teatr, by nie popadać w skrajny prowincjonalizm i populizm, powinien także nieustannie dążyć do ambitnego repertuaru i wysokiego poziomu artystycznego swoich przedstawień. Do osiągnięcia tych celów scena kielecka miała jeszcze do pokonania bardzo długą drogę.

Rok 1918 w Teatrze Polskim

Sytuacja finansowa państwa po wojnie spowodowała przeniesienie odpowiedzialności za funkcjonowanie teatru na mecenat miejski. Co prawda w grudniu 1918 r. powołano Ministerstwo Sztuki i Kultury, ale i ono nie było w stanie wspierać sztuki finansowo na odpowiednim poziomie. Kasy miejskie były puste. W Kielcach od 1918 r. kolejni dyrektorzy teatru musieli sami pokrywać koszty dzierżawy lokalu, jego eksploatacji i remontów, we własnym zakresie kupować dekoracje, opłacać honoraria dla artystów i podatek miejski⁴². Funkcjonowanie teatru opierało się przede wszystkim na wpływach z biletów (ceny w zależności od przedstawienia wynosiły od 1 do 5–6 koron), dlatego sprostanie wymaganiom widza było rzeczą pierwszorzędą. A ten poszukiwał sensacji i rozrywki. Taki repertuar, zresztą podobny w teatrach prowincjonalnych niemal w całym kraju, ganiła krytyka, tym mocniej, że zniesienie cenzury rosyjskiej dawało nowe możliwości w doborze wystawianych sztuk.

Po wojnie scenę Teatru Polskiego, tak jak inne teatry prowincjonalne, odwiedzali artyści tej klasy, co: Wincenty Rapacki, Ludwik Solski, Gabriela Zapolska, Juliusz Osterwa, Karol Adwentowicz, Maria Przybyłko-Potocka, Kazimierz Junosza-

⁴⁰ „Gazeta Kielecka” 1877, nr 19, s. 1.

⁴¹ B. Klimer, *Życie teatralne*, [w:] *Kielce przez stulecia...*, s. 269.

⁴² M. Meducka, *Kultura w Kielcach po 1918 roku*, [w:] *Kielce przez stulecia...*, s. 423.

-Stępowski, Arnold Szyfman, Stefan Jaracz. Wielcy aktorzy prezentowali swoje umiejętności w tych samych utworach, co w stolicy, a publiczność przychodziła raczej ze względu na nazwisko niż na tytuł. Ukazanie pełni aktorskiego *emploi* utrudniały nieraz warunki, w których przyszło im grać: mniej wyrobiona publiczność, niepełna scenografia – nie zawsze przecież dało się przewieźć ją w całości – i inne tego typu czynniki. Dalej, mimo prób, nie udało się stworzyć w Kielcach stałego zespołu ani ambitnego repertuaru.

W dniu 1 września 1917 r. dość liczne, bo 36-osobowe towarzystwo Stefana Szczuki zainaugurowało sezon⁴³. Także przez cały rok 1918 Szczuka sprawował pieczę nad Teatrem Polskim, a „Gazeta Kielecka” nazywała go „dyrektorem teatru”; stąd można przypuszczać, że stacjonujący dłuższy czas w Kielcach antrepreneur brał na siebie obowiązki dyrektora całej placówki, a nie tylko zespołu⁴⁴. Podobno Szczuka był wnukiem Stanisława Moniuszki, z pewnością mężem śpiewaczki operetkowej Zofii Wojnowskiej. Ich córką była parodystka Waclawa Szczuka, która nosiła pseudonim Wawa. Szczuka występował głównie w operetkach, ale miał w swoim dorobku także występy kabaretowe (m.in. w kabarecie Chochlik w Warszawie). Ważnym momentem w jego życiu było nagłe zastępstwo – w warszawskim Teatrze Wielkim zaśpiewał partię Nerona w operze *Quo vadis* (14 X 1910) skomponowaną przez Jeana-Charlesa Nouguesa. O umiejętnościach i talencie Szczuki wiemy tyle, że:

Był śpiewakiem użytecznym o szerokich możliwościach; wykonywał partie operowe (np. Janusz w *Halce*), operetkowe (np. Pingwin w *Linoskokach*, Beniaminek w *Lalce norymberskiej*), wygłaszał monologi kabaretowe. Miał ładny barytonowy głos i talent komiczny, był lubiany przez publiczność⁴⁵.

W sezonie 1917/18 sam kierował trupą objazdową specjalizującą się głównie w operetce; oprócz Kielc odwiedził Łódź, Radom, Sosnowiec, Będzin oraz Dąbrowę Górniczą. Na Kielecczyźnie „Ciągłe, tak jak i dawniej, większym zaufaniem darzono wędrownie teatryki z lekkim repertuarem operetkowym”⁴⁶ – pisze Alina Bielawska. Szczuka umiał odpowiadać na te potrzeby publiczności. Wystawiał głównie operetki, takie jak: *Manewry jesienne* Imre Kálmána, *Królową kina* do muzyki Jeana Gilberta, *Targ na dziewczęta* Victora Jacobiego, *Lizystratę* Paula Linckiego, *Muszkietarów w klasztorze* Louisa Varneya, *Czar walca* Oscara Strausa, *Orfeusza w Piekło* Jacquesa Offenbacha, *Wroga kobiet* Józefa Lehrera (autor wstawki *Pieśń na huśtawkach*)⁴⁷.

⁴³ I. Błasiak, *Teatr kielecki przed 1939 r. na tle przemian w polskim życiu teatralnym*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. WSP dr hab. M. Pawliny-Meduckiej, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1997, s. 66.

⁴⁴ Np. „Gazeta Kielecka” 1918, nr 6: „Z powodu epidemii tyfusu uległy przerwie występy teatru polskiego p. Szczuki. Rada miejska uchwaliła wypłacić dyrektorowi teatru 2000 kor...” s. 3; M. Meducka, dz. cyt., s. 423.

⁴⁵ *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. II: 1900–1980, red. Z. Wilski, Warszawa 1994, s. 696–697.

⁴⁶ A. Bielawska, *Amatorski i zawodowy teatr w Kielcach w latach 1914–1939*, Kielce 1999.

⁴⁷ I. Błasiak, dz. cyt., s. 69.

Te same tytuły powracały także w repertuarze w następnych latach, co nie służyło rozwojowi zespołu. „Gazeta Kielecka” nie tylko zapowiadała występy, ale także zamieszczała krótkie podsumowania wydarzeń kulturalnych, będące swego rodzaju recenzjami. Tak pisano na przykład o *Manewrach jesiennych*:

Dziś nawet należą do najładniejszych operetek, dając sposobność do opisu najróżnorodniejszymi uzdolnieniom scenicznym i wokalnym. Taki np. stary Lajos, wierny sługa odtworzony dobrze przez p. Tomaszewskiego, taka naiwna gorąca dziewczyna, jak baronowa Treska (p. Szoslandowna) są typami wymagającymi specjalnej charakteryzacji i właściwego talentu osobistego. Obydwie postacie łącznie z trzecią (zastępca oficera, kadet Valerstein, pan Szosland), jako też pełen temperamentu krzykała-generał, przedstawiony z elegancką precyzją przez p. Millera są to sylwety prawie że komediowe i jako takie były przez wykonawców traktowane. Śliczny śpiew baronowej, którą była p. Wojnowska, wesołe arjetty p. Tomaszewskiej i tańce wytworne pań Zielińskiej i Pawłowskiej oraz panów Henryckiego i Zielińskiego dodały wdzięku poszczególnym rolom i sprawiły, że na *Manewrach* bawiono się całkiem bez troski⁴⁸.

Partie główne powierzano zwykle Zofii Wojnowskiej. Śpiewaczka u szczytu kariery (w latach 1909–1912) była dublerką Lucyny Messal, primadonny Warszawskich Teatrów Rządowych. W październiku do zespołu dołączyli nowi aktorzy, m.in. Józef i Karolina Józefowiczowie, Józef Winiaszkiewicz⁴⁹. Na afiszu wciąż jednak widniały te same tytuły, spragniona premier publiczność nie dawała wystarczających dochodów teatrowi. Problemy finansowe powodowały luki w występach. Próbowano radzić sobie z tą sytuacją. Bieżący repertuar, na wzór teatryków w stylu wodewilowym i tingel-tangli, urozmaicano gościnnymi występami rozmaitej proveniencji.

Teatr zmagał się z wieloma nieprzewidzianymi zagrożeniami. Już na początku roku, 8 stycznia 1918 r. budynek zamknięto z powodu epidemii tyfusu⁵⁰. „Gazeta Kielecka” z 13 stycznia donosi o „jednorazowej zapomodze dla teatru w kwocie 2 tys. koron, jako zwrocie części podatku, który Rada Miejska otrzymała z przedstawień za 1917”⁵¹. Dzięki tym pieniądzom w świątyni Melpomeny wznowiono próby przy pianinie do przedstawień operetkowych. Pod koniec stycznia sytuacja finansowa miała się poprawić dzięki benefisom: 23 stycznia odbył się benefis Antoniego Millera (*Tajemnice haremu* z udziałem Czesławy Celińskiej, Janiny Leonowicz i Stefana Szczuki), 26 stycznia – Zofii Wojnowskiej, a 30 stycznia – kapelmistrza Feliksa Kagana (*Królowa kinematografii*)⁵². Tego wieczoru, mającego uczcić pracę

⁴⁸ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 10, s. 3.

⁴⁹ I. Błasiak, dz. cyt.

⁵⁰ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 4, s. 2.

⁵¹ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 6, s. 3.

⁵² I. Błasiak, dz. cyt., s. 70; *O benefisach Wojnowskiej*, „Gazeta Kielecka” 1918, nr 9, s. 3, nr 11, s. 3.

artystyczną żony dyrektora, śpiewaczka i inni artyści występowali za podwieczorek, „poświęcając chętnie swą pracę na cele dobroczynne”⁵³.

Przyjazdy do Kielc aktorskich gwiazd stawały się dla miejscowych wielkimi wydarzeniami. „Znakomity tragik polski”, Karol Adwentowicz wraz z zespołem odwiedził miasto w połowie marca 1918 r. Nie była to jego pierwsza wizyta. Dzięki Adwentowiczowi kielczanie mieli możliwość zapoznać się z ambitnym repertuarem, jak twórczość Henrika Ibsena, Gerharta Hauptmanna, czy Georga Engela. Artyście towarzyszyli m.in. Jadwiga Dobrowolska, Janina Nosarzewska, Janina Zielińska, Aleksander Ołędzki, Bogusław Samborski, Józef Sawicki⁵⁴. Dano cykl przedstawień: *Mistrza Hermanna Bahra* w trzech aktach (od 14 marca), *Rosmerholm* Henrika Ibsena (od 15 marca), *Konstytucję* Bolesława Gorczyńskiego (od 16 marca), *Szczęście w zakątku* Hermanna Sudermanna (od 17)⁵⁵. Do tej pory kielczanie niewiele mieli do czynienia z dramatami na scenie. Nadal wystawiano głównie operetki, np. Johanna Straussa, Franza Lehára, Williama Gilberta, Victora Jacobiego, Georga Jarno, Edmunda Eyslera, Leo Falla. Pojawiły się wśród nich dwie nowości: *Księżniczka Czardasza* Imre Kálmána i *Jenerał huzarów* Carla Ziehrera⁵⁶. Szczuka wystawił jedną operę – *Halkę*. Repertuar muzyczny urozmaicały zespoły z Warszawy, ze Lwowa, a także soliści, jak Janina Korolewicz-Waydowa. W kwietniu 1918 r. kilka występów gościnnych dał teatrzyk Czarny Kot z Warszawy.

Szczuka podejmował próby utworzenia stałego zespołu. Zakończyły się one rozpadem towarzystwa dramatycznego na dwie grupy. Szesnastu artystów przeniosło się do kina Corso, by grać rozrywkowy repertuar, przeważnie jednoaktówki. Pozostała część zespołu, na czele z dyrektorem, w kwietniu 1918 r. zostawiła Kielce dla Częstochowy⁵⁷. Niewątpliwą atrakcją były przyjazdy do Kielc grona artystów dramatycznych, wśród których znalazła się Wanda Siemaszkowa (1 sierpnia 1918 r. w sztuce *Diablica* Karla Schönherra)⁵⁸. W czerwcu i wrześniu teatr odwiedził Kazimierz Junosza-Stępowski, w lipcu kompania operetkowa Henryka Czarneckiego oraz część zespołu operowego Teatru Wielkiego z Warszawy.

Kolejnym zarządcą Teatru Polskiego, po Szczuce, był Jerzy Siekierzyński (1880–1967). Kierował zespołem od września do końca grudnia 1918, a potem jeszcze w latach 1924–26. Pochodził z Warszawy. Sztuki aktorskiej uczył się u Antoniego Trapszy. Z zespołami kierowanymi przez Henryka Czarneckiego, Henryka Morozowicza, Edmunda Kupieckiego i Stanisława Orlika występował w prawie wszystkich miastach polskich. W 1916 założył własny zespół, z którym podróżował m.in. do Moskwy, Lublina i Zamościa. Przewodził lubelskiej scenie. W pracy wspierała go żona Czesława, aktorka i reżyserka. Ceniono go przede wszystkim za

⁵³ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 9, s. 3.

⁵⁴ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 28, s. 3.

⁵⁵ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 30, s. 3.

⁵⁶ I. Błasiak, dz. cyt., s. 70.

⁵⁷ *100 lat Teatru...*, s. 31.

⁵⁸ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 91, s. 3.

role dramatyczne, jak car Mikołaj I w *Legionie* Stanisława Wyspiańskiego i Książd w *Kordianie* Juliusza Słowackiego. W 1917 w sali kina Louvre w Lublinie otworzył kabaret Czarny Kot, z którym poza Kielcami występował jeszcze w Radomiu, Piotrkowie i Lublinie. Zyskał sobie przychylność miasta. Komediody repertuar był odzwierciedleniem panującego wówczas radosnego oczekiwania, co przyniesie przyszłość, rozbudzonego przez ogłoszenie wolności.

Kolejnym dyrektorem Teatru Polskiego w Kielcach był przez kilka miesięcy Antoni Miller (na stanowisku do 2 maja 1919 r.⁵⁹). Był zarówno aktorem, śpiewakiem, jak i dyrygentem. Działalność artystyczną rozpoczął w 1898 r. Jako jedyny z trzech wymienionych tu kierowników sceny kieleckiej nie miał dyrektorskiego doświadczenia. Należał wcześniej do kilku zespołów, m.in. Juliana Myszkowskiego w Kaliszu, Kijowie, Edmunda Kupieckiego w Częstochowie, Czesława Janowskiego w Łodzi, Stanisława Staszewskiego w Kaliszu i Henryka Czarneckiego w Płocku. W latach wojny inicjował w Kielcach działania teatralne. W Teatrze Polskim był dyrektorem wyróżniającym się charyzmą i zaangażowaniem⁶⁰. Nie stworzył w Kielcach dobrego zespołu, który w znacznej mierze składał się z amatorów, wśród nich była ledwie trójka profesjonalnych, aczkolwiek niewybijających się: Balbina Horska, Antoni Wzorczykowski i Stefan Wolniewicz⁶¹. Za dyrekcji Millera grano wodewile (*Polacy w Ameryce* Cyryła Danielewskiego), sztuki komediowe Gabrieli Zapolskiej, Włodzimierza Perzyńskiego, a także operetki i farsy⁶². Repertuar był bardziej urozmaicony niż za czasów Szczuki. Wystawiano także dramaty o tematyce historycznej, jak *Obrona Częstochowy* Elżbiety Bośniackiej, *Kościuszkę pod Raclawicami* Władysława Ludwika Anczyca czy dramaty ludowe *Czartowska ława* Jana Galasiewicza i *Żyd w becze* Aleksandra Ładnowskiego. Od 10 do 12 lutego na kieleckiej scenie ponownie występował Adwentowicz, tym razem w komedii *Rzeczywistość* Bolesława Górczyńskiego oraz w dramatach: *Dla szczęścia* Stanisława Przybyszewskiego oraz w *Małym Eyolfie* Henrika Ibsena⁶³. Dwa tygodnie później kielczanie obejrżeli *Warszawiankę* Wyspiańskiego w wykonaniu artystów z Cieszyna⁶⁴. *Sędziów* wystawiono w Kielcach dopiero za następcy, trwającej kilkanaście dni dyrekcji Antoniego Kaczorowskiego. Największą popularnością nadal cieszyły się jednak benefisy.

Teatr amatorski

Odzwierciedleniem dążeń niepodległościowych i postaw patriotycznych był za to teatr amatorski, który w okresie międzywojennym w Kielcach prężnie

⁵⁹ *100 lat Teatru...*, s. 32.

⁶⁰ A. Bielawska, dz. cyt., s. 44.

⁶¹ M. Meducka, dz. cyt., s. 423.

⁶² Tamże.

⁶³ „Gazeta Kielecka” 1919, nr 34, s. 1; nr 35, s. 2.

⁶⁴ *100 lat Teatru...*, s. 32.

funkcjonował⁶⁵. Szczególna aktywność przypada na lata 1917 i 1918. Amatorzy nie próbowali zastąpić teatru zawodowego, ale dopełniać jego działalność. Pobudzali patriotyczne nastroje utworami z narodowego repertuaru, jak III część *Dziadów* Mickiewicza czy *Wesele* (II akt) Wyspiańskiego⁶⁶. Pod opieką artystyczną zawodowych artystów prezentowano zwykle komedie i utwory o tematyce historycznej, np. *Zemstę za mur graniczny* Fredry (w głównych rolach Tadeusz Bialkowski i Ludwik Ruszkowski⁶⁷), *Hajduczka* – sztukę przerobioną z *Pana Wołodyjowskiego* Sienkiewicza przez Józefa Popławskiego, a nawet fragmenty *Legionu, Nocy listopadowej* Wyspiańskiego. Niezależni od przychylności władz i kaprysów widzów twórcy teatru amatorskiego mogli swobodnie decydować o dobrze repertuaru. Występowały osoby w różnym wieku, dzieci, młodzież, studenci, słuchacze Seminarium Nauczycielskiego, zespół Teatru Artystycznego oraz członkowie Kółka Rzemieślniczego Miłośników Sceny⁶⁸. Warto wyróżnić Antoniego Olędzkiego, najaktywniejszego organizatora życia artystycznego w tamtych czasach, który nie tylko występował, ale i wspierał działania teatralne finansowo⁶⁹. Olędzki był członkiem kilku trup wędrownych. W cukierni jego córki, w budynku teatru, można było kupować bilety. Olędzki kierował stworzonym przez siebie Teatrem Artystycznym, niestety, scena istniała tylko kilka miesięcy (październik-grudzień 1916). Nie należało do rzadkości, że w przedstawieniach charytatywnych amatorzy występowali u boku zawodowych aktorów. Takich działaczy-miłośników teatru było zapewne wielu – Bielawska wymienia chociażby Kazimierza Smoleńskiego, Ludwika Szmida i Ludomira Winnickiego⁷⁰. Wykonawcy występowali w rozmaitych przestrzeniach: Towarzystwa „Piechur”, restauracji Hotelu Polskiego, resursy, parku Staszica, domu inżyniera Zygmunta Koterskiego, a nawet Komendy Powiatowej⁷¹.

Ważnymi wydarzeniami w tamtym czasie były przedstawienia i wieczory rocznicowe, patriotyczne, np. upamiętniające powstanie styczniowe⁷². Często część przychodów z wieczorów artystyczno-dramatycznych przeznaczano na inwalidów legionowych⁷³. Za sprawą przedstawienia *Zemsta za mur graniczny* legionistów, „znajdujący się w polu” otrzymali podarki wielkanocne⁷⁴. Dochody przekazywano także na pomoc ubogim dzieciom, na kolonie, akcję „Kropla mleka”, zakup obuwia itd.⁷⁵

⁶⁵ A. Bielawska, dz. cyt., s. 8.

⁶⁶ Tamże, s. 67.

⁶⁷ „Gazeta Kielecka” 1916, nr 60, s. 2.

⁶⁸ Tamże, s. 78.

⁶⁹ Tamże, s. 90.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże, s. 56.

⁷² Tamże, s. 45.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ „Gazeta Kielecka” 1916, nr 60, s. 2.

⁷⁵ A. Bielawska, dz. cyt., s. 96–97.

Wyłamania

Z pozoru Teatr Polski był podobny do innych w tym czasie ośrodków na prowincji, zmagał się z podobnymi rozterkami. Jednak to właśnie tutaj doszło także do wypadków, które niechlubnie zapisały karty historii tego miasta. Niedługo po tym, jak obwieszczono niepodległość, w Teatrze miał miejsce tragiczny incydent, traumatyczny tym bardziej, że zdarzył się bezpośrednio po doświadczeniu wojennym. Zabytkowe schody teatru pamiętają płynącą po nich krew... 11 i 12 listopada 1918 w Kielcach doszło do zajęć antyżydowskich. Według ustaleń Marka Maciągowskiego punktem zapalnym uruchamiającym serię tragicznych zdarzeń stał się wiec ludności żydowskiej w Teatrze Polskim⁷⁶. Spotkanie rozpoczęło się w poniedziałek, 11 listopada 1918 r, około godziny czternastej: „od składania podziękowania Bogu za odbudowanie państwa polskiego i od zapewnienia lojalności dla Polski, lecz zaraz dalej przebiegał w nich właściwy cel akcji, głosiło się tam mianowicie żądanie abyśmy «zagwarantowali» Żydom polityczną i kulturalną autonomię”⁷⁷.

Roszczenia zostały źle przyjęte przez kielczan. Potraktowali je skrajnie, jakby godziły w interesy państwa polskiego, obawiano się wręcz przekształcenia go w „Judeo Polonię”. Polacy, którzy brali udział w zebraniu, prawdopodobnie opacznie zrozumieli wypowiedziane w języku jidysz zdania jako: „Precz z językiem polskim”, „Nie chcemy rządu polskiego”⁷⁸. Wiceprzewodniczący wiecu, przemysłowiec Herman Lewi zaprzeczył potem, że wypowiedziano hasła antypolskie, według niego każde wystąpienie kończyło się okrzykiem „Niech żyje wolna, demokratyczna Polska”⁷⁹. Atmosfera była już mocno napięta. Po mieście krążyła plotka, że Żydzi zabili legionistę. Przed teatrem gromadzili się ludzie. Około 18.30 wtargnęli do budynku, gdzie doszło do szamotaniny. Maciągowski powołuje się na raport Henry’ego Morgenthaua – dokument amerykańskiej misji rządowej mającej na celu zbadanie traktowania Żydów w Polsce, który swoją nazwę wziął od jednego z przewodniczących:

Gdy mityng miał się ku końcowi, a w teatrze pozostawało już tylko około trzystu osób, w poszukiwaniu broni do środka wtargnęła grupa policjantów. Chwilę później, gdy policjanci byli wewnątrz, tłum cywilów wymieszanych z żołnierzami wdarł się do sali i sprowadzał Żydów ze schodów. Gdy schodzili, bili ich mężczyźni ustawieni na schodach w dwóch szeregach, uzbrojeni w kije i bagnety. Po wyjściu na ulicę byli z kolei bici przez zgromadzony tam tłum⁸⁰.

⁷⁶ Informacje w tym podrozdziale podaję za: M. Maciągowski, *Zamieszki antyżydowskie w Kielcach 11 i 12 listopada 1918 roku w świetle protokołów posiedzeń kieleckiej Rady Miejskiej*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2015, nr 7, s. 211–217.

⁷⁷ Tamże, s. 212 i „Gazeta Kielecka” 1918, nr 155, s. 1.

⁷⁸ M. Maciągowski, dz. cyt., s. 214.

⁷⁹ Tamże, s. 215.

⁸⁰ Tamże, s. 213. Autor korzysta z relacji M. Urynowicza, *Raport Henry’ego Morgenthaua. Przemoc antyżydowska podczas wojny z Rosją bolszewicką*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2010, nr 11, s. 1.

W opracowaniu z 2001 incydent opisuje także Jadwiga Karolczak. Jego przyczyny upatruje w konfliktach wewnętrznych w obrębie jednej i drugiej nacji. Stwierdza: „W Kielcach, mieście wówczas niewielkim, mowy nie było o porozumieniu Żydów z Polakami⁸¹”. Ludności wyznania mojżeszowego było w Kielcach ponad 37%⁸². Większość z nich żyła biednie, trudniąc się handlem i rzemiosłem. Przejawiali niechęć do asymilacji, nie mieli też ku temu sprzyjającej atmosfery⁸³. Kieleccy Żydzi żyli w mentalnym getcie. „Ktoś rozpowszechnił pogłoskę, że nie chcą wolnej Polski” – pisze Karolczak⁸⁴. Dziennikarka twierdzi, że: „Na zebraniu w teatrze jeden z Żydów poprosił, żeby nie mówić po polsku, ale w jidysz, bo nie wszyscy znają język polski” i to stało się zarzewiem mordów⁸⁵.

Zginął siedemnastoletni Chaim Jeger, a obok budynku teatru zamordowano Szmula Owsianego. Materiał źródłowy jest ubogi – wiadomo niewiele więcej. Maciągowski przytacza dane American Joint Distribution Committee – według nich w 1918 r. w Kielcach zabito cztery osoby, zraniono 250 Żydów⁸⁶. Historykowi udało się dotrzeć do informacji o tożsamości pozostałych dwóch ofiar, byli to Jojne Cytryn i Jojne Janas. Zabójstw dokonała ludność cywilna. Mordercy, skazani na karę więzienia, zostali uniewinnieni w 1923 r. Przebieg tamtych zdarzeń możemy dziś ustalić jedynie na podstawie protokołów i stenogramów posiedzeń kieleckiej Rady Miejskiej oraz jej uchwał, które znajdują w Archiwum Państwowym w Kielcach⁸⁷. Nie odnaleziono raportów milicji miejskiej ani akt z dochodzenia prokuratorskiego. Żydzi zarzucali władzom i organom bezpieczeństwa bezczynność.

Trudno oddać złożoność relacji polsko-żydowskich na ziemi kieleckiej w kilku zdaniach. U podłoża konfliktu leżała rywalizacja gospodarcza, w czasie pierwszej wojny światowej pojawiały się zarzuty sprzyjania Żydów polskim wrogom. Współżyciu tych dwóch narodów na terenie Kielc poświęcona jest książka pod redakcją naukową Marty Pawliny-Meduckiej o znamienym tytule: *Z kroniki utraczonego sąsiedztwa. From the Chronicle of the Lost Neighborhood*⁸⁸. Faktem jest, że zjawisko przemocy wobec Żydów było wówczas powszechne w całej Europie Wschodniej, szczególnie w Rosji.

Można odnieść wrażenie, iż kielczanie wypierają z pamięci tragedię z 1918 r. Zatrzeć próbuje się także wydarzenie z lipca 1946 r., kiedy to pracownicy huty „Ludwików” (nazwanej tak na cześć Ludwika Starke, ojca właściciela odlewni w Suchedniowie; kielecka fabryka została utworzona jako oddział tejże) z żeberkami

⁸¹ J. Karolczak, *Ciernie pamięci*, [w:] *Z kroniki utraczonego sąsiedztwa. From the Chronicle of the Lost Neighborhood*, red. M. Pawlina-Meducka, Kielce 2001, s. 71.

⁸² M. Pawlina-Meducka, *Życie kulturalne...*, s. 21.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ J. Karolczak, *Ciernie pamięci...*, s. 71.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże, s. 212.

⁸⁷ APK, sygn. 1274: *Akta Miasta Kielc, Protokoły i stenogramy kieleckiej Rady Miejskiej za rok 1918*.

⁸⁸ Zob. przypis 81.

kaloryferów w rękach przemierzali ulicę Sienkiewicza w kierunku kamienicy przy Planty 7/9, by zabić jej żydowskich lokatorów. Niepamięć o tamtych zdarzeniach potwierdzają wypowiedzi kielczan podczas kilku dyskusji organizowanych przez Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach przy okazji spektaklu *1946*, traktującego o pogromie kieleckim, zrealizowanego na podstawie tekstu Tomasza Śpiewaka przez Remigiusza Brzyka (prapremiera 2018 r.)⁸⁹. O to, by pogrom nie odszedł w zapomnienie, dba dziś w Kielcach m.in. Stowarzyszenie im. Jana Karskiego, które działa także na rzecz tolerancji etnicznej, religijnej, narodowościowej, kulturowej i „podejmuje działania na rzecz zachowania polskiego dziedzictwa narodowego”⁹⁰. Jego członkowie, wśród nich Żydzi, nie chcą łączyć zająć z 1918 r. z pogromem z 1946 r. ani dopatrywać się w tym połączeniu jakiejś prawidłowości albo wyróżniającej kielczan na tle mieszkańców innych miast niechęci do społeczeństwa żydowskiego. Zestawione wydarzenia dzieli niespełna trzydzieści lat, określenie „pogrom” używane jest zazwyczaj do opisanego przygotowanych starannie masakr, odbierającym życie wielu ofiarom⁹¹. Na poprawne używanie tej terminologii zwraca uwagę m.in. wspomniany wyżej historyk Marek Maciągowski, ponownie odsyłając w swoich badaniach do Raportu Morgenthaua⁹².

* * *

Po 1918 r. teatr kieleckiej prowincji rozwijał się, mimo że jego kierownicy artystyczni nie mogli nawet marzyć o doskonałości tej sceny. Repertuar był w dużej mierze błahy, ale też publiczność miała niewielkie oczekiwania, poszukując głównie łatwej rozrywki. To sprzężenie sprawiało, że oferta teatralna spełniała raczej rolę petryfikującą niż ożywczą. Teoretycznie w 1919 r. ranga miasta wzrosła, otworzyły się przed nim nowe możliwości i wyzwania – Kielce stały się stolicą województwa. Jednak w latach dwudziestych XX wieku pozostawały w tyle, także za takimi miastami prowincjonalnymi, jak chociażby Lublin czy Sosnowiec. Odzyskanie niepodległości nie zmieniło diametralnie kieleckiego życia teatralnego, podporządkowanego głównie prawom komercji. Teatr niewiele się zmienił, ale odegrał swoją rolę, choć może zbyt małą, w długim procesie przemian mentalności mieszkańców Kielc.

Bibliografia

Bator M., *Życie filmowe w województwie kieleckim do 1939 roku*, Kielce 2013.

Bielawska A., *Amatorski i zawodowy teatr w Kielcach w latach 1914–1939*, Kielce 1999.

⁸⁹ Dyskusje „Wokół pogromu” odbyły się: 7 grudnia 2017 r., 10 grudnia 2017 r. oraz 17 grudnia 2017 r.

⁹⁰ Fragment zapisu ze statutu zamieszczonego na stronie instytucji: <http://jankarski.org.pl/stowarzyszenie/> [dostęp: 04.04.2018].

⁹¹ M. Maciągowski, dz. cyt., s. 213; M. Urynowicz, dz. cyt., s. 5.

⁹² M. Urynowicz, dz. cyt.

- Błasiak I., *Teatr kielecki przed 1939 r. na tle przemian w polskim życiu teatralnym*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. WSP dr hab. M. Pawliny-Meduckiej, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1997.
- Chwalba A., *Legiony polskie 1914–1918*, Kraków 2018.
- Estreicher K., *Teatra polskie*, t. III, Kraków 1879.
- „Gazeta Kielecka” 1877, nr 19.
- „Gazeta Kielecka” 1916, nr 60.
- „Gazeta Kielecka” 1918, nr 4, 6, 9, 10, 11, 15, 28, 30, 91, 155.
- „Gazeta Kielecka” 1919, nr 34, 35.
- Gennepe A. van, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.
- Kania A., *Teatr Polski w Kielcach w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Z Dziejów Regionu i Miasta: Rocznik Oddziału Polskiego Towarzystwa Historycznego w Skarżysku-Kamiennej” 2015.
- Karolczak J., *Ciernie pamięci*, [w:] *Z kroniki utraconego sąsiedztwa. From the Chronicle of the Lost Neighbourhood*, red. M. Pawlina-Meducka, Kielce 2001.
- Kielce przez stulecia*, red. nac. J. Główkwa; red. tomu M. Maciągowski, Kielce 2014.
- Klimmer B., *Budowa „Teatru Ludwika” w Kielcach w latach 1877–1878 w świetle „Gazety Kieleckiej”*, „Rocznik Świętokrzyski Seria A – Nauki Humanistyczne” t. 26, 2001.
- Maciągowski M., *Zamieszki antyżydowskie w Kielcach 11 i 12 listopada 1918 roku w świetle protokołów posiedzeń kieleckiej Rady Miejskiej*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2015, nr 7.
- Pawlina-Meducka M., „Gazeta Kielecka” (1870–1939), Kielce 2017.
- Pawlina-Meducka M., *Życie kulturalne Kielc 1918–1939*, Warszawa–Kraków 1983.
- Raporty i korespondencja oficerów werbunkowych Departamentu Wojskowego Naczelnego Komitetu Narodowego 1915–1916. Ziemia kielecka*, oprac. J.Z. Pająk, Kielce 2007.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. II: 1900–1980, red. Z. Wilski, Warszawa 1994.
- 100 lat Teatru w Kielcach*, red. S. Nowakowski, Kielce 1979.
- Urynowicz M., *Raport Henry’ego Morgenthaua. Przemoc antyżydowska podczas wojny z Rosją bolszewicką*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2010, nr 11.

Archiwalia

- Archiwum Państwowe w Kielcach, sygn. 1274: *Akta Miasta Kielc, Protokoły i stenogramy kieleckiej Rady Miejskiej za rok 1918*.
- Archiwum Państwowe w Kielcach, sygn. 1466: *Korespondencja różna Magistratu miasta Kielc*, cz. I.
- Archiwum Państwowe w Kielcach, sygn. 2067: *Zamach na Kozaków*.

Year 1918 on the theatrical province. Kielce

Abstract

The article describes cultural life in Kielce at the threshold of independence. The local theatre played a prominent role at that time, since it was the only professional scene on which the Regency Council’s manifest was read. After this event the institution had its name changed

into the Polish Theatre. The directors in those days were struggling with financial and logistical problems, lack of permanent crew, and even the outbreak of typhus.

The history of the theater is described in the context of provincial, poor and clerical town, in which the intelligentsia accounted for a small percentage of the population. The audience wanted some entertainment both from the theatre and the expanding world of the cinema. Therefore, the creators were trying to meet those expectations through productions based on comedy and operetta. The local amateur theatre was the only group involved in politics, staging several patriotic plays. The conclusions of the article are based on the materials published in "Gazeta Kielecka", a local newspaper of that time, and collections available in the branch of National Archive in Kielce (unfortunately, no documents have been preserved in Żeromski Theater), as well as the research done by regional historians. Year 1918 turned out to be just a glimpse in the long process of changing the mentality of local community. It was just the first step to rebuild its national identity.

Key words: theatre, Kielce, 1918, repertoire, the Polish Theatre, independence, extermination

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.8

Ewa Łubieniewska

ORCID 0000-0003-1796-6365

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Portret „teatrała”. Tadeusz Kudliński – krytyk...

„Człowiek teatru jest niejako ogniwem zamykającym samonapędzającego się układu: twórca – kreacja – widz – percepcja” – stwierdzał Andrzej Hausbrandt¹, otwierając sympozjum poświęcone działalności Tadeusza Kudlińskiego w 80 rocznicę jego urodzin. Działalność jubilata – konkludował – jest „wzorcowym przykładem” pracy „pisarza i krytyka, teatrologa i pedagoga, działacza społecznego i popularyzatora, organizatora i historyka, słowem – jak sam się określa – teatrała”².

„Teatrał”... gatunek dziś już wymarły. Jakże się prezentuje w lustrach XXI wieku, ze swą nienasyconą pasją doświadczania teatralnej magii, bezdyskusyjnym żądaniem estetycznego ładunku, z niezachwianą wiarą w potęgę słowa? Ze swym żarliwym apelem do nazbyt powściągliwej w reakcjach publiczności, do której wołał: „na Jowisza! Krzyczcie! Nie spijcie! Teatr trzeba kochać namiętnie i wyżywać się do końca! Trzeba śmiało płakać, trzeba śmiać się głośno, a jeśli jest źle – protestować i jawnie wyrażać oburzenie”³. Czytając dziś *Pod teatralną szminką, Maskę i oblicze teatru, Vademecum teatromana, Rodowód polskiego teatru, Dawne i nowe przypadki teatrała* ma się wrażenie, że lata świetlne dzielą nas od tamtej szczęśliwej epoki, gdy teatr utwierdzał się w swoim jestestwie... Książki, w których krytyk zawarł *credo* na temat sztuki scenicznej, kryteriów jej wartościowania, artystycznych wobec niej oczekiwań, stanowią zarazem wyraziste świadectwo ścierających się w ubiegłym stuleciu poglądów na istotę teatru. Dokumentują przeobrażenia myśli estetycznej, własnym przykładem demonstrując ewoluowanie form krytycznej publicystyki, w przypadku Kudlińskiego podporządkowanej bez reszty poczuciu edukacyjnej misji. Czterokrotne wznowienie *Vademecum teatromana* dowodzi, że przynosiła rezultaty.

¹ A. Hausbrandt, *Człowiek teatru*, [w:] *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984, s. 16.

² Tamże, s. 18.

³ T. Kudliński, *Pod teatralną szminką*, Warszawa 1957, s. 106.

Jaką metodą przewodnik po świecie sztuki starał się nakłonić przyszłego adepta, by ufnie za nim podążył? Gawędziarski talent pozwalała mu na prowadzenie migotliwej narracji, łączącej perspektywy: historyka i facecjonisty, badacza i krytyka, polemisty i apologety, nie kryjącego subiektywnych doznań, a często właśnie na nich budującego pożądany efekt. Była to „narracja jednego aktora”, choć „prawniczy” po trosze typ umysłowości wykonawcy nadawał jego wywodowi cenny ład. Lecz jeśli czytelnik, zwabiony obietnicą wnikięcia w mrok teatralnych sekretów, spodziewał się, że wejdzie za kulisy, czekał go pewien zawód. Pedantycznie uporządkowaną całość rozpoczynały bowiem *Początki i rozwój dramatu*, zaś kolejne rozdziały charakteryzowały dzieje gatunku w poszczególnych epokach. „Taki układ książki” miał pozwolić czytelnikowi „na poruszanie się w zwodniczym labiryncie, jakim stał się dziś niewątpliwie teatr, dzięki przeobrażeniom tak zasadniczym, jak nigdy dotąd”⁴. Paradoksalnie więc to wiedza o dramacie wyprowadzić miała zagubionych z labiryntu metamorfoz, jakim w XX wieku podległa sztuka teatru. Wprawdzie wydanie III zawierało obszerny wykład poświęcony Wielkiej Reformie oraz przegląd konwencji gry aktorskiej od starożytności po współczesność, lektura nie pozostawiała jednak wątpliwości, że kryterium wartościowania tych nowinek stanowił stosunek do tekstu literackiego i wyznaczanej przez tekst konwencji scenicznej. Tym sposobem autor *Vademecum teatromana* próbował zapanować nad niedającą się okiełznać, zaskakującą i nieokrzesaną materię teatralną współczesnych praktyk scenicznych.

Komentatorzy sposobu uprawiania przez jubilata jego pisarstwa z zakresu historii, krytyki, a po trosze też teorii teatru, którzy uczcili go sesją w 1984 r., nie kryli przygany, że używa on terminów „dramat” i „teatr” wymiennie⁵. Historia teatru była dla niego w istocie dziejami dramatu. Ubolewając nad nieobecnością w kulturze europejskiej polskiej literatury dramatycznej, określał ją bez wahania mianem „teatru”: „Poza granicami Polski teatr Wyspiańskiego – mimo pewnych, sporadycznych poczynań – pozostaje nadal obcy, podobnie jak i teatr naszych romantyków”⁶ – pisał. Świadomie dystansował się od konstatacji nauki o teatrze, gdyż jego byt warunkowała w oczach Kudlińskiego literatura. Omawiając z rezerwą hasło autonomii sztuki teatralnej, formułował zarazem pogląd fundamentalnie sprzeczny z przywołanymi skądinąd w książce „radykalnymi” ideami Craiga. Ten, jak wiadomo, jedynie reżyserowi przyznawał tytuł „artysty teatru”, dramatopisarza zaś traktował jak uzurpatora, który wtargnął na cudzy teren. Z perspektywy wyznawanych przez Kudlińskiego przekonań był to postulat wprost niewyobrażalny i niemożliwy do zaakceptowania, gdyż odwracał – a w skrajnym przypadku zrywał – zależność między literaturą i teatrem. Skoro dramat jest Ingardenowskim gatunkiem „granicznym”, którego „konkretyzacja” następuje dopiero na scenie, przedstawienie – zdaniem Kudlińskiego

⁴ T. Kudliński, *Vademecum teatromana*, wyd. 3, Warszawa 1978, s. 12.

⁵ J. Michalik, *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego*, [w:] *Lekcja teatru...*, s. 34.

⁶ T. Kudliński, *Vademecum teatromana...*, s. 267.

– powinno być „twórczą deformacją dramatu, jego sceniczną formą, którą odbiera widz teatralny, by przeżyć dramat – bodziec – ideę przedstawienia”⁷.

Sąd ten przywoływany był niezmiennie i kategorycznie w jego wypowiedziach, recenzjach i publikacjach książkowych. A ponieważ pojęcie „deformacja” budzić mogło odczucia ambiwalentne, wielokrotnie uspokajał czytelnika, że mimo podejmowanych przez teatr „deformujących” literaturę zabiegów „istnieje [...] niepisana granica deformacji”⁸. Wprawdzie dystansował się od zasady „wiernego odtworzenia” utworu, uznając ją za skrajną, ale natychmiast przestrzegał przed popadaniem w drugą skrajność, jaką stanowiło stworzenie przedstawienia, „które przez różne zdżożne operacje tekstu zmienia podstawowy sens dramatu i komunikuje widzowi nie to, co pisarz zamierzył”⁹. Niebezpieczeństwo traktowania dramatu jako pretekstu dla scenicznej wypowiedzi reżysera dotyczyło zwłaszcza klasyki, dzieł powstałych „na przestrzeni 25 wieków w najróżniejszych układach społeczno-kulturalnych”, których „historyzm” nie powinien być naruszany. „Toteż granicą swobody reżysera jest faktura utworu, ów historyzm”¹⁰ – dowodził. Następstwem tego była konsekwentna odmowa zgody na tzw. „aktualizację” dawnego dzieła, która „nie może polegać na przekształceniu jego problemu i struktury, ale na uwypukleniu [...] rdzennych wartości ponadczasowych”¹¹.

Postawa ta wpłynęła na układ pierwszej książki, *Pod teatralną szminką*, gdzie recenzje ze spektakli wystawianych w różnych stołecznych i prowincjonalnych teatrach posegregowane zostały podług kryterium historycznego. Najpierw realizacje dzieł starożytnych, potem średniowiecze, czasy odrodzenia itd. aż po teatr współczesny, z uwzględnieniem „teatru rewolucji” i „małych form teatralnych”. Charakterystyka artystycznej konwencji epoki oraz wykładnia literacka inscenizowanego utworu poprzedzały opis każdego z recenzowanych spektakli. Pikanterii nadawał sprawie fakt, że przegląd teatralnych wydarzeń dotyczył przełomu lat 55/56, którego znaczenie jako polityczno-kulturowej cezury autor podkreślał w przedmowie, lecz nie w opisie konkretnych realizacji scenicznych. Tu nawiązania do sytuacji bieżącej były całkowicie nieobecne. Pisząc np. o spektaklu *Hamleta*, w reżyserii Zawistowskiego, z Leszkiem Herdegenem w roli duńskiego księcia, krytyk, chwalił więc wykonawcę za rysunek postaci, podkreślając „dworne maniere dziedzica korony”, „szczerść uczuć”, „młodzieńcze oburzenie i protest”, by ostatecznie podsumować, że był on „Hamletem nowym i świeżym [...], nie budzącym zbyt wielu refleksji”¹². Gdyby czytelnik nie znał słynnego szkicu Jana Kotta o tym przedstawieniu, które znany szekspirolog nazwał *Hamletem* po XX zjeździe, to po przeczytaniu recenzji Kudlińskiego, nigdy by się znaczenia tej inscenizacji w historii

⁷ T. Kudliński, *Teatr syntetyczny*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 3, s. 25.

⁸ T. Kudliński, *Pod teatralną szminką...*, s. 12.

⁹ Tamże.

¹⁰ T. Kudliński, *Czwarta ściana awangardy*, „Dialog” 1961, nr 5, s. 159.

¹¹ Tamże.

¹² T. Kudliński, *Pod teatralną szminką...*, s. 60–61.

współczesnego teatru nie domyślił, tak konsekwentnie przestrzegał autor ustalonej przez siebie zasady: „Dajmy pokój poddawaniu dramaturgii naciskowi wymogów aktualnego teatru”¹³.

Można by się zgodzić z żartobliwym fragmentem wystąpienia Jana Michalika ze wspomnianej sesji, kiedy charakteryzując jubilata stwierdzał: „Z tego wszystkiego, co dotąd powiedziano, zdaje się wyłaniać sylwetka zacierzewanego tradycjonalisty zapatrzony w przeszłość, odmawiającego prawa do życia zjawiskom nowym, eksperymentom, awangardzie”¹⁴. Byłoby to jednak niesprawiedliwe; w wielu swoich publikacjach (zwłaszcza w *Dawnych i nowych przypadkach teatrała*) krytyk z dużym zainteresowaniem i atencją opisywał np. przedstawienia Grotowskiego, z sympatią odnosił się też do krakowskiego Teatru 38. W uporządkowanym przez siebie krajobrazie teatralnym przewidywał bowiem możliwość eksperymentu. Wyznaczał mu natomiast określone miejsce (w żadnym wypadku nie w teatrze powszechnym!) oraz pewne granice (poszukiwać, weryfikować środki wyrazu, lecz nie „infekować” rezultatami tych odkryć scen „reprezentacyjnych”, przeznaczonych dla szerokiej publiczności). Tę najszerszą, „przeciętną” publiczność uważał za „niedojrzałą do obcowania z trudnym nowatorstwem”, przeznaczonym jedynie dla nielicznej grupy „wybranych”¹⁵. Do nich właśnie skierowany był „teatr reżysera”, dezorganizujący przyjętą przez krytyka koncepcję estetycznego ładu, bezkarnie panosząc się tam, gdzie nie miał prawa! Na czele niesubordynowanych znalazł się Adam Hanuszkiewicz, ze swoimi realizacjami *Wesela, Wyzwolenia, Nie-Boskiej, Kordiana i Balladyny*. „Są to przedstawienia, w których śmiały i bezceremonialny stosunek do problematyki i poetyki utworów – dowodził Kudliński – kwalifikuje je na scenę awangardową, a nie na reprezentacyjną”¹⁶. I dalej, nikogo nie oszczędzając, dołączał do listy sprawców teatralnych wykroczeń nazwiska: Lidii Zamkow, Andrzeja Wajdy, Konrada Swinarskiego, Józefa Szajny oraz „innych reżyserów pracujących na scenach konwencjonalnych”¹⁷. Doborowe grono „wywrotowców”, zważywszy na pierwszoplanową pozycję, jaką zajmują dziś w kulturze polskiej...

Przeciwstawiał im twórców „zachowujących umiar w przeobrażeniu scenicznym dzieła dramatycznego”¹⁸, takich jak Kazimierz Dejmek (co trochę zaskakujące), Aleksander Bardini, Erwin Axer, Bohdan Korzeniewski czy Bronisław Dąbrowski. Ten wartościujący wybór wiele mówi o autorze *Maski i oblicza teatru...* Mimo oczywistych różnic stylistycznych wspólne było dla wymienionych artystów dążenie, aby widz skupiał się na ideowo-artystycznych walorach inscenizacji, zapominając o niewidzialnej ręce animatora, która prowadzi spektakl. Dzięki temu drażliwe pytanie „kto jest autorem inscenizacji – twórca dramatu czy reżyser?” można było

¹³ Tamże, s. 27.

¹⁴ J. Michalik, *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego...*, s. 41.

¹⁵ T. Kudliński, *Vademecum teatromana...*, s. 293.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 294.

uchylić, skoro ten ostatni nie demonstrował nadmiernie swojej omnipotencji. Nie był to wprawdzie przypadek Dejmka, ale Kudliński skłonny był dać mu fory, z uwagi na realizacje staropolskie, których był admiratorem.

Założenie niepodważalnej spójni dramatu z teatrem stanowiło pułapkę myślową, prowadzącą do licznych nieporozumień i żarliwych polemik z częścią krytyków teatralnych, a także teatrologów. Ci ostatni wskazywali na odrębność natury teatru, jako sztuki, która posługuje się zespołem wielotworzywowych znaków, wśród których słowo było zaledwie jednym z elementów teatralnego komunikatu. Apologeta literatury (mający za sobą kilkuletnie serdeczne, choć niekiedy burzliwe, relacje z Teatrem Rapsodycznym) uznał za herezję zapoznanie „kardynalnej funkcji komunikatywności” słowa. „Twierdzi się, że nie semantyka, ale wartości rytmiczno-dźwiękowe – obok ruchu i gestu – są najsilniejszym środkiem wyrazu aktorskiego”¹⁹ – pisał z oburzeniem, ignorując poniekąd fakt, iż w teatrze owa „semantyka” jest przecież wypadkową wiązki wszystkich znaków, nie zaś tylko literackich. Wygłaszał namiętne filipiki przeciw tzw. teatrowi plastyków, widząc w nim kolejną inkarnację idei „czystego teatru”, którą przecież – tryumfował – sam jej twórca, S. I. Witkiewicz uznał za mrzonkę²⁰. Jednak akceptował pewne założenia estetyki Witkacego, przyznając, że proces aktorskiego przeobrażenia nie musi dotyczyć tylko wymiaru realistycznego, bo to zawężyłoby sztukę teatru. Aktor – czyli staropolski „łudarz”, a używając dzisiejszego języka, „udawacz” – „może wyjść poza granice realizmu”²¹. Z drugiej strony odsłanianie przed widzem tego procesu (np. Witkiewiczowski antynaturalizm czy brechtowski model gry epickiej) było w moim zdaniu krytyka błędem. Aktorstwo nie mające na celu „przeobrażenia się w postać sceniczną, ale jej ukazanie z osobistego dystansu, nie pobudza dostatecznie wyobraźni widza – twierdził – Żłuda teatralna nie da się wykluczyć z obiegu”²².

„Żłuda”... Teatrologia operuje przy jej charakteryzowaniu kategoriami fikcji, iluzji, reprezentacji, nietożsamymi z sobą znaczeniowo. Kudliński również się nimi posługiwał, często wymiennie, czasem nadając im własny sens. Uzależnienie teatru od tekstu powodowało bowiem, że „żłuda” bądź „iluzja” miały dla autora szczególną wagę; za ich sprawą ukryty w literackim zapisie Logos uzyskiwał widzialny byt! A podstaw bytu się nie podważa. Nie wykluczało to efektów „cudowności” czy fantastyki (jeśli były składnikiem konwencji prezentującej świat sceniczny), lecz natura tego świata winna być na wskroś werystyczna! Także i w tym znaczeniu, by rządziły nią „życiowe” prawa „zdrowego rozumu”, psychologizmu i prawdopodobieństwa, nie zaś logika metafory. Po co Kordianowi Hanuszkiewiczza drabina w scenie monologu na Mont Blanc, przecież można nadmierną egzaltacją bohatera pokazać środkami aktorskimi! Jakim cudem Dziad z *Wesela* Zamkow wstaje nagle z kolan jako Szela, skoro przed chwilą był sparaliżowany? Jeżeli złoty róg jest

¹⁹ T. Kudliński, *Czwarta ściana awangardy...*, s. 159.

²⁰ T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972, s. 276.

²¹ T. Kudliński, *Pod teatralną szminką...*, s. 21.

²² T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru...*, s. 353.

przywidzeniem, to dlaczego Jasiek wyrusza rozsyłać wici: „Czy wszyscy dostali bzi-ka pod wpływem Gospodarza”?²³

Komentowanie rzeczywistości przedstawionej przez metaforę, skonkretyzowaną w działaniu teatralnym, rozmijało się z oczekiwaniem przez widza efektu realności, a ten typ odbioru Kudliński preferował, uznając go zresztą za najpowszechniejszy. Znamienne, że zarzucając reżyserom ich „natrętnie materialistyczne i naturalistyczne ujęcie”²⁴, z podobną natrętnością wytykał b r a k naturalistycznego prawdopodobieństwa i psychologicznego realizmu tym właśnie scenom, w których środki właściwe budowaniu iluzji zastąpiono jawnym użyciem teatralnych narzędzi. Tego rodzaju postępowanie odsłaniało fikcjonalność teatralnego aktu. Demistyfikowało aktorów jako wykonawców pewnego zadania, nie zaś przybyszy „z innego wymiaru”, którzy „wzbudzają w widzach złudzenie osób i okoliczności rzeczywistych, choć wszystko, co czynią na scenie, dzieje się w świecie nierzeczywistym”²⁵. Czerpanie satysfakcji estetycznej z ujawniania kreacyjnego procesu, ze swoistego igrania na scenie efektami mistyfikacji i demistyfikacji było wrażliwości krakowskiego „teatrała” głębooko obce.

Rola „teatrała”, którą sobie upodobał, obejmowała kontakty ze scenami amatorskimi, dyskusje z widzami, współpracę z Klubem Miłośników Teatru, regularne recenzowanie teatralnego życia, popularyzację wiedzy o przedmiocie swojej adoracji. I choć w wielu kwestiach jego książek uderza ich anachroniczność, to dzięki emocjonalności komentatora, jego sentymentom i resentymentom, wspominkom i anegdotom – wciąż dobrze się je czyta. Może nawet z nutką nostalgii do czasów, które dopuszczały ten rodzaj dyskursu, czasów w których serio można było rozpatrywać możliwość stworzenia polskiego „stylu” teatralnego w oparciu o staropolskie źródła ludowe, tezy Mickiewiczowskiej Lekcji XVI i *Studium o Hamlecie*.

A przecież – przy całej miłości do romantyków i Wyspiańskiego – w przyjętej i z pasją pełnionej roli „teatrała” był Kudliński zatwardziałym klasykiem! Ceniącym umiar i równowagę, oczekującym przestrzegania konwencji, żądającym stylistycznej jednolitości w spektaklu, choćby jej złamanie stanowiło świadome posunięcie inscenizatorskie, nie zaś wynik nonszalancji realizatorów. Był krytykiem niechętnym przejawom subiektywizmu czy nadmiaru ekspresywności; nie odmawiał teatrowi prawa do pewnej swobody, byle nie zagrażała suwerenności dramatu. Desperacko próbował uregulować wzburzone wody nurtów teatralnych ostatnich dekad XX wieku. Chciał być wyrazicielem głosu publiczności, dbałym o komunikatywność, aby widz nie zagubił się w zawiłościach przedstawienia, choć niejednokrotnie „prawomocność” środków teatralnego przekazu zajmowała go bardziej, niż jego sens. Tymczasem sens ów bywał często intuicyjnie odgadywany i głębooko przeżywany przez „nieprzygotowanego” widza, którego świadomość i gusta tak bardzo chciał krytyk ukształtować na własny obraz i podobieństwo.

²³ T. Kudliński, *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”*, „Życie Literackie” 1972, nr 8.

²⁴ Tamże.

²⁵ T. Kudliński, *Vademecum teatromana...*, s. 309.

Okropnie mnie złościł – młodą, świeżo upieczoną studentkę polonistyki, zafascynowaną tymi akurat spektaklami, które z nieustępliwą zasadniczością atakował. I wiele mnie – przez niezgodę na proponowane pojmowanie sztuki teatru – nauczył, choć zapewne nie takich rezultatów swojej misji oczekiwał...Broniąc zaciekle samostności dzieła literackiego nie pozwalał uznać za rozstrzygniętą relacji teatr – tekst. Apelując o zachowanie poetyckich walorów dramatu (przy upodobaniu do tradycyjnych środków ich wyrażania) wymuszał redefiniowanie kategorii „poetyckości” w mieniącym się różnymi barwami tygłu ówczesnej praktyki teatralnej. Żądając poszanowania literackiej i scenicznej konwencji epoki, pośrednio uświadamiał odbiorcy, jaki typ gry z konwencją prowadzony jest w danej inscenizacji, czym mimowolnie prowokował pytanie, czemu owa gra służy? Domagając się przestrzegania w spektaklu spójności estetyczno-ideowej, wbrew własnej intencji, budził chęć zwerfikowania tej wartości i wypróbowania jej przeciwieństwa. Postulując stworzenie „polskiego stylu teatralnego”, prowokował do refleksji nad rolą tradycji narodowej w estetyce teatralnej i nad sposobami korzystania z tej tradycji.

Wyłożonych racji bronił zapamiętałe i do upadłego, z temperamentem nieprzedjednanego polemisty: „Dramat nie jest wyłącznie scenariuszem przedstawienia, ale także utworem literackim, którym rządzą właściwe mu prawidła i który posiada swoje odrębne wartości”²⁶. Skłaniało to zwolenników „autonomii” do równie zdecydowanych reakcji: „W dramat wpisana jest określona wizja scenicznego mikro i makro kosmosu, ale wizja ta nie jest „scenariuszem przedstawienia”, bo ten tworzony jest dopiero przez reżysera”²⁷. „Nie ma zgody!”²⁸ – odpowiadał. Odbiór przedstawienia, wedle wyznawanej przez niego hierarchii wartości, determinowany był koniecznością zachowania porządku obecnego w dziele literackim. „Jeśli poeta rozstrzuwa konflikt wewnętrzny postaci (zastępując monolog dialogiem) – dowodził – a [...] reżyser skasuje [...] dialog na rzecz monologu, to redukuje tym samym funkcjonalność sceniczną i sytuacyjność tekstu”²⁹. „Powtórna zmiana dialogu na monolog – replikowała druga strona – niekoniecznie redukuje [...] funkcję sceniczną [...], słowo [...] można zastąpić obrazem, sytuacją, inną formą przekazu. [...], na scenie [...] jedność strukturalno-kompozycyjną budują [...] inne [niż w dramacie] jakości”³⁰.

Gdy zawodziły argumenty merytoryczne, pozostawały prawnicze: „Pycha autonomii ogarnęła już teatr tak przemożnie, że zanikło poczucie integralności i odrębności struktur literackich, nie mówiąc o zaniku odpowiedzialności wobec prawa autorskiego [...]”³¹. Lecz był to głos wołającego na puszczy: „Walka o metodę podejścia do tekstu z pozycji obrońcy literatury jest sprawą całkowicie przegraną [...] Literatura działa na swoim polu, na polu słowa; teatr wypracowuje swoisty system

²⁶ T. Kudliński, *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”* ...

²⁷ E. Łubieniewska, *Bo ja orzę grunt i basta!*, „Życie Literackie” 1972, nr 13.

²⁸ T. Kudliński, *Nie ma zgody!*, „Życie Literackie” 1972, nr 19.

²⁹ T. Kudliński, *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”* ...

³⁰ E. Łubieniewska, dz. cyt.

³¹ T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru...*, s. 350.

sposobów oddziaływania. Twórca teatralny [...] ma prawo czuć się gospodarzem na swoim terenie. Bo ja orzę grunt i basta – jak mówi w *Weselu Czepiec*³².

Ze skrucłą wyznają, że w cytowanym sporze z zasłużonym komentatorem teatralnego życia młodą krnąbrną proklamatorką „ery reżysera”, była autorka niniejszego artykułu... „Mógłbym te słowa mojej antagonistki nazwać również proctwami”³³ – ripostował Kudliński, niezłomnie zapowiadając odwrót od postawy „czystego teatru”, nadejście fali „protestu przeciw samowoli reżyserskiej, przeciw dowolności w interpretacji subiektywnej”³⁴ i wieszcząc: „wcześniej czy później teatr powróci do literatury, jak biblijny syn marnotrawny”³⁵.

Dotąd jednak nie powrócił... Okazałam się więc rzeczniczką współczesności – i tak mi z tym dobrze, że dobrze mi tak! Obeszła się ona bowiem równie bezceremonialnie z marzeniem autora *Dawnych i nowych przypadków teatrała* o renesansie literatury w teatrze, co z moją fascynacją teatrem, manifestującym swoją tożsamość przez metaforę. Oba pojęcia – „dramatyczność”, „teatralność” – odeszły do lamusa wraz z pojęciem „całości”, nieadekwatnym już do świata kultury ponowoczesnej, eksponującej chaos, przypadkowość, brak podmiotowości. Teatr postdramatyczny nie tylko ma nad dramatem „władzę całkowitą”, dowolnie go dekonstruuje, ale oderwał się od tekstu tak dalece, że coraz częściej w ogóle go nie potrzebuje. Kategoria „teatralności” zaś stała się synonimem kłamstwa – nie kreacji, lecz udania, oszustwa sztuki, której współcześni nowatorzy przeciwstawiają realność. Spostponowaną fikcję zastępuje performatywna „obecność” aktora, epatującego widza swoją cielesnością. Przed tym pędem ku demontowaniu dawnej estetyki przestrzegła niezjąca już Ruta-Rutkowska, nazywając go „mitologią absolutnego nowatorstwa”³⁶.

Prawo do niego było niegdyś tematem sporów mojego pokolenie ze starej daty „teatralnym”, lecz gdyby sędziwy wychowawca świadomego widza doczekał obecnych czasów, pod ostrzeżeniem przed ową absolutyzacją nowatorstwa – podpisalibyśmy się oboje...

Bibliografia

- Kudliński T., *Czwarta ściana awangardy*, „Dialog” 1961, nr 5.
 Kudliński T., *Dawne i nowe przypadki „teatrała”*, Kraków 1975.
 Kudliński T., *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”*, „Życie Literackie” 1972, nr 8.
 Kudliński T., *Maska i oblicze teatru. Zarys wiadomości o teatrze*, Warszawa 1963.
 Kudliński T., *Nie ma zgody!*, „Życie Literackie” 1972, nr 19.
 Kudliński T., *Pod teatralną szminką*, Warszawa 1957.
 Kudliński T., *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972.

³² E. Łubieniewska, dz. cyt.

³³ T. Kudliński, *Nie ma zgody!*...

³⁴ T. Kudliński, *Dożynki czyli pokłosie „Wesela”*...

³⁵ T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru...*, s. 350.

³⁶ K. Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2007, nr 1.

Kudliński T, *Teatr syntetyczny*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 3.

Kudliński T, *Vademecum teatromana*, Warszawa 1973.

Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984.

Łubieniewska E., *Bo ja orzę grunt i basta!*, „Życie Literackie” 1972, nr 13.

Ruta-Rutkowska K., *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2007, nr 1.

The portrait of a ‘theatre man’ – Tadeusz Kudliński – a critic...

Abstract

Tadeusz Kudliński remained in the memory of Cracovians, above all, as a theatre critic and the author of books dedicated to this topic, which have been republished many times. Serving the function of an educational mission, they combined a harmonious perspective of a historian, researcher, critic, polemicist and apologist, who was also a great story-teller. The role of a ‘theatre man’, which he assumed, also included contacts with amateur theatre, discussions with audience and cooperation with the Theatre Lovers Club. Views on art which had clashed in the preceding century, were clearly reflected in the monographs and collections of reviews written by the author, for whom the history of the theatre was, in fact, the history of drama. For years, Kudliński consistently carried out his ‘theatre lesson’. It revolved around numerous issues – from the description of various theatrical aesthetics, through the search for ‘a Polish style’ of performance, to the characterisation of experimental groups (e.g. Grotowski’s or student theatre). The critic placed experiment on the side of cultural life, on no account in the popular theatre, therefore, he criticised all Polish directors from the second half of the 20th century who staged ‘experimentally’, especially classics. Being a traditionalist and a supporter of theatrical illusion, he attacked Brecht’s model of epic performance, glorifying “the process of actor transformation”, although he emphasised that it doesn’t have to “concern only reality.” He provoked, irritated – and taught, which can be confirmed by the fact that his books about theatre are still widely read nowadays.

Key words: Kudliński, traditionalism, drama, a polemic, experiment, postmodernity

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.9

Magdalena Sadlik

ORCID 0000-0002-1839-9246

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Przemówił dziad do obrazu” – historia pewnej polemiki

Piękny to był czas, gdy czuło się rumieniec walki na bladej twarzy, a czarne oko błyskało gniewem. Hałas był zgoła wojenny: szczęk oręża i zębów zgrzyt, sapanie walczących. Słysząc było zawołanie bojowe [...]. Powódź artykułów, ogólne poruszenie w całym niemal kraju¹.

– tak po kilku miesiącach od zakończenia burzliwej dysputy zainicjowanej *Mieliznami teatralnymi* wspominał ją Kudliński. Już od początku lat 30. teatralni koneserzy i krytycy utyskiwali na łamach prasy na kryzys teatralny wyrażając swoje zaniepokojenie zmniejszającą się systematycznie liczbą nowych polskich sztuk, jak i ich zdecydowanie słabszą wartością artystyczną². Roztrząsano przyczyny takiego stanu rzeczy, a także próbowano znaleźć sposoby na przełamanie impasu. W ten krąg poświęconych współczesnemu teatrowi i dramatowi tekstów wpisywały się *Teatralne mielizny*³. Pod tym właśnie tytułem krakowski publicysta ogłosił artykuł opublikowany w dwóch kolejnych grudniowych numerach (342 i 343) „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” (1936). Zwiążyły, klarowny artykuł Kudlińskiego sprowadzić można do trzech zasadniczych postulatów: zmiany polityki repertuarowej, wypracowania nowej teatralnej wykładni dzieł Szekspira a wreszcie stworzenia teatru powszechnego, który korzystając z doświadczeń teatru chłopskiego oraz robotniczego spajały „pierwiastek ludowy i zawodowo teatralny”⁴. Autor, nie szczędząc krytyki odpowiedzialnym za repertuar teatralny, upominał się o miejsce na scenie dla sztuk młodych dramaturgów: Bunscha, Brauna, Goreckiego, Witkiewicza, Kruczkowskiego⁵. Przypominając *casus* Norwida publicysta przestrzegał przed pochopnym wartościowaniem, niedocenieniem potencjału młodych, które może doprowadzić

¹ T. Kudliński, *Przemówił dziad do obrazu...*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 16, s. 7.

² Zob. J. Popiel, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995, s. 62–66.

³ Zob. K. Nowacki, *Tadeusza Kudlińskiego „Teatralne mielizny”*, [w:] *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984, s. 100–113; J. Popiel, dz. cyt., s. 66–68.

⁴ T. Kudliński, *Teatralne mielizny*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 343, s. 3.

⁵ Tamże, nr 342, s. 2–3.

do przeoczenia wielkich talentów. O ile współcześni adwersarze błyskawicznie zripostowali z przekazem, iż wśród przywołanych przez Kudlińskiego nazwisk przedej można znaleźć grafomanów niż godnych następców Norwida, to z dzisiejszej perspektywy raczej przyznać można „teatrałowi”. Wszak wśród młodych dramaturgów, dla których dopominał się miejsca na scenie był Witkacy. Teatr Miejski im. J. Słowackiego rzeczywiście nie rozpieszczał twórcy *Nowego Wyzwolenia* zważywszy, iż w dwudziestoleciu wystawił zaledwie dwie jego sztuki⁶. Po latach, wspominając pamiętne wydanie dramatów Witkacego Janusz Degler napisze „tym, czym dla Młodej Polski było odkrycie Norwida, tym dla nas stało się wydanie Witkacego”⁷. Warto wspomnieć, że ta konieczność rewizji repertuaru była już wcześniej sygnalizowana. U schyłku lat 20. Jacek Frühling apelował do teatralnych kierowników, by poświęcili czas na lekturę nadsyłanych do nich sztuk i dali szansę zaistnienia na scenie tym wartościowym⁸. Z kolei potrzebę nowego odczytania Szekspira, zgłaszał już u początku XX wieku Stanisław Wyspiański, zresztą Kudliński, w ślad za wybitnymi reformatorami teatru: Leonem Schillerem, Juliuszem Osterwą wielokrotnie powoływał się na twórcę studium o *Hamlecie*, upatrując w nim patrona nowoczesnego teatru.

W myśl adnotacji odredakcyjnej poprzedzającej drugą część artykułu Kudlińskiego⁹, miała ona zamykać cały temat, jednak wobec ogromnego zainteresowania czytelników powstały następne. Ostatecznie na *Teatralne mielizny* złożyło się pięć tekstów: pierwsze dwa najpełniej prezentowały stanowisko autora, trzeci dopełniał wcześniejszy o postulat powołania odpowiednich placówek, zaś dwa kolejne stanowiły polemikę z ideowymi adwersarzami, z czego ostatni był także formą podsumowania całej dyskusji i z formalnego punktu widzenia – także jej zamknięciem. Gorący odzew, z którym spotkały się *Mielizny*, a wyrażany sporą liczbą polemicznych artykułów, listów nadsyłanych do redakcji zaskoczył samego autora. Posmaku skandalu nadawał całej sprawie fakt, iż Kudliński był członkiem Komisji Teatralnej¹⁰. Na nic się zdało zapewnienie autora umieszczone w przypisie do artykułu, w którym zaznaczał, iż jego tekst nie jest atakiem wymierzonym w teatr krakowski, lecz dotyczy kondycji polskich teatrów w ogóle. W środowisku miejscowej socjety teatralnej zawrzało, dyrektor teatru krakowskiego Karol Frycz pospieszył z reprimendą, ostatecznie sprawę zamknęło burzliwe plenarne posiedzenie Komisji Teatralnej (14 stycznia 1937 r.), a Kudliński nadal pozostał jej członkiem¹¹. W sumie,

⁶ Zob. J. Degler, *Spis inscenizacji*, [w:] *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Kraków 1973, 205–218.

⁷ J. Degler, *Puzyna i „kłębowisko zwane Witkacym”*, „Dialog” 1990, nr 4, s. 117.

⁸ Zob. J. Frühling, *Konieczność zmiany polityki repertuarowej*, „Scena Polska” 1929, nr 21, s. 3–4.

⁹ Zob. T. Kudliński, *Teatralne mielizny*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 343, s. 2.

¹⁰ O funkcjonowaniu Komisji Teatralnej zob. D. Poskuta-Włodek, *Krakowski system zarządzania teatrami*, [w:] tejsze, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Kraków 2012, s. 28–36.

¹¹ Zob. T. Kudliński, *Młodości mej stolica. Pamiętnik krakowianina z okresu międzywojennymi*, Warszawa 1970, s. 374.

w odpowiedzi na *Teatralne mielizny* ukazało się około trzydziestu artykułów, głównie na łamach „IKC”. Temat podjęli skwapliwie zwłaszcza autorzy dramatyczni, wdzięczni Kudlińskiemu za wsparcie¹², dyrektorzy teatrów nie wykazali specjalnej chęci do wzięcia udziału w dyskusji. Głos zabrał jedynie Ludwik Solski – dyrektor teatrów: Narodowego i Nowego¹³. Z każdym kolejnym artykułem dysputa nabierała rumieńców, zataczała coraz to szersze kręgi, wzbogacała się o kolejne wątki. Z największym polemicznym odzewem spotkał się artykuł Zygmunta Nowakowskiego¹⁴, w którym autor – skądinąd niegdysiejszy dyrektor teatru apelował o „prawo ubogich” dla młodych twórców¹⁵. To dość nieszczęśliwe sformułowanie stało się przedmiotem roztrząsań w kolejnych, polemicznych artykułach. Jednak najbardziej zacięty, słowny pojedynek obfitujący w drobne, personalne uszczypliwości odbył się pomiędzy Waławem Grubińskim a Leonem Pomirowskim¹⁶. Dyskusję zdominowały utyskiwania dramaturgów, którzy nie kryjąc frustracji przedstawiali czytelnikom trudności piętzące się przed autorami pragnącymi zaistnieć na polskich scenach. Konstruktywnych propozycji, pomysłów na przezwycięzenie teatralnego impasu padło niewiele, właściwie o ich sformułowanie pokusili się tylko Kudliński i Bunsch. Ten pierwszy, powołując się na list otrzymany od jednego z czytelników, postulował utworzenie przyteatralnych placówek, które podobnie jak radzieckie koła teatralne¹⁷ wspomagałyby młodych twórców, integrując jednocześnie środowisko ludzi teatru¹⁸. Niewątpliwie najciekawszym tekstem, zrodzonym z ducha *Teatralnych mielizn* był doceniony zarówno przez innych uczestników dysputy¹⁹, jak i przez Kudlińskiego artykuł Bunscha o intrygującym tytule *O teatr grzechu*, a przynoszący konkretny postulat:

¹² Zob. E. Jędrkiewicz, *Pp. Dyrektorowie humoryści*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 72, s. 2–3; K. Leczycki, *Ile mamy cenzur teatralnych?*; R. Rey, *A krytyka?*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 76, s. 2; M. Niżyński, *Teatr to autor*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 83, s. 2–3; M. Smolarski, *Nie ma w Polsce talentów*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 89, s. 2–3; J. Tępa, *Czy wolno wsadzić kij w mrowisko?*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 106, s. 2; H. Brzeski, *O t.zw. konkursach i małych boy’qtkach*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 118, s. 2–3.

¹³ *Głos Ludwika Solskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 120, s. 2–3.

¹⁴ Zob. Z. Nowakowski, *A wulkan a Stromboli...*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 39, s. 2.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Zob. W. Grubiński, *Kto winien?*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 25, s. 2; L. Pomirowski, *Na marginesie „Mielizn teatralnych”. Cztery polskie sztuki*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 109, s. 4.

¹⁷ Jak odnotowywał Kudliński, takie koła, w których młodzi adepci pracowali po okiem mistrza, funkcjonowały w Związku Radzieckim. Zob. tegoż, *Mielizny teatralne III*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 34, s. 2.

¹⁸ Tamże, s. 2–3.

¹⁹ Zob. M. Sikorska, *Dajcie nam „teatr grzechu”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 72, s. 2–3; M. Sobański, *Z łoży dyrektora teatru*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 97, s. 4.

Niechaj powstanie teatr grzechu, gdzieby autorom wolno było błędzić do woli. Zafundujcie nam doświadczalnego królika, albo chociaż świnkę. Uczy się śpiewak, uczy malarz [...], tylko autor dramatyczny jest zawsze dyletantem²⁰.

Ten apel młodego autora upominającego się w imieniu swego pokolenia o prawo do poszukiwań, a nawet błędów, o dostęp na teatralne deski przypadł do gustu Kudlińskiemu tak dalece, że postanowił przekuć słowo w czyn i współuczestniczyć w projekcie powstania małej eksperymentalnej sceny, a swój ostatni artykuł cyklu zamykał optymistycznym pożegnaniem: „do zobaczenia w teatrze grzechu, pod hasłem: za naszą i waszą wolność”²¹. Wraz z Bunschem, w porozumieniu ze Związkiem Krakowskich Literatów przygotował: *Memoriał w sprawie utworzenia studium teatralno-dramatycznego*²², który rozesłano do instytucji, związków i organizacji – potencjalnych mecenasów i protektorów. W myśl tego projektu miała powstać szkoła dramatyczna z niewielką scenką eksperymentalną, zaś żartobliwe określenie „teatr grzechu” zastąpiono bardziej oficjalną nazwą: Studium Teatralno-Dramatyczne. Kudliński – lokalny patriota pragnął, aby jego rodzinne miasto: „odzyskało dawną poważną rolę w życiu kulturalnym Narodu”²³, toteż proponował Kraków jako miejsce funkcjonowania placówki. Trwający dziesięć miesięcy kurs miało wieńczyć przygotowanie przedstawienia. Ostatecznie, przy niewielkim wsparciu ministerstwa, pod auspicjami Związku Literatury powstało zrodzone z ducha *Teatralnych mielizn Studio* 39²⁴.

Analizując kolejne artykuły, a zwłaszcza poprzedzające je odredakcyjne komentarze, trudno oprzeć się wrażeniu, iż dyskusję, w imię korzyści marketingowych, umiejętnie podsycali sami dziennikarze „IKC”²⁵, co po pewnym czasie zauważył i sam Kudliński – po latach, powracając pamięcią do przedwojennej

²⁰ A. Bunsch, *O teatr grzechu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 64, s. 3.

²¹ T. Kudliński, *Teatralne mielizny*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 134, s. 4.

²² Maszynopis *Memoriału...* opatrzony na stronie tytułowej dedykacją: „Tadeusz Kudliński dla Biblioteki Jagiellońskiej” znajduje się w BJ pod sygnaturą 106678 III.

²³ T. Kudliński, A. Bunsch, *Memoriał w sprawie utworzenia studium teatralno-dramatycznego*, Kraków 1937, s. 3.

²⁴ Zob. S. Dziedzic, *Ważne przestrzenie życia*, [w:] tegoż, *Dialogi trzy: Maria Dłuska, Konrad Górski, Tadeusz Kudliński*, Kraków 2000, s. 134–137.

²⁵ Dziennikarz gazety przeprowadził obszerny wywiad z bardzo aktywnym uczestnikiem „mieliznowej dyskusji” – Wacławem Grubińskim, co przyczyniło się do ożywienia sporu (zob. *Twórczość dramatopisarska i dyrektorowie teatrów TKKT. Wywiad z Wacławem Grubińskim*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 97, s. 2). Na łamach pisma skrętnie odnotowywano artykuły dotyczące dyskusji, a pojawiające się w ówczesnej prasie (zob. m.in. *Jeszcze echa wywiadu Wacława Grubińskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 109, s. 4). Z kolei redaktor, przeprowadzający wywiad z Hubertem Rostworowskim nie pominął nadarzającej się okazji i poprosił dramaturga o wyrażenie swojej opinii w kwestii repertuaru, który był głównym tematem całej dyskusji (zob. *Karol Hubert Rostworowski o P.A.L., teatrze i literaturze proletariackiej. Wywiad ze znakomitym dramaturgiem*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 80, s. 8).

prasowej batalii nadmieniał, że redaktorzy popularnej gazety bezbłędnie zwietrzyli „sensacyjkę”²⁶:

Przekonałem się, że zarówno *Mielizny*, jak i cała batalia komisyjna były tylko strawą dla żądnych sensacji, że bawiono się naszymi pojedynkami, natomiast wyników praktycznych nie było²⁷.

W *Młodości mej stolicy* z nutą goryczy samokrytycznie stwierdzał, iż jego prasowa kampania w istocie okazała się bezowocna²⁸. Jednak co do tej kwestii można polemizować, prawdopodobnie gdyby nie szeroko zakrojona dyskusja Studio 39 nie miałyby szans zaistnienia z uwagi na brak finansowego wsparcia. I choć funkcjonowało bardzo krótko, gdyż wybuch II wojny położył kres teatralnym przedsięwzięciom, jednak i tak mogło pochwalić się sukcesem – wystawieniem na wawelskich kruzgankach *Kawalera księżycowego* Marian Niżyńskiego²⁹.

Tadeusz Kudliński *contra* Tadeusz Boy-Żeleński

Wbrew zapewnieniom Kudlińskiego kresu całej dyskusji nie położył jego artykuł opublikowany w czerwcowym „IKC”. W przeciwieństwie do pierwszej części dysputy, ta druga – stanowiąca niewątpliwie jej kontynuację została skazana na zupełne zapomnienie. Warto przywołać tę toczącą się już li-tylko pomiędzy dwoma adwersarzami dysputę, zarówno jako świadectwo teatralno-personalnej utarczki Dwudziestolecia podszytej odwiecznymi, krakowsko-stołecznymi animozjami, jak i przede wszystkim z uwagi na fakt, iż są one kontynuacją teatralnych rozważań i przemyśleń zaprzysięgłego „teatrała”. Mowa tu o trzech artykułach, których postaciami pierwszego, tytułowego planu zostali nieoczekiwanie bohaterowie starego, polskiego porzekadła. Po dziewięciu miesiącach od publikacji ostatniego ogniwa cyklu *Mielizn* Kudliński ponownie wrócił do tematu wyrażając ubolewanie, iż podjęta wraz z Bunschem inicjatywa teatralna spotkała się z całkowitym *desinteresmant* zarówno PAL jak i innych instytucji³⁰. W tym samym czasie, przy wsparciu członków Polskiej Akademii Literatury, powstał w Warszawie Młody Teatr. Kudliński nie krył rozgoryczenia faktem, iż akademicy nie spieszyli na pomoc krakowskiemu przedsięwzięciu. Jednocześnie wskazywał na siebie jako całkiem prawdopodobnego, a zapomnianego, niedocenionego i pominiętego ojca chrzestnego tego chwalebego skądinąd teatralnego przedsięwzięcia. Toteż z właściwym sobie poczuciem humoru apelował:

Upraszam uniżenie, by przynajmniej dodać do nazwy „Młody Teatr” jeszcze te słowa: imienia Tadeusza Kudlińskiego (nie Kościuszki)³¹.

²⁶ Zob. T. Kudliński, *Młodości mej stolica...*, s. 373.

²⁷ Tamże, s. 374–375.

²⁸ Tamże, s. 375.

²⁹ Zob. tamże, s. 399–410.

³⁰ Zob. T. Kudliński, *Przemówił dziad do obrazu...*, s. 7–9.

³¹ Tamże, s. 7.

Wspomnieć wypada, iż w drugiej, znacznie obszerniejszej części artykułu podjął krytyk kilka istotnych kwestii dotyczących współczesnego polskiego teatru, które należałoby rozważyć i poddać publicznej dyskusji, a wyraził je w kilku pytaniach: regionalizm czy centralizm, teatr elity czy teatr mas, rewolucjonizm czy ewolucjonizm. Kudliński, mocno zaangażowany w badania nad regionalizmem, opowiadał się za funkcjonowaniem lokalnych ośrodków teatralnych, apelował o podjęcie prób zacierania granic między teatrem dla elit i mas, wskazywał konieczność odnalezienia odrębnego narodowego stylu, odrzucenie bezkrytycznego naśladownictwa nowinek płynących z Zachodu. Zdaniem Kudlińskiego myśl Mickiewicza i Wyspiańskiego powinna stanowić podwaliny polskiej tradycji teatralnej. Powtarzał tutaj „kilka myśli co nienowe” – sądy Schillera, Osterwy. Wskazywał też na konieczność zerwania z zabójczą dla sztuki komercją, mając przy tym świadomość, iż ambitniejszy repertuar, wykraczający poza formułę spektakli lekkich łatwych i przyjemnych wymaga wykształconego świadomego widza, toteż dostrzegał potrzebę „pracy u podstaw” nad wypracowaniem kultury teatralnej. Już niemal w przededniu tragicznych wydarzeń 1939 r. upominał się po raz kolejny Kudliński o POLSKI STYL DRAMATU I TEATRU uznając jego wypracowanie za kwestię priorytetową. W imię konieczności podążania z duchem czasów, w ślad za przemianami społeczno-kulturowymi i cywilizacyjnymi wypowiadał walkę „monopolowi omszałej rutyny”³² sprawowanemu przez dostojnych starców, a twórców z kręgu „Zielonego Balonika” odsyłał na zasłużoną emeryturę. „Trzeba z młodymi naprzód iść” zdawał się apelować Kudliński. Toteż *Teatralne mielizny* oraz *Przemówił Dziad do obrazu* wpisują się w odwieczny spór pokoleniowy.

W przeciwieństwie do *Teatralnych mielizn* tekst nie wywołał większego zainteresowania, jedynie Boy – Żeleński opublikował swoją ripostę *Dziad i obraz* na łamach warszawskiego „Kuriera Porannego”. Odżegnując się od „względów personalnych i dzielnicowych”³³ wskazywał na fakt, iż Nowy Teatr powstał za sprawą jego propozycji przedstawionej w artykule *Mój kanikularny projekt*³⁴ opublikowanym w czerwcu 1936 r., a więc dobrych kilka miesięcy przed *Teatralnymi mieliznami*, co całkowicie wykluczało ewentualność zapożyczenia pomysłu. Zwracał też uwagę, iż obie inicjatywy: krakowska i warszawska dopełniają się, bowiem Nowy Teatr jest jedynie „komitetem lektury” współpracującym z istniejącymi już teatrami³⁵. Kudliński pospieszył z odpowiedzią Boyowi, jednak – jak wspominał po latach – „IKC” nie chciał publikować tekstu, gdyż: „nie wolno było naruszać majestatu

³² Tamże, s. 9.

³³ T. Boy-Żeleński, *Dziad i obraz*, [w:] tegoż, *Pisma. 1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria XVIII*, red. H. Markiewicz, Warszawa 1975, t. XVIII, s. 536 (pierwodruk: „Kurier Poranny” 1938, nr 13).

³⁴ Zob. T. Boy-Żeleński, *Mój kanikularny projekt*, [w:] *Pisma. Perfumy i krew. Krótkie śpięcia. Wrażenia teatralne*, red. H. Markiewicz, Warszawa 1969, s. 762–765 (pierwodruk: „Kurier Poranny” 1936, nr 215).

³⁵ T. Boy-Żeleński, *Dziad i obraz...*, s. 539.

bonzów”³⁶ toteż ostatecznie tekst *Odezwał się ktoś zza obrazu* ukazał się na łamach „Myśli Polskiej”. Niewątpliwie ten artykuł poświęcony w całości tylko i wyłącznie polemice z Boyem stanowi najsłabsze ogniwo rozpoczętej *Mieliznami* dyskusji. Brak mu bowiem dystansu i poczucia humoru, który łagodził sarkazm i utyskiwania wcześniejszego, wymierzonego w Akademię Literatury tekstu, razi natomiast małostkowością, pragnieniem udowodnienia za wszelką cenę własnych racji. W tej „pomieliznowej” dyskusji rozgrywanej już tylko pomiędzy dwójką adwersarzy, trudno odmówić racji Boyowi, on też potrafił zachować dystans i poprzestać na merytorycznej dyskusji, nie wdając się w niepotrzebne, personalne uszczypliwości. Kudliński, referując w swojej wspomnieniowej książce przedwojenną polemikę, odbiegał znacznie od jej faktycznego przebiegu³⁷, a zważywszy, iż zaprezentowana wersja w bardziej pozytywnym świetle przedstawiała samego zainteresowanego, trudno przypisać owe nieściśności słabej pamięci. Z przywołanych tu artykułów „teatrała” wyłania się także portret ich autora – egocentryka niepomijającego żadnej okazji dla przypomnienia swoich zasług.

Jako autor *Teatralnych mielizn* Kudliński zyskał sobie – o ile wierzyć samemu zainteresowanemu – miano „obrońcy z urzędu uciśnionych autorów”³⁸, toteż o wstawiennictwo i pomoc poprosił go żydowski dramaturg Leon Wiesenberg. A jak to komentował po latach krakowski teatral: „Byłem wtedy w gorącej wodzie kąpany i walczyłem na różnych frontach, gdzie mnie wezwano”³⁹. W rezultacie powstał artykuł *Na indeksie*⁴⁰, który podobnie jak przytaczaną tu polemikę z Boyem można wpisać w krąg „pomieliznowej” publicystyki. Do *Teatralnych mielizn* odwołuje się zresztą Kudliński wprost w pierwszej części artykułu. Ubolewając nad losami swego *Memoriału* piętnował po raz kolejny nieprzewycięzoną słabość dyrektorów teatrów do zagranicznego repertuaru wątpliwej wartości.

Temperament publicysty, cięte pióro, pasja, a wreszcie wrodzona buńczuczność, której Kudliński nigdy się nie wypierał predestynowały go do odegrania pewnej roli w świecie teatru. Adwokat młodych dramaturgów, „ojciec chrzestny” Teatru Rapsodycznego, inicjator niszowych teatralnych przedsięwzięć w poszukiwaniu sztuki odzwierciedlającej ducha swoich czasów gotów był zaryzykować i pokusić się o pewne eksperymenty, stanowiące zazwyczaj rodzaj konsensusu między tradycją a nowoczesnością.

Bibliografia

- Degler J., *Puzyna i „kłębowisko zwane Witkacym”*, „Dialog” 1990, nr 4.
Degler J., *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973.

³⁶ T. Kudliński, *Młodości mej stolica...*, s. 373.

³⁷ Tamże.

³⁸ Zob. tamże, s. 375.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ T. Kudliński, *Na indeksie*, „Czas” 1938, nr 50, s. 7–8.

Dziedzic S., *Ważne przestrzenie życia*, [w:] tegoż, *Dialogi trzy: Maria Dłuska, Konrad Górski, Tadeusz Kudliński*, Kraków 2000, s. 134–137.

Kudliński T., *Młodości mej stolica. Pamiętnik krakowianina z okresu między wojnami*, Warszawa 1970.

Nowacki K., *Tadeusza Kudlińskiego „Teatralne mielizny”*, [w:] *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984, s. 100–113.

Popiel J., *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995.

Poskuta-Włodek D., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Kraków 2012.

„Przemówił dziad do obrazu” – a story of one polemic

Abstract

The following paper is a recollection of a series of articles by Tadeusz Kudliński, published in "Ilustrowany Kurier Codzienny" (1936–37). "Teatralne mielizny" were very popular with readers, especially young playwrights, supported by the critic. The articles written by the Cracow „teatrał" (theatre man) aroused a heated discussion in the press, and the initiative to create Studio 39 can be regarded as its aftermath. Contrary to previous assurances concerning the final conclusion of the "sandback" dispute, Kudliński took up the topic again nine months after the publication of the last part of the series, and his text "Przemówił dziad do obrazu" provoked the response by Tadeusz Boy-Żeleński. Thus, the whole discussion on the articles, as well as the theatre initiative brought to life by their soul, ends with three polemical texts, published in press, whose main character has, unexpectedly, become the hero of an old Polish proverb.

Key words: theatre, the interwar period, theatre critics, avant-gard

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.10

Maria Jolanta Olszewska

ORCID 0000-0001-6230-0621

Uniwersytet Warszawski

Tadeusza Kudlińskiego lektura Biblii, czyli *Gniew o Soszannę*

pisarze, poeci również, stawiają sobie pytanie o prawdę. Czynią to w sposób mniej techniczny, mniej sformalizowany niż uniwersyteccy filozofowie, ale przecież nie mogą nie wiedzieć, jak wielkie znaczenie ma odpowiedź na to pytanie¹.

Adam Zagajewski

Tadeusz Kudliński (1898–1990), prawnik, powieściopisarz, teatrolog, krytyk teatralny, swą powieść *Gniew o Soszannę*, dokumentującą jego twórczy stosunek do przekazów biblijnych, pisał od r. 1947 do r. 1962. Książka wyszła drukiem w roku 1963 wydana przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą. Czas, kiedy powstawała, był dla pisarza niezwykle trudny. Kudliński miał za sobą okrutne doświadczenia okupacyjne. Był działaczem konspiracyjnej organizacji „Unia”, został aresztowany przez gestapo i osadzony w więzieniu na Montelupich. Swoje wspomnienia z tego okresu zawarł w wydanej po wojnie książce *Montelupa* (1946). Represjonowany przez władze komunistyczne Kudliński został oskarżony o działalność antypaństwową, co przypłacił w latach 1949–1955 pobyt w więzieniu, tym razem stalinowskim. Po odbyciu kary powrócił do aktywnego życia literackiego i teatralnego, wiążąc ponownie swe losy m.in. z „Tygodnikiem Powszechnym”, „Kierunkami” i „Życiem Literackim”.

Kudliński był przede wszystkim człowiekiem teatru, co nie ograniczało się tylko do bycia recenzentem i krytykiem teatralnym². Można powiedzieć, że Kudliński żył teatrem i dla teatru. W cieniu tej niezwykle fascynacji teatrem sytuuje się jego różnorodna, obecnie już w dużym stopniu zapoznana, twórczość literacka. Kiedy w r. 1963 Kudliński wydawał *Gniew o Soszannę*, był autorem kilku ważnych tekstów krytycznoliterackich oraz utworów prozatorskich powstałych w dwudziestolecie międzywojennym³. Swą działalność literacką rozpoczął od nieudanych,

¹ A. Zagajewski, *Rzeczy ostateczne*, „Rzeczpospolita” z dn. 27.5.2006 r., s. 9.

² Sylwetkę T. Kudlińskiego jako człowieka teatru prezentują m.in. A. Hausbrandt, *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego* i B. Popczyk-Szczęsna, *Tadeusz Kudliński*, <http://www.encyklopediateatru.pl> [dostęp: 10.10.2016].

³ Zob. W. Natanson, *Tadeusz Kudliński*, „Twórczość” 1991, nr 1, s. 133; W. Wnuk, *Tadeusz Kudliński, 1898–1990*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 42, s. 2.

jak sam o tym mówił, wierszy. Na jego rozwój artystyczny wpłynęły związki z „Gazetą Literacką” i środowiskiem Jerzego Brauna, Adama Polewki i Kazimierza Czachowskiego. Ważnym wydarzeniem literackim okazał się jego debiutancki tom nowel o sporcie pt. *Pierwsza miłość panny Elo* (1928), a następnie jego powieść biograficzna na tle I wojny *Smak świata* (1929). Jednak za wybitne osiągnięcie piarsarskie Kudlińskiego ówczesni krytycy uznali dopiero jego powieść pt. *Wygnańcy Ewy* (1932). W niej Kudliński zaprezentował nową technikę literacką zwaną symultaneizmem⁴. Jego istotę pisarz omówił w dwóch ważnych tekstach teoretycznych: *Symultaneizm – nowy styl?* („Zet” 1934, nr 16) oraz *Za kulisami powieści* („Przegląd Współczesny” 1937, nr 12 i 1938, nr 1)⁵. Koncepcja symultanizmu stała się podstawą dla konstrukcji świata przedstawionego w jego kolejnych powieściach współczesnych i historycznych, w tym także w *Gniewie o Soszannę*. Zrozumienie istoty tej koncepcji pozwala odbiorcy lepiej odczytać właściwy sens utworów Kudlińskiego.

Zagadnienie estetyki powieści autora *Wygnańców Ewy* wnikliwie omówiła Seweryna Wystouch w swym artykule pt. *Tadeusz Kudliński – zapomniany teoretyk symultanizmu* („Teksty” 1980, nr 5). Badaczka zwróciła uwagę na nowatorskie podejście autora *Wygnańców Ewy* do estetyki powieści, doceniła specyfikę tej koncepcji estetycznej oraz zaprezentowała jej realizację w kolejnych jego utworach. Ważne – zdaniem badaczki – jest to, że ten program literacki ma swe źródła w praktyce literackiej. Celem tego pisarstwa, na co zresztą wskazywał sam Kudliński, było komunikowanie czytelnikowi określonych treści i tematów. Według niego „sztuka ma za cel komunikowanie pewnej treści, a to w specjalnej formie, właściwej pisarzowi, stanowiącej jego indywidualność twórczą, tak że forma artystyczna jest właściwie indywidualną i niepowtarzalną formą treści”⁶. Pisarz – jego zdaniem – powinien stać się ważnym pośrednikiem między rzeczywistością przedstawioną w utworze a odbiorcą, przekazywać mu wiedzę o otaczającym go świecie i ludziach. Dlatego, jak pisał: „Nie staram się rozwiązywać problemów, lecz je stawiam i oświetlam”⁷. Treść utworu musi być aktualna, związana z rzeczywistością, co nie oznacza jednak konieczności wiernego jej odwzorowywania. Książka nie może być tendencyjna, zamienić się w kazanie, tylko powinna dostarczyć odbiorcy materiał do przemyśleń, pobudzać go do czynu, do wyciągania samodzielnych wniosków. Kudliński, stawiając na porozumienie z czytelnikiem, odżegnywał się od nieprzemysłanych działań eksperymentatorskich, mając jednak świadomość możliwych artystycznych deformacji w trakcie powstawania utworu, który jest przecież wynikiem twórczego działania pisarza, bo,

⁴ W dalszych partiach tekstu będę posługiwać się współczesną formą tego pojęcia „symultaneizm” poza wypowiedziami samego pisarza.

⁵ Dobrym źródłem wiedzy o estetyce powieściowej T. Kudlińskiego są przeprowadzone z nim wywiady, np. *Z kuchni piarsarskiej*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 34, s. 2; A. Jesionowski, *Tajemnice twórczości. Tadeusz Kudliński*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 51, s. 5; J. Mier, *Rozmowa z autorem „Rumieńców wolności”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 182, s. 5.

⁶ A. Jesionowski, dz. cyt., s. 5.

⁷ Tamże.

jak twierdził: „Forma powieści – to największa rozkosz twórczości, bo w niej wypowiada się indywidualność”⁸. Szczególną wagę Kudliński przywiązywał do konstrukcji utworu. Kompozycja – według niego – nie powinna odzwierciedlać naturalnego biegu wydarzeń, którego oczekivaliby mniej wprawieni czytelnicy przyzwyczajeni do lektury literatury popularnej, niewymagającej od nich większego wysiłku intelektualnego. Autor *Gniewu o Soszannę* był zdecydowanym przeciwnikiem umasowienia kultury wysokiej i jej homogenizacji. Poprzeczkę stawiał wysoko, zarówno sobie jako twórcy, kiedy przyznawał się, że: „mam wstręt do utartych i istniejących form, a prawdziwą radość sprawia mi przewyciężenie, tkwiącego chyba w każdym pisarzu, bezładu łatwizny i powtarzania bez wysiłku słów, zdań i konstrukcji codziennych. Tak wyobrażam sobie twórczość”⁹, jak również czytelnikowi swych tekstów, któremu narzucał styl odbioru, wpisujący się w filozofię kultury wysokiej.

Tak więc Kudliński, obdarzony dużą świadomością pisarską, stworzył własną estetykę powieściową. Symultанизm nie interesował go, na co zwraca uwagę Wysłouch w swym artykule, od strony czasowej, tylko przestrzennej, a to pozwoliło mu zbudować całość powieściową na kształt epickiej panoramy. Symultанизm, czyli określony typ przestrzennej organizacji powieściowego świata, to kompozycja wielopłaszczyznowa bez centralnego bohatera. Akcja powieściowa przenoszona jest z jednego miejsca na drugie. Ten zabieg artystyczny sprawia, że powieść nie ma głównego bohatera. Staje się nim określona zbiorowość. Pisarz zdawał sobie sprawę, że kładąc punkt ciężkości na charakterystykę środowiska i ograniczając rolę jednostkowego bohatera, w ten sposób osłabiał w tekście napięcie fabularne. Był jednak przekonany co do zasadności i wartości swej koncepcji estetycznej, o czym tak pisał: „W powieści moją marotą¹⁰ jest symultaneizm, więc oboczna wieloplanowość figur i zdarzeń połączona z wyłączeniem głównego bohatera i dążeniem do uniwersalizmu środowiska. [...] Uważam symultaneizm za styl przeszłości”¹¹. I dodawał: „Powieść z jednostkowym bohaterem jest sprzeczna z uniwersalistycznym i chrześcijańskim światopoglądem. Konstrukcja symultaniczna odpowiada współczesnemu, uniwersalistycznemu pojmowaniu świata”¹². Pisarz dążył do ogarnięcia całości świata, całokształtu ludzkich postaw, głosił przy tym wyższość całości nad częścią, ogółu nad jednostką, tym samym przeciwstawiając się charakterystycznej dla współczesności fragmentaryzacji świata, jego partykularyzacji i indywidualizacji¹³. Symultанизm nie był zatem przez niego traktowany instrumentalnie, tylko

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Marota – słowo przestarzałe, oznacza upieranie się przy jakimś dziwactwie, mania, bzik.

¹¹ A. Jesionowski, dz. cyt., s. 5.

¹² Tamże.

¹³ Hasło: *Uniwersalizm*. Według *Słownika języka polskiego* uniwersalizm to: „dążenie do ogarnięcia pewnej całości, do objęcia jakąś działalnością wszystkich ludzi; też: cecha tego, co obejmuje sobą całość jakichś spraw, zagadnień itp., 2. postawa i poglądy uznające dominację całości nad częściami, ogółu nad jednostkami itp.”, <http://sjp.pwn.pl/> [dostęp: 2.11.2016].

znajdował uzasadnienie w określonym światopoglądzie, w tym przypadku chrześcijańskim i promowanej przez niego estetyce powieści.

Takie podejście do zagadnienia konstrukcji powieściowej, mającej wymiar światopoglądowy, sprawiło, że krytycy, w tym Hieronim Michalski, zaczęli porównywać twórczość Kudlińskiego z dziełem francuskiego pisarza Julesa Romainsa, twórcy kierunku zwanego unanizmem, będącego reakcją na symbolizm w sztuce i uznającego kolektywizm za główny wyznacznik sztuki współczesnej. Romains w swych utworach, a szczególnie w 27-tomowym cyklu pt. *Ludzie dobrej woli* (1932–1947), głosił potrzebę przewyciężenia indywidualizmu na rzecz zbiorowości. Dlatego dowartościował fascynujący go tłum, jego emocje i pragnienia. To tłumaczy podporządkowanie jednostki zbiorowości i skupienie się przez Romainsa na ich wzajemnych relacjach, co w przypadku francuskiego pisarza prowadzi ostatecznie do apoteozy uczuć kolektywnych.

Kudliński, na co zwraca uwagę w swym artykule Seweryna Wysłouch, niewątpliwie doceniał uczucia kolektywne, jednak w odróżnieniu od Romainsa, promującego symultanizm czasowy, oparty na jedności czasowej wydarzeń, propagował jednoczesność przestrzenną. Tę znaczącą różnicę między unanizmem a symultanizmem potwierdziła badaczka w przywoływanym artykule:

Tak w swym programie, jak i w cyklu powieściowym Kudliński nie akcentuje równoczesności wydarzeń. Owa równoczesność jest pojmowana dość elastycznie jako równoczesność w ramach całej epoki historycznej obejmującej dzieje jednego pokolenia, a nie jako seria zdarzeń dziejących się w jednej chwili, w jednej godzinie, w jednym dniu¹⁴.

Kudliński zdecydowanie odżegnywał się od błędnie przypisywanych mu związków z pisarstwem Romainsa. Przyznawał się natomiast do wpływu na jego pisarstwo prozy Stefana Żeromskiego, wskazując na doniosłą rolę *Popiołów* w kształtowaniu nowoczesnego sposobu budowania tekstów narracyjnych. Kolejnym z pisarzy, którego pisarstwo wywarło na niego wpływ, był Wacław Berent. Pisarz najpełniej program symultanizmu zrealizował w swej powieści z r. 1932 *Wygnańcy Ewy*¹⁵. Kudliński uważał, że technika symultanizmu przestrzennego najefektywniej daje się zrealizować w obrębie powieści tendencyjnych i historycznych. Starał się wprowadzić tę technikę w dwóch swoich powieściach historycznych pisanych przed II wojną światową, czyli *Rumieńcach wolności* (1937) i *Urokach* (1938). Krytycy zarzucali mu jednak, że promowana przez niego technika symultanizmu godzi w samą istotę powieści historycznej¹⁶. Powieść tak skonstruowana – ich zda-

¹⁴ S. Wysłouch, *Tadeusz Kudliński – zapomniany teoretyk symultanizmu*, „Teksty” 1980, nr 5, s. 123.

¹⁵ Wnikliwej analizie tej powieści dokonał Leon Pomirowski w swej pracy *Nowa literatura w nowej Polsce* (Warszawa 1933, s. 198–199). Obszerny esej napisał też K.L. Koniński, *Wygnańcy Ewy (Opowieści Tadeusza Kudlińskiego)*, „Myśl Narodowa” 1933, nr 22, s. 6–9.

¹⁶ S. Wysłouch, dz. cyt., s. 123–125. Badaczka przytacza sądy Hieronima Michalskiego, Leona Piwińskiego, Stanisława Furmanika.

niem – nie oddaje wpływu życia, jego chaosu, naturalności, czyli po prostu nie oddaje codzienności życia ze wszystkimi jego zawirowaniami i ostatecznie – według krytyków – przekształca się w kronikę zdarzeń z bohaterem, który zamienia się w „abstrakcyjnie pojętą zbiorowość”¹⁷. Kudliński bronił się, twierdząc, że celem jego działań było zbudowanie kompozycji wieloplanowej bez centralnego bohatera. Zgodnie z przyjętymi przez niego założeniami taką kompozycję, ma przepajać duch jedności, odpowiadający – przypomnijmy cytowaną wypowiedź pisarza – uniwersalistycznej koncepcji świata.

Do tej idei Kudliński powrócił w swej powojennej powieści pt. *Gniew o Soszannę*, wyrastającej z jego trudnych doświadczeń biograficznych. Każdy tekst literacki wytwarza własny horyzont oczekiwań czytelnicznych, swą ideologię, aksjologię, kreuje swego nadawcę i odbiorcę. Powieść ta, czytana w kontekście rozważań pisarza na temat symultanizmu, okazuje się czymś więcej niż tylko barwną powieścią przygodowo-sensacyjną z czasów biblijnych z dominującym wątkiem miłosno-romansowym. Fabuła *Gniewu o Soszannę* w sposób jawny nawiązuje do Biblii, a konkretnie do wybranych epizodów z Księgi Sędziów zaliczanej do ksiąg historycznych. Akcja powieściowa osadzona jest w świecie starożytnego Izraela i przenosi nas w odległe czasy około 1200 lat p.n.e. Tematem tej księgi jest próba zajęcia ziemi Kanaan przez Izraelczyków po okresie rządów Jozuego aż po ustanowienie monarchii. Był to czas nieustannych wojen pomiędzy Izraelczykami a zamieszkującymi wtedy tę ziemię ludami. Walka o terytorium okazała się procesem długotrwałym i niezwykle trudnym, wymagającym ogromnego wysiłku i poświęcenia. Całość, stanowiącej architekst dla powieści Kudlińskiego Księgi Sędziów, rozpada się na szereg bardziej lub mniej obszernych historii sędziów, będących lokalnymi bohaterami charyzmatycznymi. Kompozycja tej księgi biblijnej oparta jest na powtarzalności zdarzeń zgodnie z rytmem niewierności-zdrady-pokuty. Ponieważ „Izraelici byli niewierni wobec Jahwe; On wydał ich w ręce ciemieżców; Izraelici okazali skrucę i wzywali Jahwę; On zaś zesłał im zbawcę, czyli sędziego. Jest to cykl niewierności, kary, skrucy i wybawienia. Ale gdy nieszczęścia i ucisk ustawały, zaczynały się znowu – po krótkim okresie spokoju – akty niewierności i cały cykl się powtarzał”¹⁸. Ta cykliczność ma głęboki, teologiczny sens. Wszystko w historii Izraela zależy od dochowywanej przez naród wybrany wierności Jahwe. To On determinuje bieg historii i wymaga wyłączności i posłuszeństwa wobec Prawa. Samoistne dążenia ludzi okazują się bezskuteczne, ponieważ skażeni grzechem pierwotnym, nieustannie ulegają pokusie czynienia zła. Potwierdzają to słowa ze Starego Testamentu:

Wówczas Izraelici czynili to, co złe w oczach Pana i służyli Baalom. Opuścili Boga swoich ojców, Jahwe, który ich wyprowadził z ziemi egipskiej, i poszli za cudzymi bogami, którzy należeli do ludów sąsiednich. Oddawali im pokłon i drażnili Pana. Opuścili Pana i służyli Baalowi i Asztartom. Wówczas zapłonął gniew Pana prze-

¹⁷ Tamże, s. 124.

¹⁸ W.J. Harrington, *Klucz do Biblii*, przeł. J. Marzecki, przedmowa R. de Voux OP, Warszawa 1984, s. 233.

ciwko Izraelitom, tak że wydał ich w ręce ciemieżców, którzy ich złupili, wydał ich na łup nieprzyjaciół, którzy ich otaczali, tak że nie mogli im się oprzeć. We wszystkich ich poczynaniach ręka Pana była przeciwko nim na ich nieszczęście, jak to Pan przedtem im zapowiedział i jak im poprzysiął. I tak spadł na nich ucisk ogromny¹⁹.

Jahwe jest jednak Bogiem sprawiedliwym i miłosiernym dla narodu wybranego, dlatego posłał Sędziów:

by wybawili ich z ręki tych, którzy ich uciskali. Ale i sędziów swoich nie słuchali, gdyż uprawiali nierząd z innymi bogami, oddawali im pokłon. Zboczyli szybko z drogi, po której kroczyli ich przodkowie, którzy słuchali przykazań Pana: ci tak nie postępowali. Kiedy zaś Pan wzbudzał sędziów dla nich, Pan był z sędzią i wybawiał ich z ręki nieprzyjaciół, póki żył sędzia. Pan bowiem litował się, gdy jęczeli pod jarzmem swoich ciemieżców i prześladowców. Lecz po śmierci sędziego odwracali się i czynili jeszcze gorzej niż ich przodkowie. Szli za cudzymi bogami, służyli im i pokłon im oddawali, nie wyrzekając się swych czynów ani drogi zatwardziałości²⁰.

Panować nad Izraelem może tylko Jahwe, jednak ludzie w zaślepieniu, którego źródłem jest pycha, nieustająco chcą zająć Jego miejsce. Dlatego Bóg zapłonął gniewem i ponownie ukarał niewierny lud, aby ten powrócił na drogę Prawdy:

Zapłonął więc gniew Pana przeciwko Izraelowi. I rzekł: „Ponieważ lud ten przekroczył przymierze, które zawarłem z ich przodkami, i ponieważ nie usłuchał głosu mego, także i Ja nie wyrzucę spośród nich żadnego z narodów – które pozostawił Jozue, gdy umierał – żeby poddać Izraelitów próbie i zbadać, czy pójdą drogami Pana, po których kroczyli ich przodkowie”. Pan więc pozostawił te narody, nie wypędzając ich szybko ani nie wydając ich w ręce Jozuego²¹.

Rozpoczęty przez Jozuego podbój Kanaanu nie został zatem ukończony, dlatego Izraelici mieszkali w bliskim sąsiedztwie ludów kananejskich, z którymi pozostawali w nieustającym konflikcie, co prowadziło do kolejnych wojen i nieszczęść. Klęskę ponoszą kolejni sędziowie, w tym Jefte, jeden z bohaterów *Gniewu o Soszannę*. Ten czynnik ludzki w Biblii okazuje się niezwykle ważny, ponieważ:

Żywotną dla nas sprawą jest widzieć Biblię oczyma ludzi, którzy ją pisali, ponieważ – choć jest słowem Bożym – dotarła do nas w ludzkiej szacie. [...] Czytając historię biblijną [...] szybko uświadamiamy sobie, że nie jest ona beznadziejną płataniną niepowiązanych wydarzeń ani zwykłą procesją mało znaczących królów i ich nużących waśni. W oczach biblijnego historyka szczegóły te harmonizują – każdy na swym miejscu – z jednolitym planem wielkiej mozaiki²².

¹⁹ Te i kolejne cytaty pochodzą z Księgi Sędziów: Sdz 2,11–2,23. Pozyskano z Biblii Tyśiąclecia. Pismo św. Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2003, <http://biblia.deon.pl/> [dostęp: 30.10.2016].

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² W.J. Harrington, dz. cyt., s. 225.

Kudliński, pisząc swą powieść, musiał opowiedzieć się wobec tradycji biblijnej. Nie był teologiem ani biblistą, który powinien zachować postawę obiektywną. W *Gniewie o Soszannę* użył konstrukcyjnego chwytu, który za Ryszardem Nyczem, nazwijmy „zasadą apokryfu”²³. Nie oznacza to, że Kudliński czyta Biblię jako apokryf. Jego powieść jest jednym z wariantów narracji apokryficznej. Jeśli zatem uznamy za właściwy trop interpretacyjny wskazany przez autora *Tekstowego świata*, w jego rozważaniach nad narracją apokryficzną, wtedy trzeba przyjąć, że apokryficzność semantyczna tekstu nie musi być, tożsama z pastiszem, rozumianym jako odmiana literackiego gestu naśladownictwa²⁴. Apokryfy tradycyjne dążyły do

²³ W powszechnej opinii apokryf łączy się z czymś zmyślnym, nieprawdziwym – z falsyfikatem. Jak pisze ks. Marek Starowieyski (*Wstęp ogólny do apokryfów Nowego Testamentu*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. I: *Ewangelie apokryficzne: Opowiadania o Jezusie, Maryi, Józefie i Janie Chrzcicielu*, red. M. Starowieyski, 2003, s. 20; tegoż, *Ewangelie apokryficzne*, „Znak” 1977, nr 5, s. 522–530). „Słowo **apokryf**” ma zasadniczo dwa znaczenia: **biblijne i ogólne**. [...] Znaczenie biblijne jest dwojakie: po pierwsze, utwór o tematyce biblijnej, niezawarty w kanonie Starego i Nowego Testamentu — takie znaczenie jest wspólne dla literatury katolickiej i często protestanckiej lub, po drugie, określa się nim w literaturze protestanckiej (szczególnie anglosaskiej) księgi ST znajdujące się w Septuagincie i Wulgacie, a których brak w kanonie żydowskim. Znaczenie drugie, ogólne, to „**falszywy**”, szczególnie zaś odnoszący się do ksiąg nieautentycznych, przypisywanych różnym autorom i różnym epokom. Często takie księgi bywały „**odkrywane**”, jak sławne *Pieśni Osjana* Macphersona i traktowane z całą powagą lub z przymrużeniem oka jak *Księga apokryfów* Karela Čapka. Stąd też określenie apokryfu jako „utwór rzekomo wydobyty z ukrycia i ogłoszony jako autentyczny dokument piśmienniczy” [podkreśl. M.J.O.]. Odnosząc się do współczesności Ryszard Nycz pisze w *Tekstowym świecie. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 239–240 o literaturze apokryficznej jako o „jednej z najstarszych, historycznie rzecz biorąc, form sztuki falsyfikatu: „Najprościej rzecz ujmując w najbardziej typowych przypadkach chodzi tu o dostrzeżenie a następnie wypełnienie, wedle swej najlepszej wiedzy o regułach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu, bądź jakiegoś koniecznego (z perspektywy późniejszej ewolucji historycznoliterackiej), a brakującego ogniwa, które mogłoby uczynić kompletnym i logicznym obraz całości; lub kiedy indziej szansy artykulacji czegoś w taki sposób nie powiedzianego, szansy, jaką daje dialogowa konfrontacja rozbieżnych interpretacji czy kodów odczytywania sensu i funkcji danej tradycyjnej formy. Przez pamięć o najstarszej odmianie tak zorientowanego piśmiennictwa można by chyba ten rodzaj konstrukcyjnego chwytu nazwać *zasadą apokryfu* [podkr. autora]”. Istnieje obszerna literatura na ten temat – zob. m.in. M. Michalski, *Strategia apokryficzna*, [w:] tegoż, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003, s. 161–216. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i L. Opacki, Warszawa 2000. Do nowszych prac poświęconych temu zagadnieniu należą: obszerne studium Małgorzaty Jankowskiej, *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Poznań 2011 i tom zbiorowy *W kręgu apokryfów*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2015.

²⁴ Pastisz to odmiana stylizacji. Jest to utwór naśladowujący istotne cechy jakiegoś dzieła lub stylu, zagęszczający je i uwydatniający. Może pełnić rolę żartobliwą jako zabawa literacka lub też stanowić świadectwo sprawności warsztatowej jego twórcy. W przeciwieństwie do parodii nie pełni funkcji satyrycznej i uprawiany może być w celu pochwały stylu, manieri danego pisarza lub gatunku, nie w celu jego krytyki. Zjawisko pastiszu jest porównywane z falsyfikowaniem, gdyż w najbardziej udanych przypadkach od oryginalnych realizacji danego stylu odróżnia je jedynie metatekstowa informacja od autora podana w trybie

poszerzenia kanonu. Apokryf tradycyjny to falsyfikat, to tekst, który chce być tekstem kanonicznym, natomiast narracja apokryficzna, uznająca zamknięcie kanonu biblijnego, odnosi się do niego intertekstualnie. Ważna okazuje się zatem nie powtórka, tylko interpretacja. Małgorzata Jankowska, badaczka współczesnych narracji apokryficznych, twierdzi, że w odniesieniu do narracji apokryficznej należy mówić o intertekstualności zwielokrotnionej, bo współczesne narracje apokryficzne nawiązują nie tylko do kanonu Pisma św., ale również do tradycji literackiej, religijnej i filozoficznej z różnych kręgów kulturowych. Nie ukrywają one źródeł, zazwyczaj ujawniają mit źródłowy, w twórczy sposób przekształcając go i budując w stosunku do niego dystans. W efekcie powstają nowe opowieści (nowe apokryfy), które zazwyczaj przekształcają kanon (mit źródłowy). „Narracje apokryficzne zatem uznają kanon, konstytuując się jedynie przez relację intertekstualności, a nie aspiracji czy udawania”²⁵. Intertekstualność wzmacnia literackość narracji apokryficznych²⁶. Ponieważ narracje apokryficzne nie są jednorodne gatunkowo i stylistycznie, dlatego należałoby mówić o ich genologicznym wielośćrości i konglomeracie stylistycznym²⁷. Przedstawiając sobą odmienne wartości artystyczne i poziom semantyki treści, budują bardzo różne narracje, gdzie apokryficzność może być demonstrowana w sposób jawny lub zostać utajona. Narracje apokryficzne to palimpsesty, czyli teksty, spod których wyziera tekst inny, cudzy, istniejący w innym porządku, reprezentujący styl właściwy dla danego momentu historycznego²⁸. Wspomniana apokryficzność, intertekstualność, palimpsestowość, wieloaspektowość, w której nawarstwiają się rozmaite płaszczyzny odniesienia, wpływa na lekturę tekstu i prowadzi do rozszczepienia perspektyw lektury i jej uwieloznacznienia²⁹. Tak więc narracja apokryficzna ma charakter literacki. Jest „autorską wariacją na tematy sakralne, wariacją bynajmniej nie skrywającą autora, lecz przeciwnie – wysuwającą go na plan pierwszy jako twórcę pomysłu”³⁰. Narracja apokryficzna staje się pretekstem do podniesienia przez autora kwestii o charakterze społecznym, politycznym, egzystencjalnym, antropologicznym i kulturowym, o czym tak pisze Małgorzata Jankowska:

Narracje apokryficzne [...] są to, najprościej rzecz ujmując, wyrażone w języku literatury narracje kulturowe. To próba uporządkowania tradycyjnych znaczeń i sym-

przypuszczającym. Dzieło takie w zamierzeniu jest nieodróżnialne od wzorca i stylistycznie z nim jednolite.

²⁵ M. Jankowska, dz. cyt., s. 28–30.

²⁶ Ustalenia na temat intertekstualności przyjmują za: M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. V: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 5–33; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat...*, s. 79–109.

²⁷ M. Jankowska, dz. cyt., s. 21.

²⁸ M. Michalski, dz. cyt., s. 166.

²⁹ C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 24–25.

³⁰ M. Jankowska, dz. cyt., s. 28.

boli (zbioru opowieści kulturowych) w nowatorski sposób, wyrażający nową tożsamość współczesnego człowieka Zachodu – tożsamość kształtowaną między innymi właśnie za pomocą tychże nowych opowieści³¹.

Wbrew pozorom narracja apokryficzna nie jest tekstem łatwym w odbiorze, a jej literalna lektura najczęściej nie wyczerpuje pełnego jej sensu, który może zostać odczytany dopiero dzięki intertekstualnej analizie narracji apokryficznej, przy czym lektura, uwzględniająca intertekstualność okazuje się prymarna wobec lektury dosłownej. *Gniew o Soszannę* Kudlińskiego sytuuje się zatem w kręgu współczesnych narracji apokryficznych zainspirowanych lekturą pism biblijnych.

Celem działań pisarza stało się zbudowanie własnej wersji historii biblijnej z zachowaniem prawa artysty do indywidualnej interpretacji tekstu biblijnego. Niewątpliwie „każdy pisarz [...] staje wobec konieczności dokonania wyboru, uporządkowania i interpretacji materiału historycznego, słowem podejmowania decyzji uwarunkowanych, często nieświadomie, przez środowisko, przeszłość i czas, w których przyszło mu żyć”³². Inspiracją dla Kudlińskiego stały się fragmenty zaczerpnięte ze Starego Testamentu. Ważną cechą kompozycji *Gniewu o Soszannę* obok intertekstualności jest transpozycyjność, pozwalająca na wprowadzenie do utworu współczesnej perspektywy, co czyni świat przedstawiony narracji apokryficznej z jednej strony bliższy współczesnym odbiorcom, jak również uniwersalny ze względu na łączone odległe perspektywy. To z kolei pozwala na ujawnienia rysu parabolicznego prezentowanej historii.

Ukazana w *Gniewie o Soszannę* przeszłość literacka stanowi zatem złożony, wielowarstwowy system semiotyczny, pełniący rolę układu odniesienia w procesach interpretacji lekturowej. Tak więc Kudliński w swej powieści dokonał szczególnej aktualizacji historii biblijnej, wykorzystując ją do własnych celów pisarskich. Dlatego przy lekturze *Gniewu o Soszannę*, którą cechuje intertekstualność zwielokrotniona, trzeba wziąć pod uwagę, że „istotna jest pewna forma wtajemniczenia – przede wszystkim w kanon, ale także w specyfikę i reguły rozumowania. Apokryf można czytać jedynie jako anegdotę, niemniej jednak lektura naiwna, dosłowna jest tu znacznie mniej prawdopodobna niż w przypadku paraboli”³³. Powieść Kudlińskiego, świadcząca o tym, że pisarz miał świadomość, jakimi regułami powinna rządzić się narracja apokryficzna, nie jest zatem uproszczoną prezentacją wybranej historii z Biblii, czyli dydaktyczną czytanką, nie jest też romansem historycznym, w wersji popularnych powieści biblijnych typu *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza czy *Ben Hur* Lewisa Wallace’a. Celem działań pisarskich autora *Gniewu o Soszannę* nie było odtwarzanie barwnej przeszłości sprzed wieków w połączeniu z refleksją historiozoficzną i chęcią moralizowania oraz wskazywania wzorców osobowych, tylko zgodnie z wyznawaną przez pisarza koncepcją symultanizmu przestrzennego zbudowanie kompozycji wieloplanowej, którą ma przepajać duch jedności, odpowiadający – przypomnijmy jego

³¹ Tamże, s. 27.

³² M. Grant, *Dzieje dawnego Izraela*, przeł. J. Schwakopf, Warszawa 1991, s. 14.

³³ M. Michalski, *Strategia apokryficzna*, [w:] tegoż, *Dyskurs...*, s. 170.

wypowiedź – uniwersalistycznej koncepcji świata. Bohaterem *Gniewu o Soszannę*, tak jak w Biblii, jest naród wybrany, który pozostając w nieustannej relacji z Jahwe, nie potrafi dochować mu wierności, dążąc do realizacji własnych, egoistycznych celów. Pisarz za podstawę fabularną wybrał fragment z Księgi Sędziów – historię Jefty, która posiada duży potencjał tragiczny, o czym świadczy szereg tekstów powstałych na przestrzeni wieków, poczynawszy od popularnego w Europie utworu, jaki ukazał się w roku 1554 w Paryżu szkockiego poety – humanisty, zwolennika protestantyzmu, satyryka, George’a Buchanana (1506–1582), pt. *Iephithes, sive votum*, sztuki pełniącej rolę wzorca tragediowego dla następnych pokoleń³⁴. Twórca ten starał się wpisać motyw biblijny w konwencję wzorca tragedii klasycznej, której patronowali Eurypides (*Ifigenia w Aulidzie*) i Seneka.

Pierwszą polską realizacją tego wątku biblijnego stał się *Jeftes* Jana Zawickiego (1587), będący dokładnym przekładem sztuki szkockiego humanisty. Ten przekształcił biblijną historię dla własnych potrzeb artystycznych, a więc pominął niektóre szczegóły w tej opowieści, za to wprowadzając do niej nowe postacie takie jak Storga, żona Jeftego, jego przyjaciel Symachus oraz kapłan Sacerdos, a córka Ifty otrzymała imię Ifis. W ten sposób autor nawiązał do tragedii Eurypidesa *Ifigenia w Aulidzie*, która dostarczyła mu wzorców estetycznych i inspiracji, stając się kontrapunktem dla historii biblijnej. Zarówno Buchanan, jak i Zawicki potraktowali historię biblijną pretekstowo, posługując się nią głównie dla przekazania nauk moralnych. Jefte, choć nie jest człowiekiem złym z natury, pochopnie złożył Bogu obietnicę, stąd jego wiara jest „ślepa” i właściwie przesycona grzechem, w dodatku nie potrafi on sprostac problemowi teologicznemu, przed którym stanął. Staje się zakładnikiem nieprzemyślanej obietnicy³⁵. Ifis urasta tu do symbolu posłuszeństwa wobec ojca i Boga oraz męstwa duchowego i wierności dochowanej ojczyźnie. Można powiedzieć, że historia Jefty i jego córki zyskała przede wszystkim wymowę patriotyczną. Utwór Zawickiego był znany w Polsce i analizowany m.in. przez Waleriana Kalinkę. Nie wchodząc w zbędne dywagacje na ten temat, należy stwierdzić, że w kolejnych latach temat ten cieszył się już mniejszym zainteresowaniem, co nie oznacza, że nie powstały kolejne teksty poświęcone Jefcie, jak np. wiersz George’a Gordona Byrona czy opowiadanie Gertrudy von le Fort.

Współczesne utwory przyniosły ważną zmianę w odczytywaniu tej historii. Opierając się na figuralnej interpretacji Biblii, ich twórcy odczytywali ofiarę córki Jefty na wzór ofiary Izaaka, sytuując ją w kontekście ofiary Chrystusa. Jednak w tych historiach dostrzegano znaczące różnice. Ofiara całopalna – ofiara

³⁴ *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce sztukach plastycznych*, red. M. Bocian, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1998, s. 222–224. Zob. także W.O. Sypherda, *Jephthah and His Daughter. A Study in Comparative Literature*, Newark 1948; J. Abramowska, *Ład i forma. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974 (rozdz. *Niewinny grzesznik przed milczącym Bogiem*). Z innych prac warto przywołać obszerne studium M. Hanusiewicz-Lavallee, *Tragedia rozumu i pobożności. „Iephthes” Buchanana-Zawickiego*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” LII: 2008, s. 27–50.

³⁵ M. Hanusiewicz-Lavallee, dz. cyt., s. 41.

z dziecka – określona została przez prawo Mojżeszowe, o czym jest mowa w Księdze Kapłańskiej (Kpl 27,1–8 oraz Lb 30,1–5). Ofiara Abrahama miała zostać złożona na prośbę Boga. Czyn Abrahama nie był jednak wynikiem ludzkiej obietnicy, która w ostatecznym rozrachunku stała się wyrazem ludzkiej pychy i zarozumiałości. Tak do tej historii odniósł się w komentarzu do *Poetyki* Arystotelesa Lodowico Castelvetro, akcentując obecny w tej historii element zaskoczenia, sprawiający, że historia ta nabiera wymiarów tragedii. Tak o tym pisał ów włoski badacz:

Jeftes, walcząc z nieprzyjaciółmi, zobowiązuje się przysięgą złożoną Bogu. [...] Owa przysięga była drogą zwykłą i obojętną, prowadzącą do tego, że się popadnie, bądź nie popadnie w rzecz straszną. Bowiem, jeśliby najpierw wyszedł mu naprzeciw sługa, poświęcając go, nie popadłby on w tę rzecz straszną, w jaką popadł, gdy jako pierwsza wyszła mu naprzeciw córka, która w sposób straszny została darowana przez niego Bogu w ofierze [...]³⁶.

Castelvetro zwrócił uwagę na pewien aspekt przesłania biblijnego. Pismo św. pochodzi od człowieka próbującego jak najlepiej wyrazić słowo Boże. W opowieściach biblijnych zawarty jest dramatyzm związany z silnie nacechowanymi emocjonalnie, często niezwykle trudnymi relacjami pomiędzy Bogiem a człowiekiem, co znajduje swe odzwierciedlenie w pełnych napięcia sytuacjach, ujawniających cały dramatyzm i złożoność ludzkiej egzystencji, nieustannie narażonej na skażenie złem. Opowieści biblijne wyróżnia szczególna dramaturgia. Dlatego słuszne wydaje się stwierdzenie, że świat Biblii w swej najgłębszej istocie ukształtowany jest na wzór teatru, a jest to „teatr świata”. A zatem prawda o Bogu i człowieku i ich wzajemnych relacjach odkrywana jest w Piśmie św. w sposób dramatyczny.

To zjawisko dramatyczności tekstu biblijnego doskonale spożytkował Kudliński w swej narracji apokryficznej, która zamienia się w „przestrzeń dyskretnej ironii i balansowania na granicy prawdopodobieństwa, fikcji i rzeczywistości”³⁷. A wszystko dzieje się po to, aby narracja apokryficzna stała się odbiciem prawdy o współczesnym pisarzowi świecie³⁸. Główny zarys fabuły powieści Kudlińskiego dochowuje wierności historii przedstawionej w Piśmie św., w księdze Sędziów (Sędziowie Mniejsi, 10, 3–12,2). W historii biblijnej nacisk położono na walkę Jefty z ludami pogańskimi Ammonitów. Jefte został wybrany przez Boga, aby uratował lud izraelski z niewoli, w którą ponownie popadł, kiedy znów sprzeniewierzył się Jahwe. Warto przytoczyć ją w całości, aby wskazać podstawowe różnice pomiędzy zapisem biblijnym, a powieścią Kudlińskiego. Tak opisuje się to w Biblii³⁹:

³⁶ L. Castelvetro, *Poetyka Arystotelesa przedłożona i skomentowana*, przekł. T. Dobrzyńska, [w:] *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, przypisy J. Mańkowski, E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, BN II, nr 205, s. 358.

³⁷ M. Michalski, dz. cyt., s. 165.

³⁸ Tamże, s. 166.

³⁹ Te i kolejne cytaty pochodzą z Księgi Sędziów: Sdz 11, 1–12,7. Pozyskano z: Biblia Tysiąclecia. Pismo św. Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2003, <http://biblia.deon.pl/> [dostęp 30.10.2016].

Jefte Gileadczyk był walecznym wojownikiem, a był on synem nierządnic. Ojcem Jeftego był Gilead. Ale i żona Gileada urodziła mu synów. Gdy więc synowie tejże kobiety podrośli, wyrzucili Jeftego mówiąc do niego: „Nie będziesz miał udziału w dziedzictwie naszego ojca, ponieważ jesteś synem obcej kobiety”. Jefte uciekł daleko od swoich braci i mieszkał w kraju Tob. Przyłączyli się do niego jacyś nicponie i z nim wychodzili do walki. Niedługo potem Ammonici wydali wojnę Izraelowi. A kiedy Ammonici napadli na Izraela, wówczas starszyzna Gileadu poszła szukać Jeftego w kraju Tob. „Przyjdź! – rzekli do Jeftego – i bądź naszym wodzem, będziemy walczyć przeciw Amonitom”. „Czyż nie wyście mnie znieprawdzili – odpowiedział Jefte starszyźnie Gileadu – i wyrzucili z domu mego ojca? Dlaczegoż to przybyliście do mnie teraz, kiedy popadliście w ucisk?” Odparła Jeftemu starszyzna Gileadu: „Właśnie dlatego teraz zwróciliśmy się do ciebie. Pójdź z nami, ty pokonasz Ammonitów i zostaniesz wodzem nad wszystkimi mieszkańcami Gileadu”. Odpowiedział Jefte starszyźnie Gileadu: „Skoro każecie mi wrócić, aby walczyć z Ammonitami, jeżeli Pan mi ich wyda, zostanę waszym wodzem”. Odpowiedziała Jeftemu starszyzna Gileadu: „Niech Pan będzie świadkiem między nami. Z pewnością uczynimy według twego życzenia”. Przeszedł więc Jefte ze starszyzną Gileadu. Lud ustanowił go zwierzchnikiem i wodzem swoim. Jefte powtórzył wszystkie swoje warunki w Mispa, w obecności Pana.

Następnie na kartach Biblii zaprezentowana została drobiazgowo walka Jeftego z Ammonitami⁴⁰. Wspierany mocą Bożą odniósł wielkie zwycięstwo na Ammonitami,

⁴⁰ Jefte wyprawił posłów do króla Ammonitów, aby mu powiedzieć: „Co zaszło między nami, że przyszedłeś walczyć z moim krajem?” Król Ammonitów odpowiedział posłom Jeftego: „Ponieważ Izrael, wracając z Egiptu, wziął moją ziemię od Arnonu aż do Jabboku i Jordanu, zwróć mi ją teraz bez walki”. 1 Powtórnie wyprawił Jefte posłów do króla Ammonitów i powiedział mu: „Tak mówi Jefte: Nie wziął Izrael ani ziemi moabskiej, ani ammonickiej. Kiedy szedł z Egiptu, Izrael przepłynął się przez pustynię aż do Morza Czerwonego i przyszedł aż do Kadesz. Wówczas Izrael wysłał posłów do króla Edomu, by powiedzieli: Pozwól mi, proszę, przejść przez twój kraj. Ale król Edomu nie uwzględnił prośby. Wyprawił Izrael także posłów do króla Moabu i ten również odmówił. Izrael pozostał w Kadesz. Następnie, kiedy szedł przez pustynię, obszedł ziemię edomską i ziemię moabską i doszedłszy na wschód od ziemi moabskiej rozbił obóz za Arnonem, nie wchodząc do ziemi moabskiej, ponieważ Arnon jest granicą Moabu. Izrael wyprawił następnie posłów do Sichona, króla Amorytów, panującego w Cheszbonie. Izrael polecił mu powiedzieć: Pozwól mi, proszę, przejść twój kraj aż do miejsca mego przeznaczenia. Jednakże Sichon odmówił Izraelowi prawa przejścia przez swój kraj i w dodatku zebrał wojsko, rozłożył się obozem w Jahsa i zaczął walczyć z Izraelem. Pan, Bóg Izraela, wydał Sichona wraz z jego wojskiem w ręce Izraela. On ich pokonał i tak Izraelici wzięli w posiadanie całą ziemię Amorytów, którzy ją zamieszkiwali. Oto jak wzięli w posiadanie całą ziemię Amorytów od Arnonu aż do Jabboku i od pustyni aż do Jordanu. Skoro zaś Pan, Bóg Izraela, wypędził Amorytów sprzed oblicza swego ludu izraelskiego, dlaczego ty chcesz panować nad nim? Czyż nie posiadasz tego wszystkiego, co Kemosz, bóg twój, pozwolił ci posiadać? Tak samo i my posiadamy wszystko, co Pan, Bóg nasz, pozwolił nam posiadać! Czy ty jesteś może lepszy niż Balak, syn Sippora, król Moabu? Czyż wchodził on kiedy w spór z Izraelem? Czyż walczył kiedy z nim? Gdy Izrael przez lat trzysta mieszkał w Cheszbonie i w miejscowościach przynależnych, w Aroerze i w miejscowościach przynależnych, oraz we wszystkich miastach na brzegach Arnonu, czemuście go wówczas nie wyparli? Przeto nie ja zawińem przeciwko tobie, aleś ty popełnił zło względem mnie, zmuszając mnie do walki.

a tych, których nie zabił w bitwie, z całym okrucieństwem zgładził. Jednak swój sukces okupił tragedią rodzinną, o czym tak zostało opowiedziane w Biblii:

Duch Pana był nad Jefte, który przebiegał dzielnicę Gileadu i Manasses, przeszedł przez Mispa w Gileadzie, z Mispa w Gileadzie ruszył przeciwko Ammonitom. **Jefte złożył też ślub Panu: „Jeżeli sprawisz, że Ammonici wpadną w moje ręce, wówczas ten, kto [pierwszy] wyjdzie od drzwi mego domu, gdy w pokoju będę wracał z pola walki z Ammonitami, będzie należał do Pana i złożę z niego ofiarę całopalną”.** Wyruszył więc Jefte przeciw Ammonitom zmuszając ich do walki i Pan wydał ich w jego ręce. Rozgromił ich na przestrzeni od Aroeru aż do okolic Minnit, co stanowi dwadzieścia miast, i dalej aż do Abel-Keramim. Była to klęska straszna. Ammonici zostali poniżeni przez Izraela. **Gdy potem wracał Jefte do Mispa, do swego domu, oto córka jego wyszła na spotkanie, tańcząc przy dźwiękach bębenków, a było to dziecko jedyne; nie miał bowiem prócz niej ani syna, ani córki. Ujrawszy ją rozdarł swe szaty mówiąc: „Ach, córko moja! Wielki ból mi sprawiasz! Tyś też wśród tych, co mnie martwią! Oto bowiem nierozważnie złożyłem Panu ślub, którego nie będę mógł odmienić!”** Odpowiedziała mu ona: „Ojczy mój! Skoro ślubowałeś Panu, uczyni ze mną zgodnie z tym, co wyrzekłeś własnymi ustami, skoro Pan pozwolił ci dokonać pomsty na twoich wrogach, Ammonitach!” Nadto rzekła do swego ojca: „Pozwól mi uczynić tylko to jedno: puść mnie na dwa miesiące, a ja udam się na góry z towarzyszami moimi, aby opłakać moje dziewictwo”. „Idź!” – rzekł do niej. I pozwolił jej oddalić się na dwa miesiące. Poszła więc ona i towarzyszy jej i na górach opłakiwała swoje dziewictwo. Minęły dwa miesiące i wróciła do swego ojca, który wypełnił na niej swój ślub i tak nie poznała pożycia z mężem. Weszło to następnie w zwyczaj w Izraelu, że każdego roku schodziły się na cztery dni córki izraelskie, aby opłakiwać córkę Jeftego Gileadczyka [podkr. M.J.O.]⁴¹.

Jednak na tym nie kończy się biblijna historia Jefte. Musiał on stoczyć kolejne walki, aby utrzymać władzę⁴². „Jefte sprawował sądy nad Izraelem przez sześć

Niech Pan, który jest sędzią, rozsądzi dziś sprawę między synami Izraela i Ammonitami!” Lecz król Ammonitów nie wysłuchał słów, które Jefte skierował do niego. Pozyskano z: Biblia Tysiąclecia. Pismo św. Starego i Nowego Testamentu, wyd. Pallotinum w Poznaniu, Poznań 2003, <http://biblia.deon.pl/> [dostęp: 30.10.2016].

⁴¹ Tamże.

⁴² Zebrali się następnie mężowie z Efraima i przeszedłszy do Safon rzekli do Jeftego: „Dlaczego poszedłeś walczyć z Ammonitami nie wezwawszy nas do współudziału razem z tobą? Oto ogniem zniszczymy twój dom nad tobą”. Odpowiedział im Jefte: „Ja i mój lud mieliśmy wielki spór z Ammonitami. Wzywałem was na pomoc, a nie wybawiliście mnie z ich rąk. Widząc, że nie ma wybawiciela, naraziłem moje życie i poszedłem walczyć z Ammonitami, a Pan dał ich w moje ręce. Dlaczego występujecie dzisiaj przeciw mnie chcąc walczyć ze mną?” Wówczas Jefte zebrał wszystkich mężów z Gileadu i rozpoczął walkę z Efraimitami. Mężowie z Gileadu pokonali Efraimitów, gdyż ci mówili: „Jesteście zbiegami z Efraima, o Gileadczy, którzy przebywacie wśród Efraimitów i Manassytów”. Następnie Gileadczy odcięli Efraimitom drogę do brodów Jordanu, a gdy zbiegowie z Efraima mówili: „Pozwól mi przejść”, Gileadczy zadawali pytanie: „Czy jesteś Efraimitą?” – A kiedy odpowiadał: „Nie”, wówczas nakazywali mu: „Wymówże więc Szibbolet”. Jeśli rzekł: Szibbolet – a inaczej nie mógł wymó-

lat, następnie umarł Jefte Gileadczyk i pochowano go w mieście jego «Mispa» w Gileadzie⁴³. Kudliński tę obszerną biblijną opowieść o wojowaniu Jefty literacko uatrakcyjnił, ograniczając biblijne opisy walki z wrogiem na rzecz rozbudowanego wątku miłosnego, koncentrującego się wokół ofiary Soszanny, czyniąc ją ośrodkiem kompozycyjnym swego utworu. Wprowadził elementy fikcyjne i położył większy nacisk na działania ludzi w historii. Już na wstępie powieści wprowadził postać Szemuela, „przybysza z zewnątrz”, wędrowca i mędrca, który po latach wędrówki po świecie, dołącza do drużyny Ifty, gdy ten, wygnany z miasta jako syn nierządniczy, ukrył się w wysokich i niedostępnych górach wraz z bandą zabijaków i zaczął parać się zbójnictwem. Szemuel szybko został jego przyjacielem, powiernikiem, nauczycielem i przewodnikiem. Swoim uporem i sprytem doprowadził do wyniesienia Ifty, syna niewolnicy i wygnańca, na wodza przez starszyznę Mispy. Tak przemawia do Ifty:

Radzę ci, abyś zamknął te serce przeciw każdemu, bo lud tego tylko uważa, z kim się nie poufali. Nie znaj szczerości ani dobroci i pilnuj twego serca nawet w czasie snu. Pamiętaj też, że nie znajdziesz nikogo w niepowodzeniu. Podniosą się przeciw tobie nawet ci, co chleb twój jedli. [...] Musisz poczuć swoją wyższość i samotność wśród ludzi. Nie czekaj ani uśmiechu życzliwości, ni słów otuchy. Wszyscy muszą wiedzieć, że tyś jest jeden pan i twoja wola musi się spełnić⁴⁴.

Ifta, postępując zgodnie ze wskazówkami Szemuela, powinien czynić wszystko wedle własnej woli, aby zdobyć i utrzymać władzę nad Izraelczykami. Władza stanie się namiętnością Ifty, jego pasją, dla niej jest w stanie zrobić wszystko. Szemuel nie przewidział więc, że stanie się ona źródłem wielkości syna nierządniczy, kiedy zdobędzie on władzę absolutną i pokona wrogów, ale również jego upadku i śmierci. Tak więc Szemuel będzie świadkiem zarówno wielkiego zwycięstwa Ifty jako wodza i sędziego nad Ammonitami, jak i jego upadku, kiedy ten pochopnie złoży przysięgę, poręczoną ślubem, że za zwycięstwo złoży Jahwe wielką ofiarę – odda na całopalenie to, co pierwsze napotka na progu swego domostwa. Zgodnie z tradycją biblijną była to jego ukochana córka, Soszanna. Ifta pokornie dopełnił przyrzeczenia, pozostając wierny przymierzcu złożonemu Jahwe, tak jak powiedziała mu to ukochana córka: „Ojcie mój ślubowałeś Jahwe, więc uczynisz ze mną tak, jakoś wyrzekł usta twoimi, gdyż dał ci pomstę nad nieprzyjaciółmi”⁴⁵. Ona sama przyjęła swój los z pokorą i posłuszeństwem, widząc w tym wolę Boga. Kwesie wierności Bogu i ofiary wpisane zostały w dominujący w powieści wątek miłosny Szemuela i córki Ifty, pięknej i szlachetnej Soszanny, będący osią fabularną powieści. Wątek

wić – chwyłali go i zabijali u brodu Jordanu. Tak zginęło przy tej sposobności czterdzieści dwa tysiące Efraimitów. Pozyskano z: Biblia Tysiąclecia. Pismo św. Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2003, <http://biblia.deon.pl/> [dostęp: 30.10.2016].

⁴³ Tamże.

⁴⁴ T. Kudliński, *Gniew o Soszannę. Powieść z dawnych dziejów Izraela*, Warszawa 1963, s. 141.

⁴⁵ Tamże, s. 349.

ten scala utwór i staje się nośnikiem ideologii głoszonej przez pisarza. Kiedy zapada na nią wyrok, zakochany chłopak chce ją ocalić, w powieści obydwójce stają się ofiarami przysięgi Ifty, której ten nie może odwołać, jak knoń fanatyków religijnych, Jonaha i Zachara żądnych władzy nad ciemnym ludem. Zachar uniemożliwia ocalenie dziewczyny, zabijając ją nożem, aby mogło wypełnić się przyrzeczenia złożone Bogu przez Iftę, który załamany po śmierci córki, próbuje jeszcze swych sił w kolejnej wojnie, zapada jednak na zdrowiu i w osamotnieniu umiera. Po nim władzę nad Izraelem przejmuje Szemuel wskazany przez Iftę na swego następcę. Pozostał w ziemi, „w której żyła pamięć Soszanny i pamięć jej ofiary”⁴⁶. Dochował wierności ukochanej kobiecie. Żył jednak bardziej wspomnieniami o przeszłości niż terażniejszością i rządzeniem, „bo i czemuż miało ono służyć? Wcale nie nastał ostateczny spokój ani ład, ani zjednoczenie pokoleń – jak sobie obiecywał był niegdyś razem z Iftaelem”⁴⁷. Tak więc „Szemuel utracił dawną dzielność i ochotę do zdobywania świata, ale nie wyzbył się ciekawości. Wolał teraz patrzeć i rozważać niżeli mieszać się do cudzych spraw”⁴⁸.

Świat *Gniewu o Soszannę* zaludniają, jak widać, postacie znane z Biblii, ale występujące w nowych rolach i sytuacjach oraz nowe, dodane przez pisarza. To tłumaczy obecność w niej wątków i epizodów, których na próżno szukać w Biblii. W apokryficznej narracji Kudlińskiego fabuła wzbogacona została o opowieści zaczerpnięte z tradycji helleńskiej, dotyczące wyprawy pod Troję, historii Heleny i Parysa, Achillesa, a szczególnie Ifigenii. Figura Ifigenii, bezwolnej ofiary działania ironii tragicznej, ma znaczenie prymarne w odczytaniu sensu omawianej powieści. Bohaterowie Kudlińskiego, zniewoleni żądzą władzy, ulegają złudzeniu, że to oni tworzą historię, mimowolnie stając się jej ofiarami. Człowiek okazuje się bezradny wobec fatalizmu własnego losu. Jahwe, który rządzi światem, jest nieubłagany w swych wyrokach. Soszanna nieodwołalnie musi zginąć na stosie, jej los musi się dopełnić. Do tej bolesnej w ludzkim wymiarze samowiedzy dochodzą powoli bohaterowie powieści: Szemuel, Ifta, Soszanna, jej matka Orfa.

Pisarz w swej powieści odszedł od ujęć melodramatycznych, wymagających demonizacji lub idealizacji postaci. Fabuła oparta jest na konflikcie dwóch racji, dwóch prawd – ludzkiej i boskiej. Jednocześnie Kudliński, najprawdopodobniej pod wpływem własnych doświadczeń wojennych i powojennych, wprowadził do tej opowieści perspektywę polityczną. Powieść można zatem odczytać także jako studium władzy i totalitaryzmu, mającego swe źródła w fanatyzmie religijnym, prowadzącym do ograniczenia ludzkiej wolności i godności. Człowiek staje się zakładnikiem, a wkrótce niewolnikiem i ofiarą głoszonej oficjalnie doktryny. Odniesienia do historycznych totalitaryzmów, a zwłaszcza tych dwudziestowiecznych, są w tym utworze na tyle czytelne, że powieść ta nabiera wartości parabolicznej. Podobny

⁴⁶ Tamże, s. 508.

⁴⁷ Tamże, s. 509.

⁴⁸ Tamże.

zabieg odnajdziemy np. w powieściach Jerzego Andrzejewskiego *Ciemności kryją ziemię czy Bramach raju*.

Pisarz jako doświadczony znawca teatru pokazał, że przesłanie biblijne można odczytać w konwencji dramatu, którego głównym źródłem staje się ludzka egzystencja. Jego powieść, inspirowana historią biblijną, jest próbą głębokiego wnikięcia w sens ludzkiej egzystencji, wypełnionej walką o władzę, agresją, nienawiścią, jak i cierpieniem, rozczarowaniem, piętnem przemijania i śmierci, nieustającym zmaganiem się ze sobą i Bogiem w celu znalezienia sensu, który szybko okazuje się złudzeniem. Wykreowana przez Kudlińskiego opowieść o ofierze Jefty staje się odbiciem dramatu świata, zgodnie z tym, co pisał Artur Schopenhauer, że „cel dramatu polega w ogóle na pokazaniu na pewnym przykładzie istoty ludzkiego bytu”⁴⁹. Dramat ukazuje wprost zależności międzyludzkie, co na danym przykładzie pozwala pokazać ogólne zasady, które kierują ludzkim życiem. Dramaturgia zdarzeń ukazanych w omawianej powieści zmierza w kierunku tragedii równorzędnych racji. Jest to jednocześnie tragedia losu, a z losem-fatum utożsamiany jest Jahwe. Obcy człowiekowi staje się panem ludzkiego życia i śmierci. Świat starożytnego Izraela w widzeniu Kudlińskiego jest okrutny i zdominowany przez zło; jest to rzeczywistość, w której nic się nie zmienia: „Zabili i zabijają dalej, wedle potrzeby. [...] Mus jest jaki: jak nie ty jego, to on ciebie”⁵⁰. „Nie było więc ani ładu w świecie, ani bliżej, ani dalej – wciąż burzyło się wszystko i trudno było zgadnąć, co przyniesie jutro, pozajutro albo wiosna po zimie”⁵¹. Stąd zasadna wydaje się gorzka refleksja bohaterów, że: „Marny, marny jest człowiek... i wszystko przemija... bo każdy jest jak przechodzień... Dni nasze mijają jak cień obłoku i nie masz żadnego przedłużenia...”⁵². Jahwe jako bezlitosny sędzia karze człowieka za samowolę, której źródłem jest pycha. Ludzie żyją w nieustającym strachu przed jego karą i wydają się bezbronni wobec tej siły.

Świat w *Gniewie o Soszannę* zamienia się więc w szczególny teatr okrucieństwa, którego punktem kulminacyjnym jest śmierć, a właściwie morderstwo, młodej, niewinnej dziewczyny, z ludzkiego punktu widzenia bezsensowne. Stąd „tragedia mianowicie stawia nam przed oczami straszliwą stronę życia, nędzę bytu ludzkiego, panowanie przypadku i błędu, upadek sprawiedliwych, tryumf złych, czyli akurat właściwość świata sprzeczną z naszą wolą”⁵³. Bohaterowie Kudlińskiego zostają mocno ugodzeni przez los. To dotknięcie jest czymś okrutnym, bolesnym i niszczącym, nawet jeśli jest zasłużone. Cierpienie pozwala jednak uzmysłowić człowiekowi jego właściwe miejsce w świecie i uznać własną małość oraz nieczystość w obliczu wielkości i stałości Jahwe.

⁴⁹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, [w:] J. Lepianka, *Filozofia europejska w wypisach od Heraklita do Bergsona*, Koszalin 1994, s. 619.

⁵⁰ T. Kudliński, dz. cyt., s. 44.

⁵¹ Tamże, s. 509.

⁵² Tamże, s. 503.

⁵³ Tamże, s. 621.

Jednak, jak twierdzi Schopenhauer, „każda tragedia domaga się innego zupełnie istnienia, innego świata, którego poznanie może nam być dane zawsze tylko pośrednio”⁵⁴. *Gniew o Soszannę* nie ogranicza się tylko do pokazania problemu zła w świecie wydającym toczyć się bez zamysłu moralnego. Można dopatrzeć się pewnego podobieństwa między powieścią Kudlińskiego a Księgą Hioba, mimo że Szemuelowi – w przeciwieństwie do Hioba – nieobce było uczucie buntu. Pogrążony w bólu Szemuel „przesypywał miarki popiół między palcami i kiedy patrzył, jak bezwolnie snuje się ta martwica, przejęło go aż do szpiku poczucie nicości. Ale poczuł też zaraz cichy bunt i przekorę, żeby przeciwstawić się przemocy zniszczenia”⁵⁵. Jednak bunt ten wygasa w nim szybko i pozostaje cicha rezygnacja i zgoda na swój los. To, co jednostkowe, niknie w obliczu przemijania i wielkości Jahwe. W ostatecznym rozrachunku całość powieściowego świata przenika „trudna” nadzieja, bo zgodnie ze słowami jednego z bohaterów *Gniewu o Soszannę*: „Nie sława i nie męstwo, ale czułość serca była tylko coś warta. A może nie miłość, ale wierność? Bo w niej tylko znajdziesz smutne ukojenie. [...] Takie to jest życie [...] Ani ono złe, ani dobre. Ale dobrze jest żyć, i nikt się z życiem chętnie nie żegna”⁵⁶. Opowieść zawarta w *Gniewie o Soszannie* ujawnia swój uniwersalny wymiar.

Okazuje się tekstem o wiele bardziej złożonym niż mogłoby się to pozornie wydawać; świadectwem świadomości estetycznej pisarza, którego poszukiwania twórcze stały się niebanalną propozycją, wpisującą się w walkę o nowoczesny kształt polskiej literatury. Stało się tak za pomocą użytych przez Kudlińskiego dwóch kategorii zasady symultanizmu oraz drugiej – konwencji narracji apokryficznej. Pierwsza z nich pozwala na stwierdzenie, że intencją pisarza było „stworzenie kompozycji wieloplanowej, bez centralnego bohatera”, odpowiadającej „uniwersalistycznej koncepcji świata”, druga z kolei umożliwiła „budowanie historii własnej, z zachowaniem prawa do indywidualnej interpretacji tekstu biblijnego” oraz na „wprowadzenie do utworu współczesnej perspektywy”. Oba narzędzia interpretacyjne pozwoliły zobaczyć w powieści Kudlińskiego tekst w pewien sposób „analogiczny” do biblijnego, w którym rozważane są doświadczenia aksjologiczne współczesnego świata.

Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia. Pismo św. Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2003, <http://biblia.deon.pl>.
- Castelvetto, L., *Poetyka Arystotelesa przedłożona i skomentowana*, przekł. T. Dobrzyńska, [w:] *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temierusz, przypisy J. Mańkowski, E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1982, BN II, nr 205.
- Grant M., *Dzieje dawnego Izraela*, przekł. J. Schwakopf, Warszawa 1991.
- Geertz C., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005.

⁵⁴ Tamże, s. 621.

⁵⁵ Tamże, s. 503.

⁵⁶ Tamże, s. 510.

- Hanusiewicz-Lavallee M., *Tragedia rozumu i pobożności. „Jephthes” Buchanana-Zawickiego*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” LII: 2008, s. 27–50.
- Harrington W.J., *Klucz do Biblii*, przeł. J. Marzecki, przedmowa R. de Voux OP, Warszawa 1984.
- Hausbrandt A., *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl>
- Jankowska M., *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Poznań 2011.
- Kudliński T., *Gniew o Soszannę. Powieść z dawnych dziejów Izraela*, Warszawa 1963.
- Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce sztukach plastycznych*, red. M. Bocian, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1998.
- Michalski M., *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.
- Mier J., *Rozmowa z autorem „Rumieńców wolności”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 182, s. 5.
- Natanson W., *Tadeusz Kudliński, „Twórczość”* 1991, nr 1, s. 133.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Popczyk-Szczęśna B., *Tadeusz Kudliński*, <http://www.encyklopediateatru.pl>.
- Wnuk W., *Tadeusz Kudliński, 1898–1990*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 42, s. 2.
- Wysłouch S., *Tadeusz Kudliński – zapomniany teoretyk symultanizmu*, „Teksty” 1980, nr 5, s. 118–125.

Tadeusz Kudliński reading the Bible, or *Gniew o Soszannę*

Abstract

The novel *Gniew o Soszannę* was written in the period 1947–1962. It came out in 1963. The writer had some difficult war and postwar experiences. First, he was repressed by the Nazis and then by the Stalinist authorities. These experiences became a source of the novel from the days of the former Israel. The story is based on the episode from the Bible, Jeph's History. He made an unheard of Yahweh's oath and he had to sacrifice his own daughter. However, Kudliński's novel goes beyond the colorful of the biblical story, it carries deeper reflections on human life and relationships with Yahweh. It is also a settlement with totalitarianism. From the formal point of view, it is an apocryphal narration based on Kudliński's principle of «symultaneity», thus realizing the 'three-times principle' of spatial composition. The character becomes a collective hero. Kudliński's work fits into the search for a modern novel form in Polish literature of the twentieth century.

Key words: the Bible, God, man, sin, sacrifice, simultaneous, apocryphal narrative

Anna Sobiecka

ORCID 0000-0001-5155-0393

Akademia Pomorska w Słupsku

Kudliński i Osterwa. Sprawa *Hamleta*

Przedmiotem niniejszej obserwacji stanie się powieść teatralna Tadeusza Kudlińskiego *Świątokradca*, w której zbeletryzowaniu podlega dialog toczący się między autorem powieści a Juliuszem Osterwą, autorem koncepcji wystawienia Szekspirowskiego *Hamleta*¹. Analiza powieści – z wpisaną w nią metatekstową ramą kompozycyjną – zostanie skonfrontowana z wcześniejszymi ustaleniami Wandy Świątkowskiej, która poddała obserwacji *Hamleta* Juliusza Osterwy, zarówno w kontekście jego osobistych, jak i zawodowych relacji z Tadeuszem Kudlińskim². Z dziejów teatru polskiego wiemy, że Osterwie nigdy nie udało się spełnić marzenia o wystawieniu i zagraniu roli Hamleta, „swojego” Hamleta. To, co nie udało się w rzeczywistości, stało się możliwe w fikcyjnym świecie przedstawionym powieści Kudlińskiego. Co ciekawe, w *Świątokradcy* dochodzi do głosu nie tyle próba ukazania obu odrębnych koncepcji wystawienia *Hamleta*, co raczej obrona wspólnej koncepcji Kudlińskiego i Osterwy. Rodzi się więc pytanie o przyczyny toczącego się między nimi sporu, jak również próba ustalenia różnic między obiema koncepcjami inscenizacyjnymi. Okoliczności te zostały przybliżone w artykule Świątkowskiej *Dwie koncepcje Hamleta według pomysłu Stanisława Wyspiańskiego*, dla którego punktem odniesienia stało się odnalezienie listu Tadeusza Kudlińskiego adresowanego do Osterwy z lipca 1940 r.³ Późniejsza o siedem lat powieść *Świątokradca*, wydana w roku śmierci Osterwy, jak można wstępnie założyć, dokonuje kolejnej reinterpretacji strategii czytania *Hamleta*, ale stanowi zarazem fikcyjną, epicką próbę pogodzenia koncepcji Kudlińskiego i Osterwy.

¹ Por. J. Osterwa, *Antygoną, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, wstęp, oprac. i red. I. Guszpit i D. Kosiński, Wrocław 2007.

² Por. W. Świątkowska, *Księżę Hamlet Juliusza Osterwy*, Kraków 2009.

³ W. Świątkowska, *Dwie koncepcje Hamleta według pomysłu Stanisława Wyspiańskiego – z racji odnalezionego listu Tadeusza Kudlińskiego do Juliusza Osterwy*, „Performer” 2013, nr 7 [czasopismo internetowe], www.grotowski.net/performer/performer-7/dwie-koncepcje-hamleta-wedlug-pomyslu-stanislaw-wyspiańskiego [dostęp: 05.09.2016].

Dokonując szczegółowej analizy wieloletniego procesu „myślenia Hamletem” Osterwy, Wanda Świątkowska stwierdza, iż dzieło aktora i reżysera można rozumieć na kilka sposobów:

Hamlet Osterwy ze względu na kształt gatunkowy jest dramatem, z punktu widzenia hermeneuty – wersją starej opowieści i dialogiem z przeszłością, z perspektywy translatoologii – parafrazą angielskiego arcydzieła dramatycznego, ze względów formalnych – utworem intertekstualnym z elementami kompilacji, w ujęciu historyczno-teatralnym – adaptacją sceniczną, zaś praktycznie – propozycją inscenizacyjną dla konkretnego teatru⁴.

Ta na wskroś autorska, intertekstualna parafraza Szekspirowskiego dramatu „na język współczesny – żeby go mogli wszyscy zrozumieć i po polsku pojąć”⁵ – powstała między drugą połową czerwca a końcem września 1940 r. Zapiski Osterwy z jego *Raptularza* z tego okresu potwierdzają charakter dokonanej pracy:

Tłumaczę myśli, nie słowa. Daję swoje czucia (duszę). Szekspir, gdyby żył, to by nie grał według treścianu [egzemplarza sztuki dramatycznej – przyp. A.S.] z 1604 roku⁶.

Hamlet Szekspirowski z uwzględnieniem myśli i rad St. Wyspiańskiego. Przetłumaczony dla Teatru Społecznego. W opracowaniu krakowskim był w zamysle Osterwy „dramatem uczucia”⁷. W niniejszych rozważaniach będzie mnie interesowała nie tyle całościowa koncepcja inscenizacyjna *Hamleta*, co raczej kierunek interpretacja roli Hamleta, „marzenia każdego aktora” – używając słów Osterwy, które zmaterializuje się w fikcyjnym świecie powieści Kudlińskiego. Swoją niemożność zagrania Hamleta doświadczył, pięćdziesięcioletni aktor tłumaczył następująco:

Przecież to szczyt, korona, mistrzostwo... Ale przez wiele lat odrzucałem od siebie tę ambicję. Przychodziło mi to dość łatwo – żyjąc Konradem z *Wyzwolenia*. Były jednak inne powody „uciekania” od roli Hamleta:

1. jako aktora zrażał mnie olbrzymi, trudny do opanowania pamięciowego tekst roli, zawiły styl wyrażania się...;
2. jako reżysera nie mogła mnie zadowolić jaka bądź inscenizacja i obsada postaci [...];
3. jako artystę – odstręczał mnie pewien szczegół w duszy Hamleta, który się nie dał wyjaśnić żadnym dotychczasowym komentarzem, a mianowicie: jak królewska krew w Hamlecie, jak jego myśl o sprowadzeniu świata, który „wyszedł z formy”, do normy – mogła dopuścić do czynu: 1) wykradzenie listu, 2) sfałszowanie tych listów i sfałszowanie podpisu cudzego, 3) podrzucenie tych listów, 4) żądanie śmierci

⁴ W. Świątkowska, *Książę Hamlet Juliusza Osterwy...*, s. 65.

⁵ J. Osterwa, *Wprowadzenie do Hamleta*, [w:] tegoż, *Raptularz*, VI–VIII 1940, cyt. za: J. Osterwa, *Antygoną, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego...*, s. 103.

⁶ Tamże, s. 107.

⁷ Tamże, s. 111.

ci bez sądu, bez spowiedzi, dwóch dawnych przyjaciół, 5) chwalenie się tym czynem przed przyjacielem, którego dawniej miało się (za) hetkę-pęletkę.

Kradzież – kradzieżą, fałsz – fałszem, oszustwo – oszustwem, zbrodnia – zbrodnią i cynizm – cynizmem jest, było i pozostanie na wieki wieków nagannym u każdego, cóż dopiero u królewicza Hamleta⁸.

Ten dłuższy fragment *Raptularza* wyjaśnia sposób myślenia rolą Hamleta, postacią dramatu, z którą aktor nie potrafił się pogodzić, do której odczuwał coś na kształt antypatii, mogącej prowadzić do niemożności podjęcia roli Hamleta jako zadania aktorskiego. Niezгода na charakter oraz kształt postaci-rola duńskiego księcia wynikały z precyzyjnej analizy koncepcji bohatera, której Osterwa nie akceptował, i która miała – jego zdaniem – prowadzić do osłabienia wyrazu gry aktorskiej. „Antypatyczność tego rysu pójdzie na rachunek nie Szekspira, nie Hamleta – ale na słabość gry – aktorskiej”⁹ – pisał w *Raptularzu*, nie mogąc pogodzić się z faktem, że taki oto Hamlet mógłby stać się bohaterem dramatu wpisującego się w program Teatru Społecznego „już nie jako tworzywo aktorskie ani reżyserskie, ale jako bogaty przykład życia, wyjaśniający położenie obecne wielu bezradnych jednostek na tle ogólnym”¹⁰. Pamiętać bowiem trzeba, że program Teatru Społecznego miał być realizowany już po zakończeniu II wojny światowej, po latach pracy „w okopach” i „miesiącach przymusowego bezrobocia”, gdy teatry amatorskie, grywające „komedyjki”, „skończyły się raz na zawsze”, jak notował aktor w *Raptularzu*. Warto więc choć na chwilę zatrzymać się i przyjrzeć koncepcji Teatru Społecznego, która wyrastała niezwykle mocno z osobistych przeżyć wojennych Osterwy. Jak odnotowują autorzy wstępu do wydania dramatów dla Teatru Społecznego, reżyser już w 1915 r., ewakuowany z Warszawy w głąb Rosji, wyrażał przekonanie o „potężnym” znaczeniu społecznym teatru i jego realnym wpływie na rzeczywistość¹¹. Przekonanie to pogłębiały kolejne doświadczenia zawodowe i lata pracy w teatrze – Pierwszej, Drugiej oraz Trzeciej Reducie, warszawskich Rozmaitości, gdy scena ta odzyskała miano Teatru Narodowego i miała być miejscem „Szczerego kultu Sztuki” nierozzerwalnie związanej z Ideą Społeczną, działalnością objazdową Reduty i wielotygodniowymi objazdami z *Księciem Niezłomnym* Calderona-Słowackiego oraz *Przepióreczką* Stefana Żeromskiego, wreszcie doświadczenia okresu dyrekcji Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Właśnie wtedy Osterwa inicjuje w Krakowie działalność Teatru Szkolnego (1932) związanego ściśle z programem edukacji gimnazjalnej, a w Warszawie – przy Instytucie Reduty – zakłada i prowadzi Teatr Szkolny Reduty (1933), którego działalność ukierunkowana jest na tworzenie przedstawień dla dzieci w wieku od lat siedmiu do trzynastu oraz spektakli dla młodzieży gimnazjalnej i licealnej. Okres II wojny światowej, który upływa Osterwie

⁸ Tamże, s. 112.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Por. I. Guszpit, D. Kosiński, *Ku Teatrowi Społecznemu* (wstęp), [w:] J. Osterwa, *Antygo-na, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego...*, s. 5–18.

w odosobnieniu w Krakowie, związany był z koniecznością porzucenia aktywności aktorskiej oraz reżyserskiej, co spowodowało wewnętrzną przemianę nie tylko w nim samym, ale także w myśleniu o teatrze. Dowodem przemiany pozostają notatki z *Diariusza* i *Raptularza*, spisane pomiędzy rokiem 1940 a 1945, określone przez edytorów pism Osterwy *Czasem przejścia* (1940–1945) oraz *Czasem próby* (1944–1947)¹². „Teatr upada. Tym razem na pewno. Wojna przeszła nad nim do porządku dziennego. Dogorywa. [...] Przemienictwo – jak ożywcze, wiecznie ożywające lekarstwo jest w pogotowiu...¹³, pisał Osterwa, będąc przekonany, że teatr miniony nie tylko odchodzi bezpowrotnie, ale wymaga także krytycznej oceny, a nawet „oskarżenia”¹⁴, które pozwoli stworzyć podwaliny teatru przyszłości. Jak przekonują autorzy komentarza do koncepcji Teatru Społecznego, powojenna działalność Osterwy miała zamykać się w programie teatru narodowo-chrześcijańskiego, dla którego istotnym punktem odniesienia były autorskie parafrazy *Antygony*, *Tobiasza* oraz *Hamleta*, przygotowane w czasie wojennej zawieruchy. W 1945 r. Osterwa wrócił do pracy w Teatrze im. Juliusza Słowackiego jako aktor i reżyser, a od r. 1946 jako jego dyrektor. W tym samym czasie został też dyrektorem krakowskiej Państwowej Szkoły Dramatycznej. Powojenne działania Osterwy przerwała nieuleczalna choroba i śmierć w maju 1947 r.

Poczyniony komentarz, związany z działalnością artystyczną Juliusza Osterwy, jego wieloletnimi zmaganiem z *Hamletem* (te szczególnie charakteryzuje Wanda Świątkowska oraz Józef Szczublewski¹⁵), ale również oryginalną koncepcją Teatru Społecznego, wydaje się konieczny dla zrozumienia okoliczności powstania dwóch teatralnych powieści Tadeusza Kudlińskiego. Wizja *Hamleta* zagranego przez Osterwę, zaprezentowana w *Świętokradcy*, wynika bowiem z doświadczeń oraz wojennych kontaktów powieściopisarza z autorem *Hamleta Szekspirowskiego z uwzględnieniem myśli i rad St. Wyspiańskiego. Przetłumaczonego dla Teatru Społecznego. W opracowaniu krakowskim*. Pierwsze publiczne czytanie parafrazy Osterwy odbyło się 4 lipca 1940 r. w krakowskim mieszkaniu Wincentego Lutosławskiego, drugie dwa dni później w posiadłości rodziny Barbary z Miziewiczów, żony Tadeusza Kudlińskiego,

¹² Por. J. Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, wybór i oprac. I. Guszpit i D. Kosiński, wstęp D. Kosiński, Kraków 2004.

¹³ Tamże, s. 151.

¹⁴ Por. tamże, s. 152–160. Osterwa oskarżał kolejno wszystkie teatralne stany: aktora, reżysera, twórców i autorów, dyrektora, publiczność, krytykę teatralną.

¹⁵ Mówiąc o wieloletnich zmaganiach Osterwy z *Hamletem*, należy uwzględnić: wykłady o *Hamlecie*, połączone z analizą i komentarzami do *Hamleta* Wyspiańskiego z 1920 r., próby *Hamleta* w warszawskich Rozmaitościach (1920), w okresie wileńskim (1928) oraz krakowskim (1934), wreszcie parafrazę Szekspirowskiego dramatu, z uwzględnieniem fragmentów studium Wyspiańskiego z 1940 r., w tym próby czytane *Hamleta* w rodzinnej posiadłości Kudlińskiego w Jugowcach pod Krakowem (lipiec 1940), w obecności aktorów Reduty, a także powojenne plany publicznego czytania *Hamleta*, bez dekoracji i kostiumów (III 1945) oraz niezrealizowany zamysł opracowania „całego Szekspira” w przyszłej – powojennej Reducie, określonej mianem Polskiej Reduty Szekspira. Por. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971, s. 161–162, 180–181, 308, 325, 397, 475–477, 533, 574.

w Jugowcach pod Krakowem (obecnie granice administracyjne Krakowa). We wspomnieniach Kudlińskiego wieczór z „czytaniem *Hamleta*” zapisał się w sposób wyjątkowy. Pisarz będzie powracał do niego kilkakrotnie, podobnie jak do wydarzeń towarzyszących posiedzeniu Komisji Teatralnej Zarządu Miasta Krakowa z 1934 r., gdy po raz pierwszy dowiedział się o pomysłach Osterwy inscenizacji *Hamleta* w jego własnym opracowaniu. Kudliński zwrócił się do Osterwy w sposób bezpośredni w liście określonym jako „pamiętka” dnia 6 lipca 1940 r. Do wydarzeń wokół *Hamleta* powróci także w zbeletryzowanej wspomnieniowej opowieści *Dziedzictwo zemsty* oraz w interesującym nas Świętokradcy. Należy pamiętać, że Kudliński (autor inscenizacji) wspólnie z Wiesławem Goreckim (autorem adaptacji tekstu) oraz Adamem Bunschem (autorem koncepcji scenografii i kostiumów) przygotował w 1935 r. projekt inscenizacji *Hamleta* według Stanisława Wyspiańskiego¹⁶. Rok wcześniej opublikował w „Przeglądzie Teatralnym”, miesięcznym dodatku do „Czasu”, artykuł zatytułowany *Przyszedł pan Kamiński...*, w którym jednoznacznie opowiedział się za koncepcją grania *Hamleta* według wskazówek Wyspiańskiego¹⁷. Co więcej, Kudliński *Hamleta* „prekursora Wyspiańskiego” odczytywał jako przykład „nowoczesnej teorii teatralnej”, przy czym określenie „nowoczesna” oznaczało dla niego „aktualna” dla odbiorcy żyjącego w 1934 r. Kudliński proponował, by Szekspirowski dramat grany był w dekoracjach zaproponowanych przez Wyspiańskiego, z natychmiastowym następstwem poszczególnych scen, przy założeniu, że malarstwo sceniczne stanie się dopełnieniem obrazu architektonicznego (proscenium zaplanowane było jako wielka sala audiencyjna, na tle trójkondygnacyjnego, inspirowanego układem sceny elżbietańskiej, zamku w Elsynorze, tj. na Wawelu, w którym poszczególne pomieszczenia miały być odpowiednio zasłaniane bądź odsłaniane przy wykorzystaniu arrasów). Potrzebę stylizowania dekoracji oraz kostiumów – zaproponowaną przez Wyspiańskiego – Kudliński tłumaczył potrzebą „zgrania” logiki tekstu z logiką architektury scenicznej inscenizacji, przy naczelnym założeniu, że siła iluzji teatru kryje się w „sugestywnej prawdzie scenicznej” budowanej przez aktorów – „żywej kronice czasów”. Gdy zaś idzie o koncepcję roli Hamleta, z którą przyszło się fikcyjnie zmierzyć Osterwie na kartach Świętokradcy, Kudliński wyraźnie rozgraniczał historyczną postać Hamleta od Hamleta „aktualnego”, odczytanego jako człowieka „myśli i czynu”, który nie „hamletyzuje”, lecz podejmuje walkę w imię prawdy moralnej. Artykuł Kudlińskiego kończyło retoryczne pytanie wskazujące bezpośrednio adresata komentarza do koncepcji Wyspiańskiego: „Czy – zwróci się do niej ten, który chce grać Hamleta – teraz?”¹⁸. Adaptacja Kudlińskiego, Goreckiego i Bunscha, wydana w postaci broszury w 1936 r. nakładem Biblioteki Zet, pozostawała w zgodzie z interpretacją dramatu Szekspira według koncepcji Wyspiańskiego. Była jednakże interpretacją na

¹⁶ T. Kudliński, W. Gorecki, A. Bunsch, *Nowa realizacja Hamleta oparta na pomysłach Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków–Warszawa 1936.

¹⁷ T. Kudliński, *Przyszedł pan Kamiński...*, „Przegląd Teatralny” (miesięczny dodatek do „Czasu” nr 304) 1934, nr 38, s. 1.

¹⁸ Tamże, s. 1.

wskroś „nowoczesną” w rozumieniu jej głównego inicjatora – Kudlińskiego, który głównym tematem „dramatyzacji dramatu” zamierzał uczynić jednorodną postać Hamleta, przekształcając utwór Szekspira w tekst „logiczny, zwarty i pozbawiony niejasności”¹⁹. *Nowa realizacja Hamleta* obejmowała nie tylko propozycje znacznych skreśleń tekstu (Gorecki, autor adaptacji dramatu, pomijał m.in. wątek Fortynbrasa, śmierć i pogrzeb Ofelii, scenę cmentarną, scenę z portretami w sypialni matki, pantomimę aktorów, poprzedzającą Zabójstwo Gonzagi) oraz ingerencje w układ, jak i kolejność poszczególnych scen. Propozycja zawierała także szczegółowe opisy i charakterystykę postaci, kostiumów, dekoracji, a także propozycję oprawy muzycznej inscenizacji. Jak przekonuje Wanda Świątkowska, zmiany dokonane w projekcie Kudlińskiego, Goreckiego i Bunscha prowadziły do zwiększenia tempa akcji sztuki oraz skondensowania zdarzeń dramatycznych, gdyż nowa inscenizacja *Hamleta* miała odpowiadać na zapotrzebowania współczesnego odbiorcy, a tym samym „uwspółcześniać” Szekspirowski dramat²⁰. Ponadto Kudliński przekonywał, że:

[...] dzieło to domaga się gwałtownie nowego przeżycia przez nasze pokolenie, w ogóle nowego uformowania zjawiska, któremu na imię Szekspir²¹.

Dwa odmienne pomysły – plan inscenizacji Tadeusza Kudlińskiego, oparty na uwagach Wyspiańskiego, znacznie uszczuplający, ale równocześnie uwspółcześniający dramat Szekspira (o co chodziło także Osterwie), oraz samodzielne „czytanie Hamleta” Juliusza Osterwy – skrzyżowały się w parafrazie dramatycznej z 1940 r. Kudliński od razu dostrzegł potencjał *Hamleta* Osterwy, przypisując mu jednoznacznie walory niezbywalne: „Hamlet ten jest i będzie w naszym życiu teatralnym – pierwszym wypełnieniem testamentu Wyspiańskiego”²². W liście do Osterwy z 8 lipca 1940 r. Kudliński tłumaczył różnice obu pomysłów w następujący sposób, przyznając rację autorowi *Hamleta* dla Teatru Społecznego:

Jakkolwiek wiemy, że wiele tych spraw wspólnie umiłowaliśmy, zarazem wiemy, że poszedł Pan w Swym projekcie drogą inną niż moja. Niemniej przyznaję, że pomysł Pański jest lepszy, niż mój a przez to, że właśnie lepszy – mogę to otwarcie wyznać i dodam szczerze: prawdziwie radować się. Uzasadnię to. Najpierw dramat Hamleta został postawiony przez Pana jasno i zgodnie z myślą Wyspiańskiego. Po wtóre niejasności i sprzeczności Szekspirowskiego tekstu – ja usuwałem, skreślając niektóre zasadnicze wątki i sceny, jak np. Fortynbrasa, scenę cmentarną itd. Panu udało się przez przesunięcie ustępów i nieznaczne dopisy, wydobyć jasny przebieg wypadków, ocalając zarazem cały tekst Szekspira, więc bez skreśleń postaci czy scen, co niewątpliwie jest w duchu Wyspiańskiego; udało się Panu dalej ukształtować dzieje Hamleta zrozumiale, logicznie i przystępnie. O takim rozwiązaniu myślał Wyspiański. [...]

¹⁹ T. Kudliński, W. Gorecki, A. Bunsch, dz. cyt., s. 18.

²⁰ Por. W. Świątkowska, *Dwie koncepcje Hamleta...*, s. 9.

²¹ T. Kudliński, W. Gorecki, A. Bunsch, dz. cyt., s. 7.

²² List T. Kudlińskiego do J. Osterwy, cyt. za: W. Świątkowska, *Dwie koncepcje Hamleta...*, s. 5.

Udało się Panu – raczej powiem dokładniej – zdołał Pan, potrafił Pan, znakomicie uwspółcześić *Hamleta* i spolszczyć go. Znaczący to, że postaci tragedii mówią i myślą pojęciami i obrazami całkowicie współczesnymi a co ważniejsze: zarazem silnie związanymi z rzeczywistością polską. Taka też była i jest wola Wyspiańskiego, gdy dramat *Hamleta* widział oczyma swej duszy na wawelskim dworze. Dodam dalej, że wplecenie tekstów pióra Wyspiańskiego, czy to w monologach *Hamleta*, czy w rozsianych trafnie i z umiarem wypowiedziach jego o istocie teatru i życia, wiąże *Hamleta* z duchem Wyspiańskiego w sposób piękny i pożyteczny. Wreszcie życzenie Wyspiańskiego, by nie czytać komentarzy o *Hamlecie*, ale czytać *Hamleta* samego i myśleć, dokonało się w Panu w sposób zadziwiający. Dowodem oczywistym jest odbiegająca od dotychczasowej, odkrywczą i trafną charakterystyką postaci i scen. W utworze Pana postaci myślą istotnie i czują, są osobami określonymi a w całości dramatu jest to, „o czym jest w Polsce do myślenia”. Słowem – jest Pan najczulszym i najwierniejszym wykonawcą woli Wyspiańskiego²³.

Kudliński trafnie odczytał zamiary Osterwy, by „tłumaczyć uczucia i myśli, nie słowa”. Równie wysoko oceniał dwie podstawowe cechy jego parafrazy – „uwspółcześnienie” połączone z udanym „spolszczeniem” tekstu. Obie koncepcje tak wiele zawdzięczające pomysłom „teatru ogromnego” Wyspiańskiego – Kudlińskiego z 1935 r. oraz Osterwy z r. 1940 – nie przyniosły jednakże upragnionej roli *Hamleta* w wykonaniu Juliusza Osterwy. Kudliński domknął te zmagania w dwojaki sposób. W 1948 r. wydał sfabularyzowaną wspomnieniową pół-powieść *Dziedzictwo zemsty*, traktującą o dziejach polskiego *Hamleta-Osterwy*, który „nie zdołał zagrać swojego *Hamleta*, a mógł być polskim *Hamletem*”²⁴. Wcześniej jednak pozwolił Osterwie „zagrać” *Hamleta* na kartach *Świętokradcy*.

Mówiąc o *Świętokradcy*, pamiętać właściwie trzeba o powieściowej dylogii Tadeusza Kudlińskiego, na którą składają się *Farbowane lisy* (utwór napisany między rokiem 1939 a 1941, wydrukowany w 1947) oraz *Świętokradca* (ukończony w 1946 r., opublikowany rok później). Do fikcjonalnego świata przedstawionego obu powieści „z kluczem” Kudliński wprowadza postać Juliusza Osterwy. W przypadku *Farbowanych lisów* jest to aktor Jules Niebies, „artysta sceny z bożej łaski”, twórca niemal zakonnej szkoły teatralnej (Instytut Reduty), który istotę sztuki aktorskiej definiuje jako umiejętność „wewnętrznego przeżywania” i „wcielania się” w rolę. „[...] my, stajemy na pustej i ciemnej scenie, by ją zaludnić żywymi postaciami, z nas samych stworzonymi”²⁵ – mówi Niebies do uczestników jubileuszu pisarza Jana Szarzyńskiego, obchodzonego w przeciągu jednej doby 10-tego sierpnia 1938 r. w Miłolipach, u stóp Gorców, do których zjeżdżają zaproszeni przedstawiciele

²³ Tamże, s. 6–7.

²⁴ T. Kudliński, *Dziedzictwo zemsty. Opowieść*, Poznań 1959, s. 330. W kontekście prowadzonych tu rozważań warto odnotować inne prace podejmujące w ciekawy sposób problem „myślenia *Hamletem*”. Zob. m.in. J. Trznadel, *Polski Hamlet czyli kłopoty z działaniem*, wydanie 2, przejrzone i rozszerzone, Warszawa 1995; K. Kurek, *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, Poznań 1999.

²⁵ T. Kudliński, *Farbowane lisy*, Wrocław 1947, s. 131.

krakowskiego świata artystycznego. Towarzyskie spotkanie staje się pretekstem do dyskusji o nowatorskim programie teatralnym Niebiesa, twórcy nowej „teorii teatru” oraz szkoły aktorskiej, która łączy wysoki artyzm wykonawczy z programem rozwoju indywidualnego oraz grupowego członków zespołu:

W teorii aktorstwa obowiązywało wewnętrzne przeżywanie i granie, bycie sobą, typ neurojonego kracjonizmu wysokiej klasy, podźwiękującego Wyspiańskim. Hasło tego kierunku brzmiało: być gotowym! [...] Obrządek szkoły Niebiesa był bardzo skomplikowany, rytualny i ograniczył jawnie z regułą zakonną. Poza umiejętnościami scenicznymi, wchodziły w rachubę zabiegi duchowo-religijne, higieniczne, ćwiczenia w karności i obediencji, wszystko to w nastroju nieco dewocyjnej ekstazy²⁶.

Obok Niebiesa-Osterwy w powieści Kudlińskiego sportretowane zostają także inne osoby wywodzące się z kręgu Reduty, między innymi Mieczysław Limanowski – powieściowy Achilles, wygłaszający wielki monolog o istocie teatru obrzędowego, opartego na zespoleniu metafizyki i estetycznej „teorii deformacji rzeczywistości”, a także Stanisława Wysocka, Karol Ludwik Koniński oraz Adam Polewka. Jednakże dopiero *Świętokradca* przynosi spełnienie marzenia Osterwy o roli Hamleta. Powieść Kudlińskiego rozpoczyna rozdział zatytułowany *Hamlet*, który, podobnie jak *Hamlet* Stanisława Wyspiańskiego, z całą siłą przekonuje o nieprzemijającej magii teatru i sceny. Oddzielenie od świata zewnętrznego, jego realności, następuje bezpośrednio po przekroczeniu magicznego progu łoża teatralnej. Już samo wejście powoduje zmianę w życiu każdego, kto wchodzi w przestrzeń teatru, tym bardziej dokonuje się to w przypadku aktora, przed którym sztuka teatru stawia dodatkowe zadania – stawanie się graną przez siebie postacią. Metateatralna klamra kompozycyjna powieści odsyła zarazem do uniwersalnej metafory świata teatru, w którym aktorami są wszyscy ludzie:

Adam Tyczyński wszedł do łoża i przymknął cicho drzwi za sobą. To przymknięcie drzwi oddzieliło go całkowicie od świata zewnętrznego. Znalazł się w świecie drugim, innym, w teatrze. – Choć to nie scena, ale widownia – myślał – jest się jednak w okolicznościach bliżej nie nazwanych, sprawiających jednak, że czujemy się inaczej niż w życiu codziennym, gramy jakąś swoją rolę, przedstawiamy coś, co nie jest biegiem samorodnym naszego jestestwa, bo jest w tym nieco sztuczności i udania. Znajdujemy się jakby wśród dekoracji scenicznej²⁷.

Główną postacią Świętokradcy jest malarz-portrecista Adam Tyczyński, który wspólnie z aktorem Piotrem Łagodzińskim (Osterwa) rozpoczyna prace nad nowym przekładem *Hamleta*. Pomysł Adama Tyczyńskiego, by grać i inscenizować *Hamleta* według wskazówek Wyspiańskiego, powoduje oburzenie Łagodzińskiego, który rolę księcia Hamleta chce grać po swojemu. Cały rozdział powieści wypełnia relacja z wieczoru teatralnego, podczas którego odbywa się premiera *Tragicznej historii o Hamlecie duńskim królewiczu*. Autorem scenografii do przedstawienia

²⁶ Tamże, s. 56.

²⁷ T. Kudliński, *Świętokradca*, Wrocław-Warszawa 1947, s. 7.

jest Tyczyński. Łagodziński gra Hamleta, zaś w roli Ofelii partneruje mu ukochana Helena (powieściowy portret Wandy Osterwiny)²⁸. Relacja z premiery miesza się ze szczegółową analizą inscenizacji, wokół której toczy się spór między Tyczyńskim („wedle pomysłu Wyspiańskiego”), a Łagodzińskim („po mojemu”). Panowie dochodzą jednak do porozumienia („dobrze by się pracowało razem”) – w inscenizacji wykorzystane zostaną, już wcześniej przygotowane, szkice i makiety dekoracji autorstwa Adama Tyczyńskiego, zaś za układ inscenizacji odpowiedzialny będzie Piotr Łagodziński, który, przygotowując się od dawna do roli Hamleta, bierze lekcje szermierki i z wielkim pietyzmem studiuje scenę pojedynku z Laertesem:

Cóż za długa historia była z tym przedstawieniem Hamleta! Helena z dawna miała ochotę na Ofelię, a Piotr na Hamleta. Wszedł bowiem w ten okres swej sztuki aktorskiej i wieku, że był już wystarczająco doświadczony i stary, by grać Królewicza. Bo i jest to rola dla starzejących się amantów, z tym też zamiarem napisana przez Szekspira. Znana zadyszka podczas pojedynku. Dobrze. Więc postanowili oboje grać. Ale jak, na jaki sposób? Piotr był zbyt wymagający, aby iść utartym szlakiem, a Hamleta można grać na tysiąc sposobów²⁹.

Kompromis osiągnięty w pracy nad inscenizacją *Hamleta* oznacza rodzaj porozumienia między koncepcją Adama Tyczyńskiego (Kudlińskiego), u podstaw której leżała zgodność z koncepcją Wyspiańskiego, a postulatami Piotra Łagodzińskiego (Osterwy), eksponującego dylematy moralne księcia Hamleta. To, co nie udało się obu artystom w rzeczywistości, stało się możliwe na kartach *Świętokradcy*:

Oczywista Piotr mógł myśleć tylko mistycznie o Hamlecie „medialnym”, kierowanym obcymi siłami, szarpiącym się wśród niewidzialnej gry przeznaczenia, gdy Adam szedł za Wyspiańskim i pragnął widzieć Królewicza duńskiego, idącego świadomie w spotkanie z losem i rozgrywającego jasno swą partię. Stąd te nieporozumienia trudne do pogodzenia, gdyż istotnie tekst Szekspirowski daje pokrycie na wytłumaczenie obu podejść. To samo z Ofelią. Wieczne pytanie: kurtyzana czy panna. Ten stary, poprzerastany jak wędzonka tekst, to był kłopot. Czy dzisiejszy Hamlet był Piotra czy Adama, czy obu ich razem i jeszcze Heleny? Trudno byłoby odpowiedzieć³⁰.

Trudno jednoznacznie powiedzieć, na ile obiektywnie Kudliński podszedł do oceny fikcjonalnej inscenizacji *Hamleta* – czy jej autorstwo można przypisać bardziej Kudlińskiemu, czy raczej Osterwie? Wiemy na pewno, że Kudliński – autor powieści, ale zarazem współautor inscenizacji *Nowej realizacji Hamleta opartej na myśle Stanisława Wyspiańskiego*, musiał zmierzyć się z opisem ich wspólnej, fikcjonalnej inscenizacji, podzielonej na szesnaście scen, z pauzą (powieściowym antraktem) po czterech kolejnych scenach, uwzględniającej cały tekst dramatu

²⁸ Wanda Osterwina (1887–1929), z domu Malinowska, pierwsza żona Osterwy, jego sceniczna partnerka. Na marginesie rozważań warto odnotować, że aktorka debiutowała na scenie w Nałęczowie w 1908 r. rolą Ofelii w *Śmierci Ofelii*, później występowała na scenach Łodzi, Krakowa, Wilna, a w 1919 r. weszła do zespołu Reduty.

²⁹ T. Kudliński, *Świętokradca...*, s. 11.

³⁰ Tamże, s. 13.

Szekspira. To wewnętrzne zmaganie autora powieści i jednocześnie jednego z jej bohaterów, a zarazem narratora, wyznacza kolejny poziom metateatralnej konstrukcji Świętokradcy, choć w tym miejscu będzie to problem zaledwie sygnalizowany. Jak wiemy z wcześniejszych porównań projektów Kudlińskiego i Osterwy, powieściowa inscenizacja Tyczyńskiego oraz Łagodzińskiego wykorzystywała projekty scenograficzne wiernie przeniesione z *Nowej realizacji Hamleta*, a więc pośrednio także z opracowania Wyspiańskiego: trójkondygnacyjny przekrój zamku, dekoracje wykonane z surowego płótna w jego naturalnym kolorze, układające się w zaprojektowane piętrowo pomieszczenia, schody i podesty, charakterystyczny, wyróżniający się czerwoną barwą sztandar duński, stylizowane na renesansowe kostiumy, uwydatnione bogactwem kolorów oraz wzorów. Oryginalnym odczytaniem w układzie scenografii było zastosowanie kubistycznych brył w sposobie zabudowy zamku, jego schodów i podestów. Odstępstwem od projektu scenograficznego Adama Tyczyńskiego okazała się scena śmierci Ofelii, którą pokazano na tle letniego pejzażu łąkowego, odchodząc od jednolitej dekoracji zamku w Elsynchronie. Układ tekstu inscenizacji, a także kolejność poszczególnych scen zostały wywiedzione z *Hamleta* Osterwy. Odstępstwem było jedynie pominięcie postaci Fortynbrasa oraz opuszczenie sceny cmentarnej z Hamletem. Do Osterwy należała także interpretacja roli duńskiego księcia, którą aktor Piotr Łagodziński budował według wzorca Wyspiańskiego, w sposób dyskretny, melancholijny, lecz konsekwentny, umiejętnie stopniując nastrój do scen kulminacyjnych poszczególnych części. Wedle pomysłu Łagodzińskiego-Osterwy zbudowano także kreację ducha-ojca Hamleta, która to postać przywołała na myśl ducha-medium rodem z seansów spirytystycznych. Gra Łagodzińskiego wywierała na publiczności niesamowite wrażenie. Stanowiła jednocześnie próbę potencjalnej „rekonstrukcji” gry samego Osterwy, jak i jego sposobu zmierzenia się z rolą Hamleta. Metateatralna rama Świętokradcy stwarzała zarazem sytuację, w której odbiorca mógł wyobrazić sobie, jak Hamleta zagrałby Osterwa-Łagodziński. Choć on sam (Osterwa) dla zasady nie godził się na kłanianie czy oklaski w trakcie przedstawienia, które burzyły budowany nastrój roli czy sceny, w czasie trwania powieściowego *Hamleta* aktor (Łagodziński) musiał jednak uznać wyższość publiczności, dając jej kilkakrotnie sposobność do wyrażenia własnych emocji i zachwyty nad grą. Co więcej, Łagodzińskiemu-Osterwie udało się rzecz niezwykle rzadka. Nie tylko on sam stał się scenicznym Hamletem, ale spowodował także utożsamienie publiczności z postacią oraz jej tragicznymi rozterkami:

Łagodziński kładzie teraz takie akcenty tragizmu nadludzkiego, że publiczność jak urzeczona zamarła całkowicie. Dziwnie oszczędnymi środkami, bo ani głosu nie nakłada, ani gestem nie szarżuje, w jakimś dostojnym spokoju i godności, niesamowitą siłą wewnętrzną wyrzuca te słowa, które padają niemal widoczne w przestrzeń i rozwierają przemocą dusze ludzkie ku pospólnemu, wielkiemu wzruszeniu. Sami Hamleci na widowni, przeżywający tę tragedię, siedzą teraz w teatrze³¹.

³¹ Tamże, s. 40.

Magia teatru trwała długo po opuszczeniu kurtyny. Gdy w dyrektorskiej garderobie Piotr Łagodziński zdejmował kostium, stopniowo „ubywało Hamleta, przybywało Piotra”, gdy kładł się wygodnie na tapczanie i zapalał papierosa, trudno było ocenić, kto to czynił – „Hamlet? Łagodziński?”. I trudno nie oprzeć się wrażeniu, że scena opisana przez Kudlińskiego wywodzi się bezpośrednio z *Hamleta* Wyspiańskiego, gdy poeta opisuje „metamorfozę” Heleny Modrzejewskiej w Lady Makbet:

Kurtyna zapuszczona, a przez zapuszczoną kurtynę słycać muzykę, grającą właśnie w antrakcie.

Spieszą się. Już niedługo, za parę minut rozpoczną. I nagle wchodzi Lady Makbet naprzeciw mnie.

Idzie śmiałym, pewnym, energicznym krokiem; – powzięła już jakąś myśl – decyzję. Otrzymała list o zamierzonym przybyciu Dunkana.

Natychmiast zdjąłem kapelusz i pocałowałem ją w rękę.

Ją, Lady Makbet. – Nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była Lady Makbet – ale Modrzejewska³².

W tle podzielonej na cztery części inscenizacji *Hamleta*, w przestrzeni łoża teatralnej, odsłania się drugie pole działań świata przedstawionego powieści Kudlińskiego. Adam Tyczyński, niemal jak Łagodziński na scenie, tłumaczy zaprzyjaźnionym redaktorom i recenzentom istotę wspólnej inscenizacji. Wielokrotnie wyjaśnia przyczyny dokonanych przez obu artystów wyborów, skreśleń oraz uzupełnień. Komentarze Adama towarzyszą toczącemu się na scenie przedstawieniu, scena po scenie, postać po postaci, ujawniając zarazem niezwykle wnikliwe „czytanie” dramatu Szekspira oraz *Hamleta* Wyspiańskiego. Dowiadujemy się więc czym podyktowane były wcześniejsze lekcje szermierki, dlaczego zastosowano określony model dekoracji teatralnych, czemu służyły skreślenia niektórych scen. Kilkakrotnie pada pytanie o wierność koncepcji inscenizacyjnej Wyspiańskiego. Adam Tyczyński tłumaczy, iż naczelną zasadą wspólnej inscenizacji było zachowanie wierności Wyspiańskiemu i jego *Hamletowi* – „dramatowi świadomości”. Powieściowy scenograf przyznaje, iż w kilku momentach nie udało się jej zachować w pełni, ponieważ obaj twórcy „nie mogli utrzymać na wodzy własnych podejść”³³. Powstała więc „wspólna” – co podkreślają zgodnie Tyczyński i Łagodziński – koncepcja *Hamleta*, duchem z Szekspira i Wyspiańskiego, wzbogacona pomysłami Adama oraz Piotra, koncepcja podporządkowana wywołaniu określonego efektu scenicznego – oczarowania i uwiedzenia publiczności magią teatru, co Tyczyński tłumaczy słowami:

Zresztą, taki wybuch wdzięcznego podziwu, to złączenie się i oddanie całkowite wi-downi, trudno bagatelizować znowu. W tym się spełnia ostatecznie czarodziejstwo teatru³⁴.

³² S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wrocław–Warszawa 1976, BN I, nr 225, s. 31.

³³ T. Kudliński, *Świętokradca...*, s. 19.

³⁴ Tamże, s. 44.

Kończąc pisanie *Świętokradcy* na początku października 1946 r., Tadeusz Kudliński zapewne wiedział już o śmiertelnej chorobie Juliusza Osterwy, z którą aktor zmagał się „dumnie i pogodnie”³⁵, grając w teatrze tak długo, jak tylko się dało. Sfabularyzowane spełnienie marzeń o scenicznym Hamlecie było więc w pewnym sensie podarunkiem ofiarowanym choremu aktorowi i przyjacielowi, który o zagranii roli duńskiego księcia marzyć już nie mógł. Ich wyimaginowane, fikcyjne spotkanie wokół pomysłu nowej inscenizacji *Hamleta* wymagało od Kudlińskiego kompromisu – rezygnacji z niektórych własnych pomysłów oraz uznania wyższości parafrazy Osterwy. Było też w pewnym sensie hołdem złożonym wielkiemu aktorowi, który nigdy nie zagrał Hamleta.

O tym jak mocno „czytanie *Hamleta*” zawładnęło myśleniem Tadeusza Kudlińskiego świadczy także jego ostatnie spotkanie z Osterwą i Szekspirowskim dramatem. W 1948 r. Kudliński ukończył pisanie wspomnieniowej „pół-powieści” o Osterwie i ich niełatwej przyjaźni. W *Dziedziectwie zemsty* – opowieści dedykowanej wielkiemu artyście teatru i przyjacielowi – Kudliński po raz kolejny powracał do „sprawy Hamleta”. Swojej wspomnieniowej wypowiedzi nadał polifoniczną formułę. Łączyła ona kilka różnych poziomów zbeletryzowanych opowieści – dzieje Hamleta jako postaci literackiej, określone mianem „powieści o Hamlecie”, w której autor powoływał do życia zarówno postać samego Szekspira, jak również późniejszych badaczy jego twórczości, aż po wiek XX; historię artysty dramatycznego Kazimierza Kamińskiego, którego wątpliwości dały Wyspiańskiemu asumpt do napisania *Hamleta*, wedle koncepcji „co jest tu, w Polsce i dziś do myślenia”; historię Wyspiańskiego, piszącego *Tragiczną historię Hamleta księcia Danii* oraz szykującego się do konkursu na stanowisko dyrektora teatru krakowskiego; okoliczności krakowskiego jubileuszu Wyspiańskiego z 1932 r. i początek zmagania narratora, później także Osterwy z *Hamletem*, aż po okres okupacji i krakowskiego „czytania” *Antygony* i *Hamleta*; wreszcie plany na powojenną przyszłość związane ze wspólną pracą Kudlińskiego oraz Osterwy w „Reducie przyszłości”. Śledzenie kolejnych poziomów polifonicznej historii łączył wspólny mianownik – postać Hamleta, jak również cały Szekspirowski dramat, który przez wiele lat i na wiele różnych sposobów był „czytany” i interpretowany, „rozbierany” na poszczególne sceny, akty, zarysy postaci przez obu twórców. Swoje i Osterwy zmagania z *Hamletem* Kudliński kończył słowami:

Jestem już nieco zmęczony *Hamletem*. Wypełniłem moją służbę wiernie i jestem na hamletowskiej emeryturze. Jeszcze ta książka, inspirowana przez Osterwę, i wnoszącą o absolutorium jako odpuszczony sługa. Oznacza to, że przyjdą teraz inni wybrani do nowej pracy nad *Hamletem*, bo to się nigdy nie skończy. Wierzę, że *Hamlet* jest wiecznym problemem ludzkości³⁶.

³⁵ T. Kudliński, *Dziedziectwo zemsty...*, s. 330.

³⁶ Tamże, s. 330.

Bibliografia

- Kudliński T., *Dziedzictwo zemsty. Opowieść*, Poznań 1959.
- Kudliński T., *Farbowane lisy*, Wrocław 1947.
- Kudliński T., Gorecki W., Bunsch A., *Nowa realizacja Hamleta oparta na pomysle Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków–Warszawa 1936.
- Kudliński T., *Świątokradca*, Wrocław–Warszawa 1947.
- Kurek K., *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, Poznań 1999.
- Osterwa J., *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, wstęp, oprac. i red. I. Guszpit i D. Kosiński, Wrocław 2007.
- Osterwa J., *Przez teatr – poza teatr*, wybór i oprac. I. Guszpit i D. Kosiński, wstęp D. Kosiński, Kraków 2004.
- Świątkowska W., *Dwie koncepcje Hamleta według pomysłu Stanisława Wyspiańskiego – z racji odnalezionego listu Tadeusza Kudlińskiego do Juliusza Osterwy*, „Performer” 2013, nr 7 [czasopismo internetowe], www.grotowski.net/performer/performer-7/dwie-koncepcje-hamleta-wedlug-pomyslu-stanislaw-wyspianskiego [dostęp: 05.09.2016].
- Świątkowska W., *Księżę Hamlet Juliusza Osterwy*, Kraków 2009.
- Szczublewski J., *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971.
- Trznadel J., *Polski Hamlet czyli kłopoty z działaniem*, wyd. 2, przejrzone i rozszerzone, Warszawa 1995.
- Wyspiański S., *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wrocław–Warszawa 1976, BN I, nr 225.

Kudliński and Osterwa. The case of *Hamlet*

Abstract

This paper is dedicated to the theatrical novel by Tadeusz Kudliński, *Świątokradca* (1947), in which a fictional dialogue between the author of the novel and the performance concept of Shakespeare's *Hamlet* by Juliusz Osterwa is being held. Analysis of the novel, in which a metatextual frame is included as well, is confronted with earlier considerations of Wanda Świątkowska, who had conducted a close analysis of Juliusz Osterwa's *Hamlet*, considering his personal and professional relationship with Tadeusz Kudliński, too. The novel *Świątokradca*, released in the year of Osterwa's death, not only provides another interpretation of *Hamlet*, but also makes an attempt to combine both Kudliński's and Osterwa's concepts.

Key words: Tadeusz Kudliński, Juliusz Osterwa, theatrical novel, cryptobiographic strategy

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.12

Jacek Rozmus

ORCID 0000-0003-3698-8965

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Militarne reprezentacje w prozie Tadeusza Kudlińskiego

Kulturę materialną na przełomie XIX i XX w. w znacznym stopniu determinował militarizm, przejawiający się we wszystkich dziedzinach aktywności społecznej. Do takich wniosków prowadzą zarówno modele teoretyczne, oparte na koncepcjach filozoficznych, poczynając od Martina Heideggera *Pytania o rzecz*, wyrażającego „ pewne aspekty stosunków pomiędzy bytem a innymi elementami świata zmysłowego”¹, poprzez rozważania Lewisa Mumforda, wskazującego na współzależny z mechanizmami wojny „ogólny rozwój wytwórczości gospodarczej i kulturowego bogactwa na pozór równoważący jej skłonności niszczycielskie”², czy refleksje Jeana Baudrillarda, które Tim Dant uczynił punktem wyjścia dla studiów nad „sposobem, w jaki uwydatnienie życia i właściwości rzeczy materialnych może prowadzić do fascynacji i podziwu”³, a kończąc na „roli, którą rzeczy odgrywają, umożliwiając pa miętanie i stojąc na straży przeszłości”⁴, co intrygowało Bjornara Olsena.

W żadnym wypadku nie wolno zakładać, że będziemy odnosić się do wszystkich, jak je nazwaliśmy, modeli. Wypada jednak zapytać, czy Mumfordowska społeczna maszyna wojenna⁵ nie jest koncepcją modelową, skoro posłużyła do przedstawienia wojny w Wietnamie poprzez ekspozycję figury tego konfliktu, czyli wypalania ziemi i ludzi napalmem?

Odnoszenie się do sugerowanych wyżej modeli, czy raczej uruchamianie ich w dyskursie o prozie Tadeusza Kudlińskiego, uzasadniają również ustalenia historyków, jak choćby Michaela Howarda, podkreślającego, że zmilitaryzowanie Europy

¹ T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przeł., zredagował i poprawił J. Barański, Kraków 2007, s. 65.

² L. Mumford, *Mit maszyny*, t. I, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 2012, s. 326.

³ T. Dant, dz. cyt., s. 69.

⁴ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 171.

⁵ L. Mumford, dz. cyt., s. 326.

w interesującym nas okresie przejawiało się w codziennym życiu jej mieszkańców. Na uwagę zasługują również uwagi Iana F.W. Becketta o narodach pod bronią⁶, Martina Gilberta, akcentującego z jednej strony niezwykle sprawne, harmonijne funkcjonowanie europejskiej megamaszyny imperiów, z drugiej natomiast konstatającego, że „stała rozbudowa armii i flot, rozwój lotnictwa i narodowa rywalizacja mocarstw zapowiadały jednak coś zgoła innego, niż przyjacielska korespondencja, wolny handel i zdrowy rozsądek”⁷. O roli przedmiotów, rzeczy takich, jak kolej, telegraf, parowiec w kształtowaniu tożsamości narodowej mówił również Modris Eksteins, dodając, przy tym, że na przykład „większość Niemców traktowała konflikt zbrojny, w jaki ich kraj się angażował w kategoriach duchowych”⁸. O tym, że *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku* gwarantuje lekturę interaktywną, dającą się odnieść tak samo do Mumfordowskiej megamaszyny, jak i przedmiotów, rzeczy w ujęciu Olsena, który udowodnił ich „konstytutywne dla kultury i społecznie konstruktywne afordancje”⁹, świadczy wspomniana już opinia o kulturowych projekcjach wojny w Niemczech. Ale czy faktycznie pozostają one swoiste wyłącznie w II Rzeszy?

Mimo narastającej przez cały wiek dziewiętnasty w środowiskach wojskowych świadomości, że wojna jest zjawiskiem na skalę masową, mimo nacisków na zwiększenie liczebności armii, wszędzie przeważała jeszcze wizja wojny wymagającej heroizmu i szybkich decyzji. Koleje błyskawicznie dowiozą żołnierzy na pole walki; w ataku zastosuje się karabiny maszynowe; potężne okręty i silna artyleria w krótkim czasie rozgromią wroga. Chociaż sprzęt był ważny, na wojnę patrzono, szczególnie w Niemczech, jak na najwyższą próbę ducha¹⁰.

Mówiąc o duchowym aspekcie wojny, nie można pominąć dwóch zagadnień o proveniencji najwyraźniej romantycznej. Po pierwsze, przyjmując antropologiczną perspektywę Olsena, eksponującą kulturę materialną we wszystkich jej przejawach, znaczeniach i rolach, także w ujęciu Heideggerowskim, cały czas należy pamiętać, że wiek dziewiętnasty był wiekiem historii. Po drugie trzeba przypomnieć o nowoczesnej koncepcji wojny, zdefiniowanej przez Ernsta Jüngera jako przeżycie wewnętrzne¹¹. Autor *Der Krieg als inneres Erlebnis* dowiódł, że zmechanizowanie

⁶ I.F.W. Beckett, *Pierwsza wojna światowa 1914–1918*, przeł. R. Dymek, Warszawa 2009, s. 283.

⁷ M. Gilbert, *Pierwsza wojna światowa*, przeł. S. Amsterdamski, Poznań 2003, s. 37.

⁸ M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996, s. 107.

⁹ B. Olsen, dz. cyt., s. 263.

¹⁰ M. Eksteins, dz. cyt., s. 108.

¹¹ „Materia jest tylko tworzywem, z którego dusza ludzka kształtuje obrazy jawiące się jej w niewyraźnych konturach. Gdyby jednak zabrakło wewnętrznej mocy i instynktownej pewności, tworzywo stałoby się sztuką dla sztuki, samowolnym, ślepo szalejącym rozpasanym żywiołem. Jeśli jednak istnieje wewnętrzna siła, nie posługująca się środkami zewnętrznymi, oznacza to rezygnację z kształtowania widzialnego świata, a tym samym ze szczęścia, zasadzającego się na żywotnym działaniu [...] Naszym jest ideał potężnej wewnętrznej siły,

poła walki nie jest przejawem jego zdehumanizowania. Maszyna skutkiem człowieczej woli staje się swoistą sygnaturą tego, co znajduje swój wyraz jako arcyłudzkie. Czyn zbrojny nadaje nieznanne dotąd oblicza kulturze materialnej.

W tej sytuacji nowych zupełnie sensów i znaczeń dla kultury polskiej nabierają rozważania o literaturze polskiej powstałej, jak metaforycznie określiła ów czas Maria Jolanta Olszewska, „na przedpolach Wielkiej Wojny”¹². Militarizm dziewiętnastowiecznej Europy, spełniający się dosłownie na oczach kształtujących się właśnie społeczności nowoczesnych i za ich aprobatą (nie będziemy tu rozważali marginalnych wtedy postaw pacyfistycznych) był również udziałem Polaków. I nie wyłącznie narodowa sztuka legitymizowała naszą polską podmiotowość, zatem również tożsamość w epoce, której oblicze nadawał nie tyle kostium historyczny, ile nauka, technika, przemysł. Obie te dziedziny, z pozoru tylko do siebie nieprzystające, miały charakter jak najbardziej utylitarny. Dzięki nim spełnić się mogły, a może spełniły ludzkie pragnienia; odpowiadały z pewnością ówczesnym wyobrażeniom o świecie i jednocześnie je kształtowały. Najlepiej świadczą o tym wciąż obecne w krajobrazie kulturowym naszych czasów wytwory inżynierii i architektury z przełomu XIX i XX w.

Tradycję powstania styczniowego w przestrzeni humanistyki polskiej kształtują przede wszystkim reprezentacje literackie i w niemałym stopniu wizualne; te drugie jednak, jakkolwiek narratywizujące czyn zbrojny r. 1863 na wzór literacki (wystarczy wspomnieć najbardziej znane cykle Grottgera), mimo wszystko składają się na kulturę materialną. W literackim świecie Tadeusza Kudlińskiego, autora tomu *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, znakiem etosu powstańczego i – warto w tym miejscu podkreślić – historii sprywatyzowanej¹³, jest rzecz, przedmiot, „nagrobek dziadka powstańca 63 roku na cmentarzu Rakowickim”¹⁴, co mogłoby sugerować spowinowacenie z romantycznym kultem mogił, gdyby nie to, że dziadek powstaniec miał korzenie czeskie, nie ma tu więc śladu paradygmatu kresowego. Babka z kolei, żona powstańca, pochodziła z Węgier. Koligacje rodzinne narratora-krakowianina wskazują najwyraźniej na zasadność przeorientowania nie tylko geograficznej lokalizacji przestrzeni, do tej pory uznawanej za jedynej, w której identyfikować można to, co w powszechnej świadomości uchodzi za arcy polskie. Owszem, świadomość historyczną kształtował „obraz okrutny, podsycony dziełami Grottgera i nutą *Z dymem pożarów*” (Mms146), nie mniej „ze znaków widomych pozostał po powstaniu wspomniany nagrobek dziadka [...] oraz bębnekowy rewolwer-armata systemu Lefaucheux – skonfiskowany później za

która w świecie widzialnym tworzy swoje pomniki i podobizny, tak jak głębia człowieka gotyku tworzy strzeliste dachy katedr na swoje podobieństwo”. E. Jünger, *Wojna jako przeżycie wewnętrzne*, [w:] tegoż, *Publicystyka polityczna 1919–1936*, tłum. N. Żarska, Kraków 2007, s. 99.

¹² M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2004, s. 59.

¹³ E. Domańska, *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999, s. 252.

¹⁴ T. Kudliński, *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1984, s. 143. Dalej w tekście głównym używam skrótu Mms, numery stron podaję w nawiasach.

czasów okupacji hitlerowskiej! (Lefauchaux żył w latach 1802–1852)” (Mms147). Komentarz odautorski, dotyczący biografii projektanta broni, ma tu znaczenie pierwszorzędne. Oto przedmiot pozwala orientować się w czasie historycznym „ja” autorskiemu oraz sygnować jego tożsamość, nadaje wiarygodność opowiedanej historii zarówno narodowej, jak i własnej; sprzyja wytworzeniu intelektualnego dystansu, umożliwia wartościowanie zmilitaryzowanych światów: tego, który jest podporządkowany dziewiętnastowiecznemu imaginarium, oraz późniejszego, będącego następstwem rzeczywistości totalitarnej.

O zasadności obranej tu drogi, czyli rozumianego po Gadamerowsku „dochodzenia do prawdy”¹⁵, przy założeniu, że odnosimy się teraz do kreacji Kudlińskiego, mając również na względzie sposób, w jaki staramy się przemierzać świat krakowskiego literata, przekonuje, na przykład, sposób opowiadania o nastrojach panujących tuż przed wybuchem I wojny światowej, panujących w Zakopanem. Opowiedział o nich Jalu Kurek; awangardowe proweniencje autora *Księgi Tatr wtórej* dają z kolei szansę na dokonanie daleko idących zmian w datowaniu i umiejscowieniu legendy Legionów. Obok niewątpliwych tradycji roku 1863 istotną rolę pełni tu bowiem mitologia tatrzańska, której źródła szukać należy w twórczości Witkiewicza, Micińskiego, Tetmajera. Należy przy tym pamiętać, że również w Zakopanem, które w przededniu I wojny światowej często odwiedzał Józef Piłsudski, szukać należy genezy Legionów. Kurek, opisując nastroje, lecz także realne inicjatywy niepodległościowe, podejmowane w dobie Młodej Polski, skonstatował, że „militaryzują się Tatry w sensie duchowym”¹⁶. Nie pominął też faktu, że „50 rocznicę powstania styczniowego obchodzono w Zakopanem w nastroju wzmożonego patriotycznego uniesienia jak w żadne inne lata”¹⁷, dodając przy tym, że Józef Piłsudski, wyjeżdżając z Zakopanego, rzecz jasna kolejną, wyznaczającą standardy nowoczesnej Europy, apelował na dworcu z okna wagonu: „pamiętajcie o broni dla Strzelca. Koniecznie. Młodzieży dać nowe manlichery. Nie brać wernkli, to stare graty, nadają się na złom. Konserwować pilnie amunicję”¹⁸.

Realizację historycznie, kulturowo uzasadnionych pragnień budowy własnej państwowości umożliwić ma nowoczesna technika. Państwowość, pojmowana jako gwarancja zachowania tożsamości, daje się wyrazić w realiach zastanego świata właśnie za pomocą rzeczy, mających zagwarantować społeczeństwu nowoczesnej Europy pomyślny rozwój i trwanie, znajdujące ponadto uzasadnienie w powszechnie akceptowanych systemach aksjologicznych. Nic więc dziwnego, że przedstawienie okoliczności, sprzyjających procesowi odrodzenia się państwa polskiego w autobiograficznej narracji żołnierza, literata, intelektualisty, bo te właśnie role eksponuje Kudliński w swojej grze z historią i kulturą, uwzględnia, a nawet eksponuje rozwój i technologię broni palnej. Militarna jest przecież geneza popularnej

¹⁵ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 131.

¹⁶ J. Kurek, *Księga Tatr wtóra*, Kraków 1982, s. 72.

¹⁷ Tamże, s. 91.

¹⁸ Tamże, s. 101.

pieśni, która stała się naszym hymnem narodowym. Żołnierska musztra, broń i barwa uświadamiają krakowianom nadchodzącą niepodległość i nie jest to zaledwie metafora, pozwalająca ujmować wojnę wyłącznie w kategoriach przeżycia historycznego o rodowodach Sienkiewiczowskich i dawniejszych:

Austriackie wojsko było uzbrojone w karabiny systemu „Mannlicher” [...], Niemcy, no i besselerczycy, nosili na ramieniu „Mausery”, Francuzi „Lebelle”, a Rosjanie „Mosin-Noganty”. Wszystkie te modele broni ręcznej odziedziczyła w spadku formująca się armia polska [...].

Niedługo po besselerczykach witał z kolei Kraków armię Hallera, przybyłą z Francji, rekrutującą się z Polaków emigrantów, a także z jeńców austro-niemieckich, którzy okrężną drogą wracali z obcej ziemi do Polski. Hallerczycy znów byli wierną kopią soldateski francuskiej. A więc mundury błękitne, „Lebelle” z długimi bagnietami, szybki, niemal taneczny krok na defiladzie, przy skocznej muzyce granej na srebrnych trąbkach. (Mms 29–30)

Znakiem czasów odzyskiwanej niepodległości jest zatem maszerujące wojsko, o jego militarnym potencjale, ale też proveniencjach wynikłych z cywilizacyjnych, politycznych i jednocześnie historycznych uwarunkowań pozwalają opowiedzieć przede wszystkim rzeczy. Ale tylko perspektywa żołnierska sprawia, że ich użycie w świecie wojny staje się celowe i w związku z tym wiarygodne. Antropologiczny model Olsenowski, generujący kryterium poręczności rzeczy sprawia, że w odmienny sposób państwowość polską wyraża czapka strzelecka, maciejówka, którą w 1914 r. Józef Piłsudski przywiózł do Lovrany dla Stanisława Witkiewicza. Interpretowanie tej części umundurowania warto przeprowadzić również odwołując się do koncepcji Tima Danta. Okaże się wtedy, że mamy do czynienia z „nadwyżką właściwości przedmiotu”¹⁹, na co w sposób znaczący wpływa jego „wartość społeczna”, można wreszcie zaryzykować i nazwać maciejówkę fetyszem, czego dowodzi swoista, jak można stwierdzić, idąc teraz tropem Ryszarda Nycza, poetyka doświadczenia²⁰ w opisywaniu tej właśnie części sortu mundurowego:

Ze wzruszeniem przyciskał do serca na kołdrze siwą, płaską czapkę-maciejówkę wojskowego kroju z blaszanym orzełkiem jak narodową pamiątkę, patriotyczne posłanie z ojczyzny. Tyle miał zażyć niepodległości polskiej, ile jej mieściło się na godle tej czapki; nie więcej²¹

¹⁹ T. Dant, dz. cyt., s. 68. Stamtąd kolejny cytat.

²⁰ „[...] możliwość bezpiecznego wydobycia się z ubezwłasnowolniającej sytuacji uczestnika doświadczenia uzyskuje jednostka (obciążona balastem zdobytej właśnie doświadczeniowo wiedzy) jedynie w oparciu na «ramieniu drugiego», na wspólnotowym uniwersum (wspólnym języku, wyobrażeniach, systemie pojęciowym), który indywiduum przywraca intelektualny dystans i osobową autonomię, wyposaża je w narzędzia artykulacji i rozumienia czy racjonalizacji tego, co uwewnętrznione w doświadczeniu”. R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 41–42.

²¹ J. Kurek, dz. cyt., s. 121.

Wpisaniu czapki w plan aksjologiczny o romantycznych, ale też chrześcijańskich proveniencjach sprzyja również fakt, że krewny Komendanta, autor powieści *Na przełęczy*, przyjmował ów dar na łożu śmierci. Innych zupełnie znaczeń nabiera czapka, którą mimo braku reszty umundurowania założono na głowę ciężko rannego żołnierza. W przytoczonym niżej fragmencie powieści Kudlińskiego *Smak świata* widać również przykład „komunikowania się z użyciem ubrania”²², z tym, że tutaj – poza „rodzajem tekstu napisanego na ciełe” – sugerowane jest przy okazji „znaczenie pojedynczego elementu garderoby w aspekcie związku jego określonej formy materialnej i ciała, które jest w niego odziane”. Interpretację ukierunkować może też koncepcja Rolanda Barthesa, traktująca ubranie jako system, zatem poszczególne części stroju, w tym wypadku munduru odznaczają się poprzez swoje zróżnicowanie:

Krzysztof czuł się trochę lepiej. Wracała z wolna ochota do życia – zainteresowanie sobą i zdarzeniami. Leżał na noszach, nagi zupełnie z powodu gorąca, przyrzucony lekkim kocem, z czapka na głowie owiniętej szczelnie, z wyjątkiem oczu i ust. Potwornie spuchnięty od bandaży, gruby kikut ręki wysterczał spod koca. Przypatrywano mu się z uliczną ciekawością i politowaniem, co go oburzyło – gdyż litości takiej nie znosił. Litować mógł się kolega – towarzysz, który widział te rzeczy i przeżywał je. Ale tym cywilnym chłystkom, którzy tylko wyobrażali sobie, jak tam jest – wara od tego, od żołnierskiej nędzy. Zadowolony też był, gdy podjęto jego nosze i wniesiono na peron. Poznano po czapce, że oficer. Sprawilo mu to przyjemność. Tu, z tymi ludźmi czuł się dobrze²³.

Zmierzając dalej tropem Olsena, można powiedzieć, że przedmioty, a za takie uważamy automobil, budynek stacyjny, peron, nosze, koc, no i czapkę, istotnie nadają sens światu, w który tyle uwikłany, ile zaangażowany jest Krzysztof, ofiara wojny. Transport rannych, tłum uliczny, będący tu najwyraźniej figurą rzeczywistości zurbanizowanej, refleksje młodego oficera, wszystko to w sposób poglądowy ilustruje teorię aktora-sieci sformułowaną przez Johna Lawa²⁴. Dzięki rzeczom bohater ma szansę na prywatyzowanie wojennego świata, pozostając jednocześnie jego uczestnikiem, aprobującym w dodatku wartości tego świata, wyrażające się poprzez zależności służbowe, hierarchie, specjalizacje oraz wyniki z nich funkcje i działania. Znamienne, że to właśnie dzięki rzeczom, których doświadczamy inaczej, niż znaku językowego, mianowicie bezpośrednio, czyli, jak Olsen za Gibsonem określił, „przez nie same”²⁵, wyraża się w wojennym świecie Kudlińskiego etos żołnierski. Czapka, gwarantująca Krzysztofowi tożsamość, odgrywa ważną rolę jako element potwierdzający stabilność porządku, który daje żołnierzowi szansę przeżycia i, co nie mniej ważne, godnego trwania. Czapka jest również jedną z powszechnie

²² T. Dant, dz. cyt., s. 100. Stamtąd kolejne cytaty i powołanie się na R. Barthesa.

²³ T. Kudliński, *Smak świata. Powieść biograficzna*, Warszawa 1931, s. 200–201. Dalej stosuję skrót SŚ, numery stron podaję w nawiasach.

²⁴ Por. B. Olsen, dz. cyt., s. 237.

²⁵ Tamże, s. 238.

reprodukowanych części umundurowania, które zobaczyć można na mogiłach żołnierskich czasów Wielkiej Wojny. Oprócz tego, że jej wizerunki rzeźbiarskie, wykonywane w różnych materiałach, trafiły do militarnej *sepulcrum artis*²⁶, reprezentacje austro-węgierskiej czapki polowej wieńczącej krzyż nagrobny znaleźć można w literaturze²⁷. Lecz pozostawiona rannemu była przepustką do świata żywych; dzięki jej natarczywej obecności ciągle jeszcze znajdowała ujście zmysłowa, ludzka aktywność. Kudliński zwrócił na to uwagę w tomie wspomnień *Młodości mej stolicą*; pisząc o swojej czapce, zaakcentował: „należało jej pilnować także i dlatego, że przypięto do niej czerwoną metkę (kolor sygnalizował ciężko rannego), na której nagryzmołono w pośpiechu, jaki był *Verletzung* i *geleistete Hilfe* w postaci opatrunku, zastrzyku morfiny i przeciwtężcowego”. (Mms 131)

Należy też wreszcie zwrócić uwagę, że to właśnie maszyna, która według większości badaczy spowodować miała dehumanizację wojennego świata, sprzyjała w istocie wcieleniu w życie teorii aktora – sieci. Maszyna, myślę tu przede wszystkim o artylerii, powodowała ciężkie rany i urazy psychiczne, będące źródłem cierpienia. Ono natomiast nierzadko sprzyjało refleksjom o charakterze aksjologicznym. Kudliński służył w „Schweres Artillerieregiment Freiherr von Beschi No. 2” (Mms 21). Kiedy znalazł się w Karpatach, dzięki służbie w tym właśnie pułku artylerii ciężkiej, dysponującym najnowocześniejszymi modelami dział, mógł afirmować piękno karpackiego krajobrazu. Opisy doliny Czeremoszu, pasma Czarnohory i jego szczytów: Howerli (2058 m), czy Tarnicy (1346 m), spod której wypływa San, pełne są refleksji zdradzających botaniczne, etnograficzne pasje żołnierza, podróżnika oraz intelektualisty, doskonale obeznanego z geografią Huculszczyzny, do czego w nie małym stopniu przyczyniły się austro-węgierskie mapy sztabowe. Wojenne podróże, związane ze służbą w formacji wyspecjalizowanej w zakresie inżynierii, kartografii, geometrii wykreślnej oraz mechaniki²⁸, sprzyja zarazem refleksjom historycznym. Generał Józef Bem, artylerzysta, bohater narodowy Polaków i Węgrów „dwukrotnie walczył o Nagy Seben” (Mms 25) w okresie Wiosny Ludów, o czym nie

²⁶ Rzeźba czapki, leżącej na wieńcu laurowym stanowi charakterystyczną dominantę pomnika nagrobego Alfreda Wintera (poległ w 1914) na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie, co ustaliłem podczas kwerendy. Oktawian Duda zwrócił z kolei uwagę, że „na grobach strzelców tyrolskich w okolicach Krakowa (okręg zachodni na cmentarzach w Mogile, Prusach, Czulicach i Górcie Kościelnickiej) spotykamy kamienną czapkę żołnierską spoczywającą na wieńcu z szarotek”. (O. Duda, *Cmentarze I wojny światowej w Galicji Zachodniej 1914–1918*, Warszawa 1995, s. 63).

²⁷ Motyw żołnierskiej mogiły z krzyżem, na którym widnieje czapka polowa piechura c.k. armii znaleźć można w powieści J. Haška, *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, przeł. P. Hulka-Laskowski, Warszawa 1957, t. III, s. 185. Na gruncie polskim czapkę jako sygnaturę żołnierskiego losu przedstawił W. Orkan w tomie *Drogą Czwartaków. Od Ostrowca na Litwę (1915)*, [w:] tegoż, *Drogą Czwartaków i inne wspomnienia wojenne*, Kraków 1972, s. 53–54. Zob. J. Rozmus, *Żołnierskie narracje o wojnie światowej 1914–1918. Strzelcy, legionieści, Polacy w armii austro-węgierskiej*, Kraków 2013, s. 139–140.

²⁸ Por. M. van Creveld, *Zmienne oblicza wojny. Od Marny do Iraku*, przeł. J. Szkudliński, Poznań 2008, s. 73. Badacz zwrócił też uwagę na inteligencję oficerów artylerii, o czym dalej.

zapomina służący w c. i k. regimencie młody porucznik, którego szlak bojowy zaprowadził do Siedmiogrodu, na Bukowinę i Dorną Watrę. W ten sposób dochodzi do głosu model Jungerowski, przy czym w prozie Kudlińskiego ulega on modyfikacji, bowiem to, co niemiecki pisarz pojmował jako duchowe, zarówno w *Smaku świata*, jak i w tomie *Młodości mej stolica* wyrażone zostało poprzez nieustannie manifestowane w świecie wojny piękno natury oraz narodowe dziedzictwo militarne i – trzeba powiedzieć – także literackie. Nad Adriatykiem jeden z oficerów baterii, do której przydzielono Krzysztofa, głównego bohatera powieści *Smak świata*, nazwał swego ordynansa Chilonidesem. Działanie artylerii, powodujące zniszczenia materiału wojennego, zadające śmierć, powodujące trwałe kalectwo oraz nierzadko spustoszenia żołnierskiej psychiki, uwalnia zarazem pokłady ludzkiego dobra: artylerzyści znaleźli psa w leju po granacie, zwierzę przygarnął oficer wspomnianego Chilona, porucznik Szczupak. Foksterier Pik został ulubieńcem „całej baterii” (Sś 85), wyleczono mu kontuzjowaną łapę. Nieposkromiona witalność czworonoga, wyartykułowana zresztą w sposobie przedstawienia żołnierskiego pupila oraz poprzez sam fakt jego przeżycia, nie zmienia faktu, że podobnie, jak jego opiekunowie, reprezentuje świat wojny. Ma obcięty odłamek ogon, łapy natomiast pozostaną żółte od ekrazytu, który wypełniał eksplodujący granat. W tym miejscu być może warto zwrócić uwagę, że mówimy o granacie artyleryjskim, a nie ręcznym, i podkreślić, że budowa dział, sposób ich transportowania, obsługi złożyły się w obu tomach prozy Kudlińskiego w niespotykane dotąd w literaturze polskiej reprezentacje tej broni, o której Martin van Creveld powiedział, że „była największym zabójcą”²⁹ na frontach I wojny światowej. Mimo to, lecz zarazem z tego właśnie powodu kanonierzy traktowali śmiercionośne maszyny z szacunkiem i troską. Uszkodzone ogniem przeciwnika, zdemontowane, budziły litość. Kiedy podoficer Pachelą udziela Krzysztofowi lekcji pogładowej z mechaniki precyzyjnej *Smak świata* zaczyna wykazywać cechy powieści obyczajowej. Poznawanie zasad działania skomplikowanego mechanizmu sprzyja z kolei charakteryzowaniu postaci wspomnianego podoficera. Artylerzysta okazuje się wirtuozem, o czym świadczy między innymi budowa anatomiczna jego dłoni, a niosąca śmierć maszyna – czułym instrumentem. Po wykładzie podoficer regulaminowo kłania się starszemu stopniem Krzysztofowi, co znów odnieść można do ceremoniału znanego z sal koncertowych:

Po obiedzie Krzysztof niechętnie wyszedł na ćmiący upał. Wyszukał poleconego podoficera Pachelę, który z niezmiernym uszanowaniem (nie dla Krzysztofa lecz sprzętu) objaśniał go fachowymi terminami, ujmując precyzyjnie w delikatne szczupłe palce części składowe, otwierając sprawnie zamki, zawory, zatrzaski i wszystko w ogóle, co można było otworzyć. Długo to trwało. Krzysztof podziękował mu w końcu i poczęstował papierosem, który został służbiście, z przepisowym ukłonem przyjęty (Sś 96)

²⁹ Tamże, s. 73.

Rytuał wojskowy pozostaje zatem w interakcji ze światem, nazwijmy go za Olszewską „cywilnym”³⁰, także z jego wariantami znarratywizowanymi. Można więc powiedzieć, że w tak zaprojektowanym modelu wojennej rzeczywistości przegląda się prawda o świecie, którego armia i skonstruowane dla niej maszyny były wytworami. Za szczególnie ważny, znaczący uznać wypada obecny w obu tomach omawianej prozy trop dyslokacji artylerii w warunkach ekstremalnych. Baterie przemierzają Karpaty podczas burzy śnieżnej, na stromej i wąskiej górskiej drodze tworzą się zaspasy, panuje mróz, wzmagany przez wiatr. O tym, że baterię widzimy podczas marszu z Szybeny, dowiadujemy się po latach z tomu *Młodości mej stolica*. Lecz i w tutaj, podobnie, jak w *Smaku świata* mowa jest o tym, jakie czynności należało wykonać, by przygotować działo do transportu. Krzysztof dopiero służąc w baterii „nauczył się skomplikowanego mechanizmu uzbrajania dział do marszu. Lufa bowiem w razie marszu, była zdejmowana całkiem z lawety i przenoszona na osobną, podróżną” (Sś 73). W obu też tomach eksponuje się wspólny wysiłek ludzi i maszyn. Nie chodzi tu w żadnym wypadku o animizację, czy zabiegi mające na celu antropomorfizowanie rzeczy. Tyle samo uwagi, wyrażającej się poprzez Olsenowsko pojętą troskę, poświęca się tu działom, które „grzęzły w śniegu i wydawało się, że nie przebrną” (Sś 79–80), ile ożrebionej właśnie kobyle i jej źrebięciu, którym żołnierze troskliwie się opiekują „w całym tym harmiderze, przy wietrze, palącym jak rozpalone żelazo” (Sś 80). *Młodości mej stolica* zawiera natomiast informację o tym, że lawetę ciągnęły cztery pary koni; mamy też informację techniczną: potężnych rozmiarów, co podkreślił Kudliński, lufę, w nomenklaturze artyleryjskiej nazywano *Langrorh*. Konsekwentne eksponowanie wątku artyleryjskiego, co nie dziwi w przypadku specyfiki służby wojskowej Kudlińskiego oraz cytowanej opinii van Crevelda, ma tu jeszcze inne sensy i tu uwagę naszą skierować wypadnie na to, co oferuje rzeczywistość pozaliteracka. Czy jednoznacznie tak można ją określić? Oto w przedsionku kościoła Kapucynów w Krakowie stoi nagrobek generała Józefa Wodzickiego, który „dnia 6-go czerwca roku 1794 na polach szczekocińskich od kuli harmatniej poległ”³¹. Pomnik bohatera Insurekcji Kościuszkowskiej zdobią dwie lufy armatnie.

Widać więc, że model opisany przez Mumforda funkcjonował prawidłowo. Warto również mieć na względzie wspomnianą „czapkę mundurową z bączkiem oficerskim” (Mms 131) choćby dlatego, by nie ograniczać spektrum i rzecz jasna poetyki doświadczenia I wojny światowej wyłącznie do narracji legionowych. Nie zapominajmy przy tym, że nowoczesne pole walki nie wykluczało przeżycia historycznego. Środki dla jego wyrażenia musiały jednak być inne, szczególnie, gdy

³⁰ „Należałoby dodać, że w wojnie totalnej na «podróż w głąb siebie również skazany został cywil. Z tym jednak zastrzeżeniem, że dyskurs żołnierski i cywilny były ze sobą nieporównywalne, szczególnie, że żołnierze nie ukrywali swej nienawiści do wszystkiego, co cywilne, w ich mniemaniu filisterskie, a więc godne pogardy”. M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 24. Teza badaczki wydaje się polemiczna.

³¹ *Kościół i klasztor Kapucynów w Krakowie. Przewodnik*, oprac. J. Marecki OFMCap., Kraków 1995, s. 31.

służyło się w cesarskim i królewskim pułku artylerii ciężkiej, mającym do dyspozycji najnowsze osiągnięcia ówczesnej optyki, chemii, automatyki i metalurgii.

Bibliografia

- Beckett I.F.W., *Pierwsza wojna światowa 1914–1918*, przeł. R. Dymek, Warszawa 2009.
- Crevelde M. van, *Zmienne oblicza wojny. Od Marny do Iraku*, przeł. J. Szkudliński, Poznań 2008.
- Dant T., *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przeł., zredagował i poprawił J. Barański, Kraków 2007.
- Domańska E., *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.
- Duda O., *Cmentarze I wojny światowej w Galicji Zachodniej 1914–1918*, Warszawa 1995.
- Eksteins M., *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996.
- Gadamer H.G., *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Gilbert M., *Pierwsza wojna światowa*, przeł. S. Amsterdamski, Poznań 2003.
- Hašek J., *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, przeł. P. Hulka-Laskowski, t. III, Warszawa 1957.
- Jünger E., *Wojna jako przeżycie wewnętrzne*, [w:] tegoż, *Publicystyka polityczna 1919–1936*, przeł. N. Żarska, Kraków 2007.
- Kościół i klasztor Kapucynów w Krakowie*. Przewodnik, oprac. J. Marecki OFMCap., Kraków 1995.
- Kudliński T., *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1984.
- Kudliński T., *Smak świata. Powieść biograficzna*, Warszawa 1931.
- Kurek J., *Księga Tatr wtóra*, Kraków 1982.
- Mumford L., *Mit maszyny*, t. I, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 2012.
- Nycz R., *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Olszewska M.J., *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2004.
- Orkan W., *Drogą Czwartaków. Od Ostrowca na Litwę (1915)*, [w:] tegoż, *Drogą Czwartaków i inne wspomnienia wojenne*, Kraków 1972.
- Rozmus J., *Żołnierskie narracje o wojnie światowej 1914–1918. Strzelcy, legionieści, Polacy w armii austro-węgierskiej*, Kraków 2013.

Military representations in Tadeusz Kudlinski's prose

Abstract

The view of Europe between 19th and 20th centuries was shaped mainly by militarism. It is confirmed by the works of Michael Howard, Ian F.W. Beckett, Martin van Crevelde, and also material culture, which is the heritage of those times. Architecture, technology, as well as

sculptures and paintings created shortly before the First World War are an illustration of how Polish literature reacted to the conflict of 1914–1918. In Tadeusz Kudliniski's novel *Smak świata*, where the main character is an officer of the Austro-Hungarian artillery, the world is dominated by machines: railway, telephone etc. According to Bjonar Olsen, those things represent material culture in the view of Tim Dant, allowing the main character to keep his identity. The collection of essays *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina między wojnami* provide the reader with a historical view of the war in the Carpathian Mountains and on the Italian front.

Keywords: militarism in Europe between 19th and 20th centuries, material culture, the First World War, Tadeusz Kudliniski's prose, Austro-Hungarian army

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.13

Mateusz Rozmus

ORCID 0000-0002-3557-945X

Otwarta Twierdza – Muzeum Twierdzy Kraków

Wojenna turystyka Tadeusza Kudlińskiego

*Mocno okrzepły lud z wdzięcznością zdobi wieńcami chwały
Groby swych zwycięskich synów.*

Hans Hauptmann, Kriegsfriedhof nr 3 Ożenna

Rozważania nasze wypadałoby rozpocząć od pytania – czy można być turystą podczas wojny? Przecież czas militarnych zmagania z zasady nie powinien sprzyjać turystyce, którą John Urry definiuje jako rzeczy łatwe i przyjemne¹. Wydaje się zatem, że w czasie opanowanym przez rygory służby wojskowej, wszechobecną śmierć na froncie i strach przed nią, trudno o coś tak romantycznego jak podziwianie otaczającego świata, o chwilę refleksji i kontemplowanie krajobrazu czy dostrzeganie turystycznych walorów poznawanego właśnie terytorium. Mówiąc o turystycznych walorach nie mam oczywiście na myśli zwiedzania miejsc opisywanych w przewodnikach turystycznych z tej czy innej epoki, ale o zwykłym i prostym poznawaniu i podziwianiu kultury, zwyczajów, obyczajów miejsca, w którym człowiek się akurat znajduje. Aby zrozumieć zatem wojenny wymiar turystyki w ujęciu ogólnym, musimy cofnąć się w czasie do, powiedzmy, średniowiecza. Cytowany już John Urry analizuje turystykę także z punktu widzenia historii, podając przy tym, że w obecnym, nowoczesnym społeczeństwie turystyka uchodzi za symbol statusu społecznego i zdrowia. Trudno się z tym nie zgodzić, jednakże, ujmując tę kwestię od strony materialnej, należy podkreślić, że turystą może być każdy, niekoniecznie uważając, że podróżowanie jest symbolem jego statusu w społeczeństwie². Najwcześniejszym przykładem z historii, jakim posługuje się autor, są czasy starożytnego Rzymu i średniowiecza³, w których za najbardziej znaczący przykład podróży podaje pielgrzymki⁴. Nie wspomina jednakże o wyprawach wojennych, które, mimo swojego „pracowniczego” charakteru, także dostarczały przyjemności i także generowały kolekcjonowanie znaków przez uczestników. Ponadto łupy wojenne, zdobyte

¹ Zob. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2007.

² Tamże, s. 17.

³ Tamże, s. 18.

⁴ Stamtąd kolejny cytat.

podczas niejednokrotnie dalekich wypraw, były w pewnym sensie protopamiętkami z nieznanymi terenów.

Na podstawie przedstawionych opinii można więc mówić o turystyce w czasie wojny, tym bardziej że mamy na myśli wojnę nowoczesną, a w takiej przecież brał udział Tadeusz Kudliński. I wojna światowa była bowiem odmienna od wszystkich, które do tej pory doświadczyły Europa i reszta świata. W większości⁵ polegała na szybkim przerzucaniu mas wojska, licznych bitwach i potyczkach z wrogiem – charakteryzuje ją zupełny brak w pełni rozstrzygających bitew, znanych chociażby z wojen wcześniejszych – spowodowane to było mniej więcej równym poziomem uzbrojenia walczących stron (nie mam oczywiście na myśli jakości broni poszczególnych państw). Ponadto, co jest istotne dla naszych rozważań, wojna toczona była na trzech frontach⁶. O ile dla armii Cesarstwa Niemieckiego najważniejszy po 1915 był front zachodni, o tyle oddziały armii Austro-Węgier musiały stawić czoła armii włoskiej na nowoutworzonym froncie włoskim (południowym). Moi pradziadkowie służyli w *Infanterieregiment Graf Daun Nr 56* z Wadowic i przeszli z nim cały szlak bojowy od Karpat aż nad rzekę Isonzo we Włoszech. Przytaczam ten szlak bojowy nie bez potrzeby. Dzięki temu rysuje nam się obraz podróży, jaką odbyli, co już nosi znamiona doświadczenia turystycznego. Nie zachowały się w rodzinnym archiwum żadne spisane wspomnienia, jest natomiast mapa jednego z sektorów frontu południowego, z zaznaczonymi miejscowościami, w których przebywali żołnierze – możemy to uznać za swoisty turystyczny znak, pamiątkę zabraną z dalekiej wyprawy wojennej, mającą pobudzać wspomnienia⁷. Tadeusz Kudliński swoje wojenne doświadczenia zapisał na kartach *Smaku świata*, określając swoje dzieło mianem powieści biograficznej. Nie jest więc niczym dziwnym, że zawiera ona wiele opisów otaczającego go świata i miejsc, które dane mu było zobaczyć podczas podróży, jaką wymusiła służba wojskowa i wojna. Nie jest to także pierwsza książka tego typu z czasu Wielkiej Wojny. Kudlińskiego ubiegł najślynniejszy lotnik *Luftstreikräfte*⁸, Manfred von Richthofen, publikując w 1917 r. swoje wspomnienia z dotychczasowego pobytu na froncie zachodnim, zatytułowane *Der Rote Kampfflieger*, a naśladowało go wielu żołnierzy Wielkiej Wojny i po II wojnie światowej. Wymienię tylko kilku z nich, ponieważ głównym tematem naszych rozważań nie jest żołnierska literatura wspomnieniowa: Janusz Meissner *Wspomnienia pilota*, cz. 1 i 2, *Żądło Genowefy*, *L jak Lucy*, Henryk Kwiatkowski *Bomby poszły*, czy też Witold Urbanowicz *Początek jutra* i *Świt zwycięstwa. Bitwa o Anglię oczami dowódcy Dywizjonu 303*. Wszyscy wymienieni autorzy, poza swoimi wojennymi perypetiami, opisywali otaczający ich krajobraz, miejsca, które odwiedzili, w sposób *stricte*

⁵ Zob. I.F.W. Beckett, *Pierwsza wojna światowa 1914–1918*, tłum. R. Dymek, Warszawa 2009.

⁶ Zob. J. Bator, *Wojna galicyjska. Działania armii austro-węgierskiej na froncie północnym (galicyjskim) w latach 1914–1915*, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 2008.

⁷ Mapa *Gorz und Gradisca*, k.u.k. Militargeographisches Institut Wien 1914, ze zbiorów autora.

⁸ Sił powietrznych Cesarstwa Niemieckiego.

turystyczny – szczególnie podczas ewakuacji z Polski w 1939 r., kiedy przedostawali się do Francji przez Rumunię, Jugosławię, Grecję, a nawet Algier, Egipt i Izrael. Co z tego wynika? Otóż wojna, mimo swojej grozy, jaką niesie światu, daje możliwości zobaczenia miejsc, których przeciętny Europejczyk raczej nie miałby szans w swoim życiu zwiedzić jako turysta. Trudno bowiem jest sobie wyobrazić młodego porucznika, który na wakacje udaje się do Splitu czy Algieru lub odwiedza alpejskie doliny Tyrolu czy północnych Włoch – z prostej przyczyny – nie byłoby go na to stać.

W *Smaku świata* – już na pierwszych stronach rozdziału *Dobra wojna* – znajdujemy bardzo ważny dla naszych rozważań fragment poświęcony opisowi koszar:

Koszary były ponurym budynkiem, ściśle odseparowanym od świata cywilnego. Wewnątrz był ŚWIAT wojskowy [...]. Budynek pełen był długich, surowych korytarzy, bielonych biało, o kamiennej, zimnej posadzce. Drzwi czekoladowo lakierowane o obluźnionych klamkach, prowadziły do prostych izb, pełnych specyficznego odoru⁹.

Widzimy więc wyraźny i konsekwentny podział świata na cywilny i wojskowy – dla bohatera zaskakujący i nowy. W tym krótkim, aczkolwiek treściwym opisie znajdujemy już znamiona turystycznego doświadczenia, zbierania znaków, wizualnych i fizycznych, o których pisał wspomniany już John Urry. Idąc dalej, natrafiamy na pierwsze relacje ze „zwiedzania” owego „Nowego Świata”. Mam na myśli podróż na front, która zawiera szczegółowy opis otoczenia, gdzie nacisk nie jest kładziony jedynie na jego militarny charakter, ale także na walory geograficzne i przyrodnicze:

Stacyjka leżała w podgórskiej okolicy. Przysypana śniegiem tkwiła wśród potężnych zalesionych karbów, zadumanych w milczeniu. Powietrze było surowe, ale rzeźwe. [...] W wąskiej dolinie rozmieszczone były różne składy żywności, mundurów i siana [...]. Widok to dla niego był NOWY, więc przypatrywał się wszystkiemu ciekawie, odczytywał napisy, urzędów, zakładów, całej tej organizacji przyfrontowego życia¹⁰.

Bohater Kudlińskiego dotarł więc do kolejnego etapu swojej podróży, miejsca, w którym świat wojskowy, wciąż określany jako nowy, stykał się z tym zwyczajnym, a dokładnie górskim krajobrazem. Autor uwypukla fakt, że kolejka polowa poruszała się wolno, co dawało możliwość do obserwacji pejzaży. Wypada zaznaczyć, że Krzysztof – *alter ego* autora – nie był w górach pierwszy raz. Mimo to, te opisywane przez niego były inne niż te, które znał: „Na tych wysokościach zwykł widzieć skały i turnie. Tu sterczały potężne, obłe kopy, pokryte gęstym lasem”¹¹. Mamy tutaj znów wyraźne połączenie dwóch światów – wojny i zwyczajnego, znanego autorowi, aczkolwiek także nowego ze względu na pierwszą jego bytność w tym miejscu. „Widok ten dobrze nań podzielał. Rozciekawiał go, bo coraz to nowe widoki odsłaniały się

⁹ T. Kudliński, *Smak świata. Powieść biograficzna*, wyd. 2, Warszawa 1931, s. 55.

¹⁰ Tamże, s. 68–69.

¹¹ Tamże, s. 69.

przed nim¹². Trudno o lepszy argument potwierdzający „turystyczność” wojennej podróży. Ciekawość rozbudzona przez nowe otoczenie jest bowiem kolejnym aspektem ważnym dla naszych rozważań. Potwierdza to John Urry, stwierdził on bowiem, że spojrzenie turysty zakłada istnienie systemu praktyk i znaczeń społecznych, które definiują określone zachowania jako turystyczne, nie z uwagi na właściwe im cechy, ale przez to, jak kontrastują z nieturystycznymi praktykami związanymi z domem i pracą zarobkową¹³. Łatwo dostrzec sprzeczność – przecież wojna to praktyka zarobkowa, żołnierze otrzymują żołd, jest to ich praca, jednakże wspominałem już wyżej, że polemizując z tezami Urry’ego możemy dojść do kompromisu – łącząc wyjazd turystyczny, oddalenie się od domu i pracy zarobkowej z wyprawą wojenną, która posiada w sobie cechy takiego wyjazdu.

Do tej pory w naszych rozważaniach wojna była tylko tłem, na pierwszym planie był pobyt w koszarach i podróż na front. Jak zatem ma się turystyczne doświadczenie do pobytu na froncie? Kudliński dostarcza nam odpowiedzi na to pytanie: „Inaczej to sobie wyobrażał. Front ten nie różnił się niczym od normalnej górskiej kotliny ze strumieniami otoczonej lasem. Nic nie wskazywało na to, że jest wojna. Nie wiadomo było, gdzie jest nieprzyjaciel”¹⁴. W badaniach nad antropologią migracji często pojawia się to zjawisko w kontekście doświadczenia turystycznego. Mowa o fałszywych wyobrażeniach o miejscu, do którego się udajemy, powodowanych przez wspomniane już wyżej oderwanie się od codzienności. Udując się w jakieś miejsce, spodziewamy się jego odmienności, tymczasem często okazuje się, że poza aspektami kulturowymi, nieco odmiennym krajobrazem, miejsce to jest całkiem zwyczajne. Wracając do *Smaku świata*, trafiamy tu na opis swoistych atrakcji, jakie spotkały naszego bohatera podczas pierwszych dni pobytu na froncie:

W jedno popołudnie zaskoczyło go ostrzeliwanie nieprzyjacielskiej artylerii. Zaciekawiony wybiegł z baraku i razem z innymi obserwował. Nie wiadomo, o co im chodziło. Strzelali po prostu na las obok drogi, gdzie nikogo nie było. Całość nie wyglądała niebezpiecznie, a nawet chwilami, gdy pociski były w wodę strumienia – efektownie. Objasniano go jednak, że takie polowe działa są niebezpieczne z powodu szybkości¹⁵.

Mamy więc ostrzał artyleryjski, typowo wojenną codzienność opisaną, owszem, z perspektywy żołnierskiej, lecz także turystycznej. Nie jest to bowiem opis pozbawiony emocji wykonywanej czynności, jaką jest obsługa armaty, którą każdy artylerzysta wykonywał mechanicznie, na pamięć. W tym miejscu należy zaznaczyć, że kanonierzy obsługujący działą, niezależnie od jego typu, posiadali przypisane numery, które określały, jakie czynności ma wykonywać podczas prowadzenia ognia. Jako że mówimy o armii austro-węgierskiej, przedstawię to na przykładzie

¹² Stamtąd kolejny cytat.

¹³ Zob. J. Urry, dz. cyt., s. 14.

¹⁴ Tamże, s. 71.

¹⁵ Tamże, s. 73–74.

najpopularniejszego działa w czasie I wojny światowej, używanego przez tę armię – armaty M61, produkowanej na licencji pruskich dział ośmioletowych:

Nr 3 usuwa zabezpieczenie gniazda zapałów, następnie umieszcza w nim zapał, podłącza sznur. Nr 4 oddaje strzał poprzez pociągnięcie sznura. W przypadku awarii zapału Nr 3 usuwa stary zapał i na jego miejsce umieszcza nowy. W przypadku niewypału Nr 3 po przerwie 10 Marschtakten wyrzuca zapał, dziurawi kilkakrotnie ładunek, po czym ponownie umieszcza zapał w gnieździe. Gdyby ponowna próba wystrzału nie powiodła się, należy odczekać 20 Marschtakten, po czym usunąć zapał, wielokrotnie nakłuć ładunek, umieścić zapał i spróbować ponownie oddać strzał. Po strzale, na komendę Nr 3, umieszcza się działo ponownie na pozycji strzeleckiej. Nr 3 ogląda i oczyszcza gniazdo zapałów, następnie razem z Nr 4 otwiera i oczyszcza zamek, wyciąga pierścień uszczelniający, i papierową wkładkę, które przekazuje Nr 4. Nr 4 zawiesza sznur do odpalania działa na szyi, po czym razem z Nr 5 oczyszcza lufę¹⁶.

Należy dodać, że każdy rodzaj pocisku – pełny (granat), odłamkowy (szrapnel) i przeciw szturmowy (kartacz), wymagał wykonania nieco innych czynności, chociażby ze względu na różnice w ilości prochu w ładunku miotającym. Szybkostrzelność dział typu M61 wynosiła 3 lub 4 strzały na minutę, w zależności od używanej amunicji¹⁷.

Autor oczywiście nie określa ostrzału artyleryjskiego wprost jako atrakcji, ale z kontekstu wynika, że tak właśnie go postrzegał. Co więcej, pojawiają się przewodnicy, którzy dłużej przebywają w danym miejscu i poznali je na tyle dobrze, aby móc objaśnić wydarzenie przybyszowi.

Rozmowa o artylerii toczyła się dalej. Pokazano Krzysztofowi leje po 18 cm i 21 cm grantach. No tak – wyglądało to już na coś groźniejszego. Jednak mimo wszystko Krzysztof nie mógł się przestraszyć. W sumie wyglądało to niewinnie. Strzelali – były dziury w ziemi, ale cała dolina oddychała przecie spokojem, stały baraki, płynęła woda, słońce świeciło, ludzie chodzili swobodnie, prali bieliznę, dymyły kuchnie¹⁸.

Jest to typowy przykład „pseudowdarzenia” (ang. *fake-event*) – termin ten został zaproponowany przez Daniela Boorstina. Według tego badacza turysta, oddzielony od swego naturalnego środowiska, a także od naturalnego środowiska turystów, przemieszcza się „pod kloszem” zorganizowanej wycieczki po nieznanym wcześniej terenie i czerpie przyjemność z owych „pseudowdarzeń”, za które uważa coraz to nowsze atrakcje turystyczne, często niemające nic wspólnego z realiami panującymi na zwiedzonym terenie. Boorstin słusznie zauważa, że coraz rzadziej jesteśmy rozczarowani wyglądem świata, do którego udajemy się jako turyści, ponieważ coraz częściej zaczyna on spełniać nasze wyżej wspomniane wyimaginowane

¹⁶ Ł. Chrzanowski, *Artyleria austro-węgierska w latach 1860–1890*, Przemysł 2008, s. 39.

¹⁷ Tamże, s. 40.

¹⁸ Tamże, s. 74.

oczekiwania¹⁹. Oczywiście nie możemy zapomnieć, że zastosowanie tego terminu w pełni byłoby zupełnie pozbawione sensu, gdyż starsi frontowym stażem koleldzy chcieli przekazać nowicjuszowi swoją wiedzę i ostrzec go. Z punktu widzenia naszego bohatera było to właśnie tego typu „pseudowydarzenie”. Nie widział on jeszcze w tym wszystkim wojny. Był w pewnym sensie rozczarowany frontem.

Podsumowując rozważania na temat turystyki wojennej w *Smaku świata*, nie-przekonanym dotąd co do tego terminu przedstawię ostatnie i według mnie sugestywne fragmenty powieści, w których Kudliński obnaża turystyczne aspekty wojny:

No, w końcu trzeba wyruszyć na służbę na punkcie obserwacyjnym. Zmiana odbywała się, co tydzień, gdyż punkt położony był wysoko na Kocie 1680, a prowadziła tam droga zła i uciążliwa. Ponieważ normalnej menaży na punkt nie dostarczono, trzeba było zaopatrzyć się w prowiant i konserwy. Trudno o lepsze zestawienie wojny i służby z przygotowaniami do wysokogórskiej wyprawy. Wczesno rano wyruszył Krzysztof z dwoma telefonistami. Zima trzymała już tęgo. Obładowani ciężkimi plecakami i jakimś sprzętem telefonicznym szli zrazu doliną, później skręcili w las i zaczęli się piąć na przełaj pod górę. **Krzysztof wyrwał naprzód i niecierpliwie oglądał na towarzyszy, którzy zgarbieni pod plecakami, wolno, systematycznie, nie spiesząc się, stawiali stopy obute w ciężkie górskie trzewiki, uginając przy tym stale kolana. Krzysztof traktował to jako wycieczkę i niecierpliwiał się – oni spełniali swój obowiązek i odbywali drogę wielokrotnie przedtem przebytą**²⁰. [podkr. M.R.]

Co więc widzimy w powyższym obrazie? Do czego możemy go porównać, aby ujrzeć turystyczne aspekty wojny przedstawionej przez Tadeusza Kudlińskiego?

Pierwszym skojarzeniem, które nasunęło mi się na myśl, jest wysokogórska wyprawa niedoświadczonych turystów w towarzystwie miejscowych przewodników. Krzysztof był takim turystą, co wynika z jego zachowania na szlaku, telefoniści zaś pełnili rolę doświadczonych przewodników, dla których droga ta nie była niczym nowym, ponieważ pokonywali ją wiele razy. Dalej autor raczy nas równie klarownym opisem utraty sił w monotonnym marszu, po raz kolejny eksponując wspomniane niezgodne z realiami wyobrażenia terenu, w który się udajemy. Kolejne rozczarowanie spotkało naszego bohatera na szczycie – blokhauz na punkcie obserwacyjnym nie różnił się niczym od tych, które już widział. Służba także okazała się nudna i monotonna. Krzysztofa nie interesowała zbytnio – nadal był turystą. „Interesowało go obserwowanie życia z tamtej strony (frontu – przyp. M.R.). W silnych 42 ukrotionych binoklach widać było dokładnie poszczególnych ludzi i ich zajęcia, kolumny zwierząt juczych, sunących jak mrówki po śnieżnych płaszczyznach”²¹. Mamy więc atrybut turysty – lornetkę, taką, na jaką pozwalał wojenny czas, służącą zupełnie do innych celów – do pośredniego zadawania śmierci. Tymczasem Krzysztof wykorzystywał ją jako narzędzie do „zwiedzania na odległość”, poznawania zwyczajów

¹⁹ D. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 1964.

²⁰ T. Kudliński, dz. cyt., s. 74–75.

²¹ Tamże, s. 77.

i podglądania życia ludzi, którzy zostali tylko przez przypadek śmiertelnymi wrogami. Pokuszę się o następujące stwierdzenie – nie jest całkiem nieprawdopodobne, że w czasie pokoju jakikolwiek inny turysta, niebędący tam w celach militarnych czy zarobkowych, nie obserwowałby w ten sam sposób otaczającego go świata.

Podobnie swoje wojenne podróże opisywał także Ferenc Molnár w tomie reportaży *Galicja 1914–1915. Zapiski korespondenta wojennego*, aczkolwiek jego publikacja ma charakter dziennika, a opisy miejsc i walk, w których autor brał udział, koncentrują się jedynie na ich wojennym aspekcie. Molnár, jeżeli już postanawia uraczyć czytelnika jakimś opisem krajobrazu, to zaznacza dobitnie jego przekształcenie przez wojenny czas: „Stary pałac w stylu romańskim w krainie Rakoczych. Rosjanie już tędy przechodzili: jedno ze skrzydeł pałacu jest spalone”²². Jak widzimy, brakuje tutaj owej „magii” otaczającego autora *Smaku świata*. Pałac w części spłonął, bo przechodził tędy wróg. Krótkie żołnierskie podsumowanie. Molnár chciał oddać otaczającą go wojenną rzeczywistość jak najbardziej obiektywnie. Aczkolwiek momentami nie zapominał o swojej literackiej tożsamości: „Na prawo śnieżne fale, tak wielkie, że pod nimi śpią całe pola orne, w dali szare góry, na szczytach chmury i śnieg. Na lewo: głęboka dolina, spokojne moze śnieżne, w dali jeszcze wyższe góry. [...] Pytam, co to jest? Wszystko to razem, góry i chmury i lasy i dym to Przełęcz Dukielska”²³. Dla wielu ludzi wojna, na którą z takim utęsknieniem czekali znudzeni długim okresem pokoju²⁴, oznaczała zupełne przewartościowanie ich świata. Nie inaczej dla Molnára i Kudlińskiego. Artyści, jako osoby o dużo większej wrażliwości estetycznej niż ludzie ze sztuką niezwiązani, starali się oswoić z nową rzeczywistością. Można rzec, że Kudliński zastosował technikę wyparcia, wchodząc w rolę turysty, który traktuje wojnę jako okazję do zmiany otoczenia, możliwość dalekich podróży, tak bardzo upragnionych przez młodych czytelników modnych w XIX i XX wieku powieści podróżniczych. Dzięki temu, że stał się wojennym turystą, przeżycia związane z frontowymi realiami były dla niego mniej traumatyczne. Molnár zaś, jak już wspominałem, postanowił pozostać w roli artysty–militarnego narratora, którego zadaniem jest przekazanie światu prawdziwego obrazu wojny, wraz z jej wszystkimi okrucieństwami: „Wokół schronów leży jeszcze wiele ciał. Zaś daleko za nimi leży samotnie na wznak młody piechur, w szaroniebieskim szynelu, bez czapki, z długimi włosami. Wokoło pełno krwi. Dostał potworny cios kolbą w usta, że aż zęby rozerwały mu twarz, rozcinając ją jakby w poprzek”²⁵. Przytoczony fragment jest częścią opisu pobojuwiska pod Limanową, będącego śladem znaczącej bitwy zimą 1914/15, gdy śmierć poniósł pułkownik Othmar Muhr, który heroicznie poprowadził swoich huzarów do odbicia kluczowej pozycji na wzgórzu Jabłoniec, zostając

²² F. Molnár, *Galicja 1914–1915. Zapiski korespondenta wojennego*, tłum. A. Engelmayera, Warszawa 2011, s. 104.

²³ Tamże, s. 111.

²⁴ Zob. I.F.W. Beckett, dz. cyt.

²⁵ F. Molnár, dz. cyt., s. 47.

narodowym bohaterem Węgier²⁶. Różnice w narracji Molnára i Kudlińskiego mogą wynikać także z faktu, że ten pierwszy był artylerzystą, a drugi jedynie korespondentem wojennym. Możliwe więc, że także dlatego Krzysztof w *Smaku świata* jest wojennym turystą i zwraca większą uwagę na otaczający go świat, gdyż po oswoleniu się z frontową rzeczywistością nowe i tajemnicze były dla niego jedynie krajobrazy, a na swoją pracę, która polegała na obsłudze działa, także starał się spojrzeć w bardziej nieszablonowy sposób. Warto podkreślić, że większość autorów przywołanych przeze mnie w niniejszym tekście autorów właśnie w taki sposób opisywała wojnę. Mam na myśli Janusza Meissnera czy Henryka Kwiatkowskiego, którzy zasiadając za sterami samolotów (Meissner nie pilotował samolotów, jedynie uczestniczył w lotach, będąc – tak jak Molnár – korespondentem wojennym polskiego oddziału radia BBC²⁷), opisując swoje wojenne rzemiosło, starali się mu nadać bardziej artystyczny wymiar, charakterystyczny dla powieści podróżniczych, kształtujących narracyjne imaginarium generacji wspomnianych pisarzy. Owszem, w ich powieściach znajdziemy także wątki i opisy *stricte* wojskowe, ale już sam fakt nadawania samolotom imion, co notabene zaczęło się w czasach Kudlińskiego, czyli ich personifikacja i w efekcie traktowanie narzędzia niosącego śmiertelny ładunek bomb jak żywego tworu (stąd porównania członków załogi do odpowiednich części organizmu), świadczy o chęci oswojenia wojny i oderwania się od jej negatywnych aspektów, a także uświadomienia czytelnikowi, że każdy w załodze jest ważny i tylko razem może ona odnosić sukcesy bojowe. Analizując powyższe stwierdzenie za pomocą schematu dostarczonego przez Lewisa Mumforda, możemy członków załogi samolotu umieścić w jego „niewidzialnej megamaszynie”. Królem będzie nawigator, który dzięki swoim zdolnościom prowadzi samolot do celu, a po wykonaniu zadania bojowego bezpiecznie sprowadza pozostałych do bazy. Pilot musi tylko trzymać kurs, który nawigator mu podaje. Reszta załogi to zatem ów niewidzialny mechanizm złożony z żywych ludzkich części²⁸.

Kudliński, tak Meissner i Kwiatkowski, nie widział swoich ofiar bezpośrednio po ostrzale. Wiedział, jak wybuchają pociski, że artyleria to narzędzie do zabijania. Jednak służba w artylerii oznacza bycie daleko od pierwszej linii frontu, którą miał okazję oglądać autor reportażu *Galicja 1914–1915...* Krystalizują nam się dwa modele wojennych artystów – realista Molnár i turysta-marzyciel Kudliński. Oczywiście schemat ten można zastosować w każdym skrajnym jak ten przypadku. Kudliński i Molnár są niejako jak Sienkiewicz i Bunsch. Karol Bunsch w swych powieściach historycznych nie stronił od drastycznych opisów, krwi i przedstawiania śmierci wprost. Nie było to dla niego trudne, szczególnie w czasach po II wojnie światowej, podczas której, jak dobrze wiemy, sztuka wkraczała w nieznane wcześniej rejony. Sienkiewicz natomiast to najznamienitsza postać polskiego dziewiętnastowiecznego

²⁶ Zob. J. Bator, dz. cyt., s. 136–167.

²⁷ Zob. J. Meissner, *Pióro ze skrzydeł*, wyd. 2, Warszawa 1976.

²⁸ L. Mumford, *Mit maszyny*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 2012, s. 277.

historyzmu, a najlepszym tego przykładem jest *Trylogia*²⁹. Śmierć, rany i wszystko, co związane z walką, nabiera w jego prozie magicznego charakteru, tak samo jak i krajobrazy. Ten właśnie model pisarstwa widać w *Smaku świata*.

Wojenna turystyka jest zagadnieniem nowym. Brak publikacji związanych z tym, jakże odmiennym, sposobem poznawania świata jest dużym utrudnieniem dla antropologa kultury. Ani John Urry, ani Anna Wieczorkiewicz czy jakikolwiek inny badacz, zajmujący się zagadnieniami migracji i turystyki, nie wspomina o fakcie, że podczas wojny także można przeżywać doświadczenie turystyczne. *Smak świata*, mimo że należy do prozy i nie jest pozycją naukową, dostarcza dowodów na to, że można. Można być turystą podczas wojny. Wejście w taką rolę, jak udowadnia Tadeusz Kudliński, pozwala spojrzeć na świat pogrążony w chaosie działań militarnych w zupełnie innym sposób. Nie gloryfikuje wojny, ale dzięki swojej otwartości na otaczającą go rzeczywistość, daje nam okazję zobaczyć, jak wygląda wojenny świat widziany oczami żołnierza-turysty.

Bibliografia

- Bator J., *Wojna galicyjska. Działania armii austro-węgierskiej na froncie północnym (galicyjskim) w latach 1914–1915*, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 2008.
- Beckett I.F.W., *Pierwsza wojna światowa. 1914–1918*, tłum. R. Dymek, Warszawa 2009.
- Boorstin D., *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 1964.
- Bujnicki T., *Trylogia Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, Kraków 1973.
- Chrzanowski Ł., *Artyleria austro-węgierska w latach 1860–1890*, Przemyśl 2008.
- Gregory D., *Scripting Egypt: Orientalism and the culture of travel*, [w:] J. Duncan, D. Gregory (red.), *Writes of Passage*, London 1999.
- Jaskółowski P., *Austriacko-węgierska artyleria forteczna w przededniu wybuchu I wojny światowej*, Kraków 2004.
- Jędrusiak T., Rohrscheidt A.M. von, *Militarna turystyka kulturowa*, Warszawa 2011.
- Kudliński T., *Smak świata, Powieść biograficzna*, wyd. 2, Warszawa 1931.
- Meissner J., *Źródło Genofey. L-jak Lucy*, wyd. 4, Kraków 1980.
- Meissner J., *Wspomnienia pilota. 1. Jak dziś pamiętam. 2. Wiatr w podszwach*, Kraków 1985.
- Meissner J., *Pióro ze skrzydeł*, Warszawa 1976.
- Molnár F., *Galicja 1914–1915. Zapiski korespondenta wojennego*, tłum. A. Engelmayr, Warszawa 2011.
- Mumford L., *Mit maszyny*, t. I, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 2012.
- Richthofen M. von, *Wspomnienia Czerwonego Barona*, tłum. J. Pasieka, Wrocław 2011.
- Urbanowicz W., *Początek jutra*, Kraków 1966.
- Urbanowicz W., *Świt zwycięstwa. Bitwa o Anglię oczami dowódcy Dywizjonu 303*, Kraków 2009.

²⁹ Zob. T. Bujnicki, *Trylogia Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, Kraków 1973.

Urry J., *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2007.

Wieczorkiewicz A., *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2012.

Tadeusz Kudliński's war tourism

Abstract

Can a soldier be a tourist? Can we say that touristic experiences are possible during the war from the anthropological point of view? In this article I tried to find the answers to those questions, using *Smak Świata* by Tadeusz Kudliński. A soldier, but also a typical tourist, hungry for new experiences, was only accidentally placed in the middle of the war by history. *The Tourist Gaze* by John Urry and *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* by Daniel Boorstin were very useful during my research and helped to create a new view of *Smak Świata* novel.

Keywords: military tourism, culture tourism, anthropology of migration, the First World War, Tadeusz Kudlinski's prose, Austro-Hungarian army, fake-event

Joanna Dobrowolska

ORCID 0000-0002-3534-5303

Uniwersytet Warszawski

„Młodości mej stolica”, czyli Kraków literacki i teatralny we wspomnieniach Tadeusza Kudlińskiego

Tadeusz Kudliński (1898–1990) – na co dzień pracownik banku, a ponadto (może przede wszystkim?) powieściopisarz, krytyk teatralny, publicysta, animator i organizator amatorskiej twórczości scenicznej, pedagog, autor opracowań z zakresu historii literatury i teatru, działacz społeczny... Człowiek wielu profesji, które łączyła wspólna przestrzeń – Kraków. Kudliński – związany z tym miastem już od chwili narodzin – był aktywnym uczestnikiem jego życia kulturalnego oraz świadkiem zachodzących w nim przemian społecznych. Już jako twórca dojrzały postanowił utrwalić historię oraz bogatą panoramę życia literackiego i teatralnego „młodości swej stolicy”, czyli Krakowa w latach 1918–1939. Głównym zadaniem badawczym, realizowanym w ramach prac nad tym artykułem, będzie analiza i interpretacja pamiętników *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu międzywojnia* pod kątem opisanego w nich życia kulturalnego epoki dwudziestolecia międzywojennego. Obraz Krakowa literackiego i teatralnego, obecny w relacji Kudlińskiego, chciałabym skonfrontować z opracowaniami historycznymi oraz komentarzami publicystycznymi. Pierwszą część tekstu poświęcę „galerii portretów” krakowskich osobistości opisanych przez autora i zastosowanej przez niego technice opisu. W drugiej natomiast przedstawię wyłaniającą się ze wspomnień panoramę życia literackiego i teatralnego ówczesnego Krakowa. Nie zamierzam tworzyć katalogu tematów pojawiających się na kartach pamiętnika, interesuje mnie raczej specyfika utrwalonych przez Kudlińskiego procesów historycznych i społecznych. Moim celem będzie znalezienie odpowiedzi na pytania: jaki obraz Krakowa został przedstawiony w *Młodości mej stolicy* i na ile jest on reprezentatywny historycznie? Jakie miejsce w tym świadectwie zajmuje XIX-wieczna tradycja, a jakie rodząca się awangarda? Jak w „młodości swej stolicy” odnajduje siebie sam autor?

Tadeusz Kudliński pisał swoje wspomnienia w okresie od lutego 1969 r. do marca 1983 r.¹ Pierwsze wydanie *Młodości mej stolicy* ukazało się w 1970 r. nakładem Instytutu Wydawniczego PAX w Warszawie; wersja druga, poszerzona, w roku 1984 nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie. Fakt ten jest bardzo istotny dla interpretacji. Kudliński nie tylko bowiem opisał Kraków międzywojenny z perspektywy kilkudziesięcioletniego dystansu czasowego („o czasach młodości” pisze człowiek dojrzały, znajdujący się w zupełnie innym momencie życia), ale pracy nad tekstem poświęcił aż 14 lat. Widzę w tym działaniu ambicję stworzenia obrazu syntetycznego, co znajduje potwierdzenie w treści pamiętnika. Na ponad pięćset stronach Kudliński starał się uwzględnić wszelkie możliwe aspekty życia kulturalnego miasta, wyraźnie przeciwstawiając się etykietce miasta prowincjonalnego, utrwalonej po odzyskaniu niepodległości. Recenzenci *Młodości mej stolicy* wyodrębniają w strukturze wspomnień trzy części: prezentację historii Krakowa, jego zabytków i instytucji; opis topografii Krakowa literackiego wraz z bogatą reprezentacją jego twórców oraz wspomnienie z Krakowa teatralnego, pisane z perspektywy krytyka i członka komisji teatralnej Rady Miejskiej².

Krakowska „galeria portretów” w pamiętniku Tadeusza Kudlińskiego

Kraków Kudlińskiego to nie tylko przestrzeń miejska, lecz przede wszystkim współtworzący ją ludzie. Autor *Młodości mej stolicy* sięga do XIX-wiecznej konwencji portretu, definiowanego jako niesamodzielny gatunek literacki, gatunek krytyki literackiej (wizerunek pisarza) oraz odmiana reportażu bądź sylwetki. Portrety literackie, oprócz prezentacji wyglądu i zachowania, zawierały także charakterystykę psychologiczną i społeczną postaci. Istniały w dwóch odmianach: panegirycznej i paszkwilowej³. Pionierem gatunku był Charles-Augustin Sainte-Beuve, propagator interpretacji psychologicznej. Widoczne cechy jego portretów to próba wnikięcia w wewnętrzny świat jednostki, zrozumienia jej osobowości i motywacji działań oraz postrzeganie twórcy i jego dzieła jako splotu różnorodnych czynników fizjologicznych. W kulturze Młodej Polski ta tradycja była wciąż żywa⁴.

Kudliński w *Młodości mej stolicy* w wyraźny sposób nawiązał właśnie do młodopolskiej konwencji portretu literackiego. „Ocalić od zapomnienia choć cień postaci”⁵ – to była jego główna motywacja. Starał się przedstawić swoich bohaterów dokładnie tak, jak zapamiętał ich w czasach młodości, co stwarza efekt autentyczno-

¹ T. Kudliński, *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, wyd. 2 poszerzone, Kraków–Wrocław 1984, s. 500.

² J. Stradecki, „*Młodości mej stolica*”, *Tadeusz Kudliński, Warszawa 1970* [rec.], „Biuletyn Polonistyczny” 1971, nr 14/40, s. 186.

³ I. Adamczewska, *Portret*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012, s. 737–738.

⁴ A. Jałowiecka-Frania, *Portret jako gatunek literacki*, „Prace Naukowe. Pedagogika”, 1999–2000–2001, nr 8–9–10, s. 888–889.

⁵ T. Kudliński, dz. cyt., s. 325.

ści wspomnień. Autorowi nieustannie towarzyszy jednak świadomość nietrwałości i ulotności materii, nieuchronnego przenikania się przeszłości z teraźniejszością. „Portret literacki poety na przestrzeni lat czterdziestu – pięćdziesięciu, a więc «w ruchu» jest wręcz nie do namalowania, da się tylko jako tako naszkicować piórkami”⁶ – tak podsumował sylwetkę Mariana Czuchnowskiego. Szkic nie jest kompozycją skończoną, lecz zarysem konturów; jego cechy to ogólnikowość i fragmentaryczność. Takimi właśnie szkicami są portrety Kudlińskiego, który operuje pozornie oderwanymi, autonomicznymi fragmentami – te jednak składają się na syntetyczny obraz ludzkiego charakteru. Finalnie powstał zbiór biogramów o wartości dokumentalnej. Autora wielokrotnie nurtuje problem wiarygodności jego portretów: „próbuję w tych wspomnieniach dać sylwetki prawdziwe, nawet dokumentowane, choć doprawdy nie jestem pewien, czy i tym razem nie działa prawo beletryzacji [...]”⁷. Podobnie zastanawia się podczas kreślenia autoportretu: „Ale właśnie czyż można w ogóle stworzyć portret, a tym bardziej autoportret – wierny modelowi? [...] Toż nawet fotografia nie jest ściśle autentyczna, nie mówiąc o fotografice naginającej już świadomie rzeczywistość do upodobań autora”⁸.

Kudliński wielokrotnie ujawnia manierę krytyka literackiego i teatralnego – wówczas jego portretem bliżej jest do publicystycznej sylwetki bądź reportażu. Jako krytyk wykazuje się ogromną erudycją, dążąc do ujęcia *meritum* twórczości danego autora oraz umiejscowienia jego aktywności na tle tendencji literackich epoki. Jako publicysta wiedzę merytoryczną uzupełnia jednak subiektywnymi odczuciami i sądami wartościującymi, a niekiedy wprost odnosi się do swojej aktywności recenzyjnej, np. w portrecie Mariana Czuchnowskiego:

Przeglądam moją recenzję z pierwszych tomów *Marysia*, umieszczoną w „*Naprzodzie*” (1931), a zatytułowaną *Syn wsi cierpki i polny*. Porównywano go wtedy chętnie do Rimbauda [...]. Wydaje mi się jednak, że Czuchnowski w swej twórczości bliższy jest Jesieninowi właśnie przez tę rdzennie wsiową wyobraźnię. [...] Można go też nazwać ekspresjonistą czystej krwi, gdyż w późniejszych wierszach daje upust przeżyciom wewnętrznym, ujawnianym żywiółowo i jakby bezświadomie w nieustającej wibracji nastrojów, w zamieci metaforycznej. [...] Nazwano tę fakturę trafnie „metafizyką codzienności”, bo istotnie jest uduchowieniem konkretności czy dematerializacją rzeczywistości przedmiotowej. Ja użyłem w recenzji określenia „poeta opętany”⁹.

Kudliński jednocześnie dba o to, aby jego bohaterowie przemawiali swoimi słowami, dlatego też każdy portret poprzedza starannie dobranym cytatem. Występowanie motta w funkcji intertekstu jest integralną cechą kompozycji całego tomu wspomnień. Jego relację z tekstem zasadniczym wspomnienia można interpretować w świetle teorii dyskursu i poetyki gry tekstowej. Znakomicie widać to

⁶ Tamże, s. 262.

⁷ Tamże, s. 398.

⁸ Tamże, s. 119.

⁹ Tamże, s. 261.

na przykładzie „konterfektu” Michała Rusinka, poprzedzonego fragmentem jego wiersza *Nowi ludzie*: „Spiżowi, stalowi i młodzi,/ synowie elektrycznych godzin,/ płyniemy po drutach czasu...”¹⁰. Kudliński świadomie podejmuje grę z portretowanym poetą, pisząc: „W recenzji tego tomu [*Błękitna defilada*, Poznań 1930 – przyp. J.D.] nazwałem Michała «poetą elektrycznych godzin», gdyż wrażliwość jego [...] obracała się w kręgu zjawisk miejskich, technicznych”¹¹. Taka dokumentacja w cytacie jest jednym z typowych wyznaczników biografistyki. Kudliński wykorzystuje w mikroskali technikę „opowieści montażowej”, czyli kompozycji fragmentów materiałów oraz słowa odnarratorskiego¹².

„Galeria portretów” Kudlińskiego zawiera bogatą reprezentację osobistości świata literatury i teatru, związanych z Krakowem. Autor już na wstępie podkreśla, że mają one charakter nie tyle faktograficzny, co raczej osobistych wspomnień. Technika opisu została zdeterminowana przez optykę relacji interpersonalnych oraz wspólnych doświadczeń portretującego i portretowanego. Dostrzegam pokrewieństwo z wyodrębnionym przez Andrzeja Nowickiego typem psychologicznego portretu inkontrolowanego, eksponującego zdarzenie spotkania i relacje osobiste jego uczestników¹³. Galeria Kudlińskiego to galeria „portretów rodzinnych” i „krewniaków duchowych”¹⁴, z którymi łączy go głęboka więź emocjonalna. Do „rodziny literackiej” zalicza on głównie twórców z kręgu „Gazety Literackiej”: Jerzego Brauna, Kazimierza Czachowskiego, Tadeusza Szantrocha, Mariana Niżyńskiego, Mariana Czuchnowskiego, Karola Huberta Rostworowskiego, Józefa Aleksandra Gałuszkę, Feliksa Jasińskiego, Michała Rusinka i Karola Ludwika Konińskiego. W gronie tym dominują twórcy orientacji konserwatywnej i katolickiej, nie brakuje jednak literatów socjalistów: Adama Polewki, Leona Kruczkowskiego czy „czerwonego hrabiego” Ludwika Hieronima Morstina. Sylwetki z rozdziału XI (*Galeria portretów*) i XIII (*Galerii portretów ciąg dalszy*) uzupełnia o portrety „dalszych krewnych” (rozdział XVII) i „powinowatych” (rozdział XVIII). Wśród rodziny dalszej uwagę zwracają szczególnie ciekawe sylwetki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej oraz Stanisława Ignacego Witkiewicza. Mogłoby się wydawać, że między wyprzedzającym swoją epokę skandalistą Witkacym a konserwatywnym katolikiem Kudlińskim istnieje głęboka przepaść światopoglądowa. Tymczasem autor pamiętnika pisze o swojej atencji dla autora *Szewców* i potwierdza swoje zrozumienie dla jego twórczości. Pod popularnymi etykietami „demonicznego filuta”, erotomana, narkomana i ekscentryka dostrzega artystę o nieprzeciętnej wrażliwości, katastrofistę, postać w gruncie rzeczy tragiczną.

¹⁰ Cyt. za: tamże, s. 312.

¹¹ Tamże, s. 313.

¹² A. Jałowiecka-Frania, dz. cyt., s. 891.

¹³ Zob. T. Rzepa, *Próba psychologicznego portretu Andrzeja Nowickiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 7, s. 103.

¹⁴ T. Kudliński, dz. cyt., s. 235.

Walczył bowiem o Czystą Formę, czyli nową sztukę, w której ziszczenie sam nie wierzył. Nie wierzył wobec wizji katastrofy cywilizacji, wobec natrętnej obsesji lęku przed zbiorowością, zrównaną strychnicem demokracji i pozbawioną indywidualizmu koniecznego do tworzenia i odbierania sztuki. Witkiewicz był prorokiem zagłady kultury wyrosłej na ustroju kapitalistycznym. [...] Samobójstwo popełnione w obliczu wojny we wrześniu 1939 roku było przytwierdzeniem niewiary w świat wyszły z zawiasów, było protestem przeciwko jego bezsensowi¹⁵.

Najwięcej miejsca Kudliński poświęcił jednak sylwetce „Rostwora”, czyli Karola Huberta Rostworowskiego. Kudliński swoje portrety często zaczyna szkicować od konturów, wyglądu zewnętrznego. Przypomina to nieco pozytywistyczne szkice wspomnieniowe, w których poprzez opis wyglądu próbowano dokonać rekonstrukcji „duchowej fizjonomii” autora. Portret literacki jest rodzajem „fizjonomii utrwalonej”, naturalnym obiektem wzrokowej percepcji. Zewnętrzna powierzchowność „mówi”, dzięki czemu portrecista może odczytać z niej biografię bohatera¹⁶. Podobnie charakterystykę „Rostwora” Kudliński rozpoczyna od charakterystyki okoliczności ich spotkania oraz „odczytania” cech charakterystycznych jego fizjonomii:

[...] obraz niemłodego pana, szczupłego i nieco przygarbionego, o ruchach nagłych i gwałtownych, o niespokojnych dłoniach. Podłużna, gładko ogolona czaszka i również wygolona twarz bez żywych kolorów, o rysach wyrazistych, w bruzdach i fałdach – czyniłaby wrażenie zużytej, gdyby nie spojrzenie oczu świeże i czyste. Miał głowę rzymskiego trybuna, może cezara z antycznego popiersia¹⁷.

Rodzajem lejtmotywu w opisie sylwetki pisarza stają się „sztywne, okrągłe mankiety”:

Sztywne, okrągłe mankiety Rostwora, o których wspominałem, a które wedle mody ówczesnej przypinano do rękawów koszuli, przypomniały mi się znacznie później. W czasie jednej ze swych prelekcji, potępiającej heretyków literackich, Rostwór wykonał gest oratorski tak gwałtowny, że przy jednym wyrzuceniu ramienia sfrunął jeden mankiet i zatoczywszy łuk brzęknął o szybę; po chwili przeleciał nad głową drugi, w przeciwną stronę ku drzwiom. Nikt się nie zaśmiał, przeciwnie, nieoczekiwana „gra przedmiotów” kojarzyła się z dynamiką i treścią anatemy¹⁸.

Dalej następuje charakterystyka twórczości „Rostwora” (miejscami aspirująca do rangi studium krytycznoliterackiego), ze szczególnym uwzględnieniem dramaturgii. Kudliński wymienia tragedie *Judasz* i *Kaligula*, moralitet *Miłosierdzie*, młodopolskie w swojej stylistyce *Zmartwychwstanie* oraz sztukę współczesną *Czerwony marsz*. Zwraca uwagę na charakterystyczne cechy poetyki autora, takie jak: operowość, wykorzystanie rytmiczno-dźwiękowych właściwości wersyfikacji, wycucie sceny i umiejętność „aktywizacji widza”.

¹⁵ Tamże, s. 414–15.

¹⁶ A. Jałowiecka-Frania, dz. cyt., s. 889, 894.

¹⁷ T. Kudliński, dz. cyt., s. 293.

¹⁸ Tamże, s. 294.

W galerii portretów Kudlińskiego nie mogło zabraknąć autoportretu „z mgły i galarety”. W przeciwieństwie do pozostałych sylwetek, tutaj autor zaproponował biogram nie fragmentaryczny, lecz syntetyczny. O swojej aktywności literackiej pisał z ogromnym dystansem i autoironią jako o „manii wierszowania” i „chaotycznych erupcjach twórczych”. W podobnym tonie przedstawił Kudliński własną „mnię teatralną” jako zjawisko parapsychoiatryczne, rodzaj szaleństwa, obłądu bądź nerwicy natręctw:

Osobno muszę pomówić o innej manii, tym razem już trwałej, o manii teatralnej. Sprawa to niebłaha. Bo wedle wskazań psychiatrii oczywiste są u mnie objawy tej manii, może nie tak bardzo szkodliwej, ale jednak – manii. Mój Boże, ale czy ktokolwiek z nas jest wolny od takich czy innych zaburzeń psychicznych? [...] Mania była wprawdzie boginią szaleństwa i obłądu, jednakże starożytni Grecy uważali natchnienie twórcze za wzniosłą mnię, dar bogów. [...] Rzymskie *maniae* miały znów dręczyć i więzić dzieci, a nawet je pożerać¹⁹.

Sam proces twórczy charakteryzował z kolei następująco:

Umiem smakować ten cudowny proceder wywołania złudy rzeczywistości słowami pisanymi czy mówionymi, proceder zbliżony do praktyk magicznych czy do wywoływania duchów. Ile razy myślę o pisarstwie, zawsze widzę w nim podobieństwo z aktorstwem, z teatrem, skąd i zapewne wiedzie się druga moja mania – teatralna. Gdyż obie te dziedziny twórcze wymagają jednakiej umiejętności życia jestestwem cudzym, co jest sprawą rozkoszną, ale i niełatwą, ba! czasem niebezpieczną, ryzykowną²⁰.

Krewni bliżsi i dalsi a powinowaci – o Krakowie literackim

W pamiętniku Kudlińskiego widzę jednak przede wszystkim dokument życia literackiego epoki. W *Młodości mej stolicy* autor przedstawił rozległą panoramę życia literackiego Krakowa; skonstruował obraz syntetyczny, a zarazem bogaty w detale. W rozdziale IX (*Sąsiedztwo pokoleń*) pisał o specyficznym „mikroklimacie Krakowa, co uprawnia do traktowania tego miasta prowincjonalnego jako osobnego modelu kulturalnego”²¹. W podobnym tonie wypowiedali się inni literaci na łamach lokalnej prasy. W 1939 r. Kazimierz Czachowski w „Kurierze Literacko-Naukowym” określał Kraków jako „żywą arkę przymierza między dawnymi a nowymi laty”²² – miasto historii, a zarazem stolicę literacką i kulturalną Polski. O jego wyjątkowości miały decydować czynniki: historyczno-kulturalny i geograficzno-ludowy. To w Krakowie powstawały manifesty odrodzenia narodowego i artystycznego oraz

¹⁹ Tamże, s. 161.

²⁰ Tamże, s. 142.

²¹ Tamże, s. 184.

²² K. Czachowski, *Kraków w literackim zwierciadle*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 24, s. 2.

rodziła się awangarda²³. O specyficznym mikroklimacie literackim Krakowa pisał także Włodzimierz Pietrzak w artykule *Geografia literacka*: „Wawel góruje nad Krakowem. Pisarze krakowscy żyją w innej atmosferze. Choćby nie chcieli, choćby próbowali się wyrzekać, żyją w powietrzu naładowanym tradycją. [...] W Krakowie przeszłość podsuwa styl patrzenia na świat”²⁴.

Ile prawdy zawierają powyższe opinie? Józef Dużyk w monografii *Dzieje Krakowa*, w części poświęconej życiu literackiemu dwudziestolecia, przytacza opinie bardzo zróżnicowane. Zarówno te całkowicie deprecjonujące znaczenie miasta prowincjonalnego dla rozwoju polskiej literatury, jak i te czyniące go jednym z centrów literackiej mapy Polski. Faktem historycznym jest utrata przez Kraków funkcji „duchowej stolicy Polski” po odzyskaniu niepodległości w 1918 r. W cytowanych opiniach historyków powraca problem warszawocentryzmu oraz trudnych warunków organizacyjnych i finansowych dla rozwoju krakowskiego czasopiśmiennictwa i rynku wydawniczego. Marian Marek Drozdowski twierdził, że Kraków utrzymywał wprawdzie prymat w dziedzinie badań języko- i literaturoznawczych, jednak aktywność twórcza pisarzy wyraźnie się zmniejszyła. Brakowało odpowiednika warszawskich „Wiadomości Literackich”, a wybitni twórcy wyemigrowali do stolicy²⁵. Upadek kulturalny Krakowa oraz problemy migracji zarobkowych i warszawskiego centralizmu diagnozuje także Kudliński: „Tak to rola Krakowa spadła i sprowadza się do funkcji etapu, przyjmującego wybijające się jednostki z głębokiej prowincji, które po niedługim stażu emigrują do stolicy”²⁶. Zarazem jednak polemizuje on z płynącymi z centrum głosami o spadku aktywności lokalnego środowiska literackiego. Jego Kraków literacki to przestrzeń współwystępowania wielu pokoleń, stylów i orientacji politycznych, a nadrzędną wartością życia kulturalnego miasta jest zasada pluralizmu. W „galerii portretów” Kudliński, obok przedstawicieli tradycji młodopolskiej, przyznaje miejsce twórcom awangardy i futurystom z kręgu „Zwrotnicy” Tadeusza Peipera i „Linii” Jalu Kurka. Sam Kudliński pisał dla katolickiej „Gazety Literackiej” i konserwatywnego „Czasu”, ale również dla socjalistycznego „Naprzodu” czy popularnego „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” („IKC”)²⁷. Miasto, określane przez historyków jako „prowincjonalne”, w jego wspomnieniach jawi się jako przestrzeń nieustającego fermentu twórczego, rozwijającego się pomimo bardzo trudnych warunków.

Specyfiki międzywojennego Krakowa literackiego nie można analizować bez uwzględnienia przemian natury społecznej. Kudliński dostrzegł proces redefinicji społecznej roli pisarza – ten z romantycznego wieszczą stał się po odzyskaniu

²³ Tamże.

²⁴ W. Pietrzak, *Geografia literacka*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 11, s. 2.

²⁵ Zob. J. Dużyk, *Życie literackie*, [w:] *Dzieje Krakowa*, t. IV: *Kraków w latach 1918–1939*, pod red. J. Bieniarzówny i J.M. Małeckiego, Kraków 1979, s. 344.

²⁶ T. Kudliński, dz. cyt., s. 47.

²⁷ Zob. bibliografia szczegółowa, hasło: *Tadeusz Kudliński*, oprac. B. Popczyk-Szczęsna, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/7020/tadeusz-kudlinski> [dostęp: 28.04.2017].

niepodległości integralnym członkiem społeczeństwa, a jego profesja – rodzajem obywatelskiej „służby”.

Trzeba sobie uzmysłwić, że dopiero odzyskanie niepodległości po zaborach wpłynęło na społeczną pozycję literatów. Dotąd bowiem artysta chadzał w pojedynkę, albo jako cygan poza nawiasem społeczeństwa, albo znowuż jako purpurat, wieszcz czy mistrz w aureoli. A więc albo poniżej, albo powyżej, ale nie w środku społeczeństwa. [...] Twórczości nie uznawano za pracę w znaczeniu codziennym, zawodowym i rzemieślniczym²⁸.

Tymczasem aktywność literatów krakowskich nie ograniczała się jedynie do wydawania kolejnych tomów powieści czy zbiorów wierszy. Wielu pisarzy musiało zdobywać środki finansowe na swoją działalność literacką przy pomocy innej aktywności zawodowej. Najlepszym przykładem jest sam Kudliński – z wykształcenia prawnik i ekonomista, pracownik krakowskiego oddziału Banku Gospodarstwa Krajowego. Jak autor wspomnień godził dwie tak sprzeczne profesje? „Przez pół dnia starałem się być sprawnym urzędnikiem, a przez drugie pół adeptem sztuki pisarskiej, byłem więc przed obiadem kim innym niż po obiedzie [...] zupełnie podobnie jak przywoity Mr. Jekyll przeobrażający się w demonicznego Mr. Hyde’a”²⁹. Ponadto pisarze krakowscy byli również animatorami życia kulturalnego miasta, organizatorami ośrodków edukacyjnych, miejscowych teatrów i festiwali artystycznych, założycielami redakcji czasopism i oficyn wydawniczych. Aktywność pisarza w dwudziestoleciu stała się zawodem w pełnym znaczeniu tego słowa – dlatego właśnie Kudliński postuluje konieczność objęcia wykonawców tej profesji ochroną poprzez powoływanie organizacji i zrzeszeń literatów oraz związków zawodowych.

Edward Kozikowski w *Pamiętniku Związku Zawodowego Literatów Polskich* również zaznaczał, że zmiana sytuacji społecznej po 1918 r. spowodowała powstanie nowych organizacji i stowarzyszeń literackich: ogólnopolskiego ZZLP (data utworzenia – 1920 r.), Akademii Literatury Polskiej³⁰, Domu Literatury (1928 r.), a do spraw kontaktów z zagranicą Komisji Propagandy Zagranicznej i Polskiego Klubu Literackiego (PEN Club). O popularności i ogromnej aktywności związków literackich świadczy stale zwiększająca się liczba członków warszawskiego ZZLP: w 1921 r. było ich zaledwie 70, w 1925 r. – już 168, natomiast w 1931 r. – 186. Spośród wielu inicjatyw związkowców z pewnością warto wymienić starania o kodyfikację jednolitego prawa autorskiego, próby ustalenia jednolitych stawek honorariów autorskich oraz próby opracowania wzoru umowy między pisarzem

²⁸ T. Kudliński, dz. cyt., s. 263.

²⁹ Tamże, s. 133.

³⁰ Pierwszy projekt powołania Polskiej Akademii Literatury powstał już w 1920 r. z inicjatywy Stefana Żeromskiego. Wskutek długich nieporozumień i negocjacji instytucję powołano jednak dopiero w dniach 6–8 czerwca 1929 r. Do głównych zadań Akademii należały: dbałość o rozwój języka polskiego, opieka nad twórczością i kulturą literacką, starania o podniesienie poziomu czytelnictwa w Polsce, działalność na rzecz zabezpieczenia finansowego pisarzy.

a wydawcą³¹. Kudliński w rozdziale *Okiem związkowca* skoncentrował się na personalnej organizacji działalności ZZLP. Dużo uwagi poświęca silnym tendencjom separatystycznym poszczególnych regionów Polski, które doprowadziły do powstania autonomicznych oddziałów Związku. Równocześnie „warszawiści” dążyli do uformowania organizacji scentralizowanej, co udało się dopiero na zjeździe poznańskim w 1929 r. Osobnym problemem była sprawa „schizmy” krakowskiego oddziału ZZLP, której Kudliński był prowodyrem. Według Kozikowskiego hasła zjednoczenia i centralizacji Związku były bliskie także oddziałom prowincjonalnym, widziano w nich bowiem jedyną możliwość walki z niepomyślną koniunkturą wydawniczą i brakiem wsparcia ze stron władz. Tymczasem separacja Związku Krakowskiego i Związku Lwowskiego skutecznie uniemożliwiała centralizację i powodowała paraliż działalności ZZLP³². Krakowska „schizma” była szeroko komentowana w ogólnopolskim środowisku literackim oraz w prasie, m.in. na łamach „Czasu” i „IKC”. Polityka kadrowa władz Związku wkrótce wywołała protest 15 jego członków. W drukowanej deklaracji m.in. Kazimierz Czachowski krytykował ograniczenie działalności ZZLP jedynie do wydawania „Gazety Literackiej” oraz przyznanie nagrody literackiej Józefowi Gałuszce³³. Kudliński poświęca tym wydarzeniom wiele miejsca, jednak zdecydowanie przesuwając odpowiedzialność na działania warszawskich związkowców oraz machinacje polityczne ówczesnych władz. Rozłam usprawiedliwił chęcią „rozruszania” organizacji, podkreślał także ogromną aktywność Związku krakowskiego. Pozostaje to w wyraźnej sprzeczności z oceną zawartą w sprawozdaniu ZZLP z 1931 r.: „Istniejąca poprzednio na terenie Krakowa organizacja nie prowadziła w ostatnich latach żadnej niemal działalności [...]”³⁴.

Bezsprzecznym sukcesem krakowskiego ZZLP była jednak zwycięska walka o ustanowienie nagrody literackiej Krakowa. Władze miejskie przez wiele lat lekcewały apele środowisk twórczych i uchylały się od jej ustanowienia. W efekcie krakowscy działacze dzięki składkom ufundowali w 1930 r. nagrodę w wysokości 1000 złotych, chcąc sprowokować samorząd do ustanowienia oficjalnej nagrody. Władze nie wykazały jednak inicjatywy, w związku z czym przez następne kilka lat literaci z własnych środków sfinansowali nagrody dla: Jana Wiktora (1930), Józefa Gałuszki (1931), Tadeusza Kudlińskiego (1932) oraz Ludwika Hieronima Morstina (1933). Dopiero w 1934 r. wskutek apelu Juliusza Kadena-Bandrowskiego, wystosowanego do nowego prezydenta Krakowa Władysława Zygmunta Beliny-Prażmowskiego, z budżetu miasta przeznaczono 4000 zł na ustanowienie nagrody literackiej³⁵. Kudliński w *Młodości mej stolicy* opisał tę sprawę z charakterystyczną ironią, stanowczo krytykując brak wsparcia ze strony władz miasta.

³¹ Zob. *Pamiętnik Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie 1920–30*, oprac. E. Kozikowski, Warszawa 1931.

³² E. Kozikowski, dz. cyt., s. 11, 20–22.

³³ J. Dużyk, dz. cyt., s. 346–349.

³⁴ *ZZLP w Krakowie*, [w:] E. Kozikowski, dz. cyt., s. 139.

³⁵ J. Dużyk, dz. cyt., s. 250.

W panoramie literackiego Krakowa nie brakuje jednak ciemnych barw. Pragmatyczny Kudliński znakomicie orientował się w problemach rynku wydawniczego i czasopiśmienniczego oraz problemach finansowych środowiska. W swoich spostrzeżeniach nie był odosobniony. Czachowski w „Gazecie Polskiej” demaskował fałszywość opinii o upadku życia literackiego Krakowa. Podkreślał, że w sytuacji, gdy oficyny krakowskie ledwo wegetują, pisarze skazani są na wydawanie dzieł własnym nakładem finansowym. Z powodu braku pieniędzy w szufladach zalega mnóstwo manuskryptów czekających na lepszą koniunkturę³⁶. W innym artykule komentował badania lokalnego czytelnictwa, przeprowadzone na podstawie statystyk krakowskich bibliotek. W 1933 r. sytuacja nie wyglądała pomyślnie: współcześni pisarze polscy wyraźnie ustępowali miejsca autorom zagranicznym, w dodatku twórcy wybitni cieszyli się zdecydowanie mniejszym uznaniem niż drugorzędni³⁷.

Kudliński wśród nielicznych wydawnictw międzywojennych wymienia oficynę Wojciecha Meiselsa przy ul. Garbarskiej oraz księgarnię „Feniks” dra Seidena przy ul. Szpitalnej. Krakowscy literaci często wydawali swoje utwory w innych miastach, np. w Poznaniu (oficyna Jana Kuglina), Warszawie („Dom Książki Polskiej” Eustachego Szelażka) lub Lwowie („Książnica-Atlas” dra Jana Piątka). Mimo problemów finansowych Kudliński docenia jednak profesjonalizm i wysoką kulturę wydawniczą: „[...] wydawcy ówcześni albo kupowali książkę, albo nie, ale nigdy nie pouczali autora, jak ma ją przerobić, aby była – ich zdaniem – dobra. Książkę pisał autor, nie redaktor, jak to bywa obecnie”³⁸. Co ciekawe, Kudliński pomija fakt istnienia krakowskiej Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, założonej w latach 1937–38 przez Jerzego Langroda, Feliksa Grossa, Adama Ciołkosza i Ignacego Fika³⁹. Jednak prawdziwą „instytucją czynną i żywą” w życiu literackim Krakowa były „salony”, gdzie w gronie przyjacielskim intensywnie czytano i dyskutowano o literaturze. Kudliński jako miejsca takich spotkań wskazuje dom Zofii i Zdzisława Jachimeckich, Krystyny i Konstantego Grzybowskich, Gałuszków, Goreckich, Franciszka i Marii z Morstinów Górskich, Zofii Starowiejskiej-Morstinowej. A przede wszystkim dwór hrabiego Ludwika Hieronima Morstina w Pławowicach, będący rodzajem domu pracy twórczej oraz miejscem organizowania sympozjów, imprez artystycznych, a nawet zjazdu poetów w 1929 r.⁴⁰

Panoramyczny obraz literackiego Krakowa uzupełnia refleksja o czasopiśmiennictwie z jego bogactwem różnorodnych, lecz efemerycznych tytułów. Kudliński wymienia m.in. postępową „Nową Reformę”, konserwatywny „Czas” pod red. Beauprégo, chadecki „Głos Narodu”, socjalistyczny „Naprzód”, „Ilustrowany Kurier Codzienny” pod red. Mariana Dąbrowskiego. Wśród czasopism literackich najwięcej

³⁶ K. Cz. [Czachowski], *Z życia literackiego w Krakowie*, „Gazeta Polska” 1932, nr 349, s. 3.

³⁷ K. Cz. [Czachowski], *Czytelnictwo w Krakowie*, „Gazeta Polska” 1933, nr 126, s. 3.

³⁸ T. Kudliński, dz. cyt., s. 280.

³⁹ Na jej znaczenie wskazuje B. Łaszewski, *Kraków. Karta z dziejów dwudziestolecia*, New York 1985, s. 67–69.

⁴⁰ T. Kudliński, dz. cyt., s. 357.

uwagi poświęca „Gazecie Literackiej” (jako członek jej komitetu redakcyjnego), widząc w niej godną konkurencję dla czasopism awangardowych: „Zwrotnicy” Peipera i jej kontynuatorki – „Linii”. „Gazeta Literacka” ukazywała się w latach 1926–27 oraz 1932–34. Twórcy i redaktorzy czasopisma widzieli w niej krakowski odpowiednik „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”, pisali o „Gazecie” jako strażnicze „misji kulturalnej Krakowa w Polsce odrodzonej”. Tymczasem opinie historyków literatury są już zdecydowanie bardziej krytyczne⁴¹. Kudliński charakteryzuje misję „Gazety” jako propagowanie regionalizmu i tradycjonalizmu, obronę różnorodności kulturowej kraju i stosowanie zasady stylu polskiego. Głównym wyróżnikiem jej programu ideowo-artystycznego była zasada pluralizmu:

[...] w grupie tej łączyły się bez oporów elementy zarówno narodowe i katolickie, jak lewicujące i laickie. [...] w redakcji „Gazety” współżyły światopoglądy przeciwstawne, jednak nie wyłączające się. Trudno było pojąć osobom postronnym tę pluralistyczną dialektykę. Spotkało nas też sporo nieporozumień, dzienniki sanacyjne uważały nas za kryptokomunistów, żydowskie – za nacjonalistów, endeckie zaś za filosemitów, a nawet masonów⁴².

Podczas lektury *Młodości mej stolicy* zwracałam uwagę nie tylko na zjawiska wyrażone reprezentowane przez narrację autorską, lecz także na niedoreprezentowane lub wręcz pominięte. Charakter i treść wspomnień Kudlińskiego są ściśle uwarunkowane światopoglądem konserwatysty. Postawa konserwatywna opiera się na chęci zachowania istniejącego porządku społecznego (od łac. *conserve* – zachowywać) i sprzeciwie wobec wszelkich zmian, a jednym z jej centralnych zagadnień jest obrona utrwalonej tradycji⁴³. To właśnie światopogląd Kudlińskiego jest podstawową przyczyną rozbieżności między obrazem Krakowa prezentowanym w *Młodości mej stolicy* a kreowanym przez historyków literatury. Dużyk przedstawia Kraków jako miasto futurystów (Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern, Aleksander Wat), reprezentowanych przez „Zwrotnicę” Tadeusza Peipera. Zjawiska awangardy i futuryzmu określa jako „uznane przez wszystkich historyków literatury, jak i świadków epoki za najdonioślejsze”⁴⁴. W podobnym tonie pisze Łaszewski o związkach literackiego Krakowa „z nowatorstwem, nowoczesnością, fermentem, niepokojem, postępowością, lewicowością i absolutną wolą i chęcią odchodzenia od tradycji młodopolskiej, a nawet skamandryckiej”⁴⁵. W zupełnie innym tonie o krakowskiej awangardzie wypowiada się Kudliński – apologeta tradycji. W *Młodości mej stolicy* futuryści i nowatorzy współtworzą bogaty mikroklimat twórczy miasta, to nie oni jednak wiodą prym w rozwoju kulturalnym. Jak wspomina Jan Michalik, Kudliński nie był przeciwnikiem awangardy, nie wyobrażał sobie rozwoju sztuki

⁴¹ J. Dużyk, dz. cyt., s. 359–361.

⁴² T. Kudliński, dz. cyt., s. 210.

⁴³ A. Heywood, *Ideologie polityczne. Wprowadzenie*, przeł. M. Habura, N. Orłowska, D. Stasiak, red. nauk. T. Żyto, Warszawa 2007, s. 83.

⁴⁴ J. Dużyk, dz. cyt., s. 366.

⁴⁵ B. Łaszewski, dz. cyt., s. 42.

bez eksperymentów. Sprzeciwiał się jednak przyznawaniu awangardzie monopolu na prawdę artystyczną oraz traktowaniu jej jako jedyne go możliwego wzorca i miary postępu⁴⁶. Dla niego ideałem rozwoju była synteza elementów tradycyjnych i nowoczesnych (wątek ten rozwinę jeszcze w kolejnej części artykułu).

Były więc kierunki skrajne tak zaciekle, że nawoływały – jak futuryzm – do zniszczenia całego dorobku kultury i zaczęcia jej od nowa, od zera. Jednakże futuryści nie spostrzegli się, że przeszłość, którą zwalczają, istnieje nadal, bo inaczej nie mieliby z czym walczyć i los ich byłby przesądzony. [...] Jedyną prawdą konkretną jest kontynuacja dziedzictwa, właśnie także w wypadku protestu przeciw rzeczywistości zastanej⁴⁷.

Kudliński jako żywą tradycję literacką dla Krakowa międzywojennego wskazuje twórczość trzech pokoleń Młodej Polski. Lata sześćdziesiąte XIX w. to czas narodzin pierwszego pokolenia młodopolskich pisarzy: Wyspiańskiego, Przybyszewskiego, Reymonta, Kasprówicza, Żeromskiego, Przybyszewskiego. Z pokolenia średniego (1870–80) wyróżnia twórczość Micińskiego, Żuławskiego, Orkana, Rittnera, Staffa, Nowaczyńskiego. Co ciekawe, pisarz wyodrębnia również pokolenie młodsze; generację twórców współczesnych już autorowi, urodzonych w latach 1880–1890: Witkacego, Morstina, Zegadłowicza i Szaniawskiego. Konieczna jest w tym miejscu konfrontacja twierdzeń Kudlińskiego z ustaleniami historyków literatury, badaczy Młodej Polski: Kazimierza Wyki, Artura Hutnikiewicza, Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. Wyka w *Młodej Polsce*, pisząc o przeżyciu pokoleniowym modernizmu, wyodrębnia jedynie dwie generacje. Pierwsza to twórcy urodzeni w latach 1860–70, a debiutujący w okresie 1890–1900; grupa nosicieli i kodyfikatorów polskiego modernizmu, kształtujących oblicze nowej literatury. Druga formacja to pisarze urodzeni w latach 1871–1878, a debiutujący przeważnie po 1900 r; przyjęli oni stanowisko krytyczne wobec poprzedników⁴⁸. Wyodrębnione przez Kudlińskiego pokolenie trzecie w historii literatury określa się już jako twórców epoki dwudziestolecia międzywojennego. Czy w związku z tym można zarzucić pisarzowi niewiedzę i poważny błąd rzeczowy? Celem jego pamiętnika nie było jednak skonstruowanie syntezy historycznoliterackiej, lecz subiektywna prezentacja duchowych i kulturowych „powinowactw” w historii życia literackiego Krakowa. Osobliwa chronologia Kudlińskiego wynika raczej z dążenia konserwatysty do ukazania ciągłości tradycji. Literatura romantyczna i młodopolska odegrały kluczową rolę w kształtowaniu tożsamości jego pokolenia. Pierwszą część autoportretu kończy stwierdzenie o charakterze deklaracji ideowej: „[...] urodziłem się na dwa lata przed inauguracją

⁴⁶ J. Michalik, *Lekcja teatru Tadeusz Kudlińskiego*, [w:] *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984, s. 43.

⁴⁷ T. Kudliński, dz. cyt., s. 186.

⁴⁸ Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. I: *Modernizm polski. Struktura i rozwój*, Kraków 2003, s. 61–62.

XX stulecia. Jestem więc dzieckiem (?), raczej pogrobowcem *fin de siècle'u*⁴⁹. Autor debiutował już w następnej epoce, jednak ważnym doświadczeniem formacyjnym były dla niego młodopolskie mity i legendy. Niektóre z nich mimo upływu czasu były wciąż żywe w „młodości jego stolicy”, np. mit artystycznej bohemy „Jamy Michalikowej”, historia kabaretu Zielony Balonik oraz legenda *Wesela* i Bronowic „bajecznie kolorowych”. W związku z tą ostatnią pozostaje młodopolskie chłopomaństwo, w którym Kudliński – w przeciwieństwie do stereotypowej i oficjalnej narracji – widział przejaw poważnego i autentycznego stosunku do kultury ludowej.

Mimo swojego tradycjonalizmu i chęci gloryfikacji kultury narodowej Kudliński pragnął przedstawić Kraków literacki jako miasto otwarte na inne kultury i nacje. W rozdziale *Cudzoziemszczyzna* opisuje liczne wizyty obcokrajowców oraz wyjazdy polskich pisarzy za granicę, m.in. podróż krakowskiego ZZLP do Czechosłowacji w 1931 r. Podobne inicjatywy niestety spotykały się z trudnościami ze strony lokalnych władz. W *Młodości mej stolicy* zdecydowanie brakuje obrazu Krakowa akademickiego. Lata dwudzieste były czasem rozkwitu studenckiego życia literacko-artystycznego oraz działalności Akademickiego Koła Miłośników Dramatu Klasycznego, Sympozjonu, Koła Artystyczno-Literackiego „Brzask”, Koła Polonistów, Koła Artystyczno-Literackiego Litart⁵⁰. Jak podkreśla Dużyk, „bez akademickiego życia artystyczno-literackiego trudno sobie nawet wyobrazić życie literackie ówczesnego Krakowa – młodzież akademicka nieustannie wspomagała je swoimi inicjatywami i pomysłami”⁵¹. Tymczasem w krakowskich wspomnieniach Kudlińskiego zjawisko literackiej kultury studenckiej zostało całkowicie przemilczane. Jest to brak odczuwalny.

„Manii teatralnej recydywa”, czyli Kraków teatralny w latach 1918–1939

Opinie historyków odnośnie miejsca międzywojennego Krakowa na literackiej mapie Polski są bardzo rozbieżne – tę różnicę zdań próbowałam pokazać w poprzedniej części tekstu. Takich wątpliwości nie budził natomiast Kraków teatralny, będący godnym konkurentem stołecznej Warszawy. Teatr krakowski w latach 1918–1939 osiągnął bardzo wysoki poziom artystyczny, jego twórcy kontynuowali najlepsze tradycje Młodej Polski i europejskiego modernizmu. Leon Schiller pisał wręcz o mieście „najbardziej teatralnym w Polsce”⁵². Bogactwo życia teatralnego, sportretowane na kartach *Młodości mej stolicy*, tworzy obraz o tyle cenny i wiarygodny, że pisany przez prawdziwego „teatrała”. Kudliński był bowiem „człowiekiem teatru w najpełniejszym wymiarze. Z powołania, temperamentu, kształcenia i pro-

⁴⁹ T. Kudliński, dz. cyt., s. 142.

⁵⁰ Zob. B. Łaszewski, *Kraków. Karta z dziejów dwudziestolecia*. O Literacie i związanym z nim Helonie Kudliński wprawdzie wspomina przy okazji rodowodu redakcji „Gazety Literackiej”; pomija jednak fakt, że były to inicjatywy studenckie, działające przy Uniwersytecie Jagiellońskim.

⁵¹ J. Dużyk, dz. cyt., s. 356–357.

⁵² Tamże, s. 375.

fesji”⁵³. Ponadto w latach 1932–37 z ramienia ZZLP był członkiem Rady Miejskiej Krakowa i Komisji Teatralnej jako ekspert do spraw teatru miejskiego⁵⁴. Działalność polskiego teatru ocenia krytycznie – oprócz niekwestionowanych zasług widzi także niedostatki. Przytacza statystyki opublikowane przez Lorentowicza w „Listach z Teatru” – w Polsce już w 1918 r. funkcjonowało około 40 teatrów stałych z 1600 aktorami. Ogromnymi problemami były jednak brak stylu polskiego oraz przewaga repertuaru obcego nad rodzimym.

Jednak ten obraz – jakże optymistyczny na powojenne czasy – psuje uwaga autora, że oto państwo i samorządy łożą poważne subwencje na – „filie teatrów obcych”. [...] Jeden tylko teatr krakowski mógł się w sezonie 1919/20 szczycić proporcją chwalebną, bo dwustu sześćdziesięcioma dziewięcioma przedstawieniami sztuk polskich na osiemdziesiąt dwie obce. [...] W sezonie 1923/24 teatr krakowski mógł się wykazać zaledwie równowagą obu repertuarów⁵⁵.

Główną krakowską sceną był Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego, w okresie dwudziestolecia kierowany kolejno przez Teofila Trzcńskiego (1918–26, 1929–32), Zygmunta Nowakowskiego (1926–29), Juliusza Osterwę (1932–35) i Karola Frycza (1935–39)⁵⁶. Sylwetki kolejnych dyrektorów wraz z opisem metody twórczej i działalności scenicznej przedstawił Kudliński w rozdziale XIV (*Manii teatralnej recydywa*). Bardzo przychylnie pisze o eklektyzmie „Trzciny”, który jako autorytet pokolenia Młodej Polski grał wielki repertuar romantyczny oraz sztuki Wyspiańskiego, ale sięgał także do twórczości nowej, w tym do repertuaru obcego. Wiele uwagi poświęcił opisowi działalności trzeciej „Reduty” krakowskiej i scenicznym realizacjom Juliusza Osterwy. Podkreśla swoją wspólnotę ideową z reżyserem: „szczerze uwierzyłem w Osterwę”⁵⁷. Sylwetkę Osterwy dyrektora i reżysera uzupełnia portretem aktora, obdarzonego niezwykle zdolnością „przeobrażania się scenicznego”:

Mnie osobiście pozostanie na zawsze w pamięci rozmowa Konrada z Maskami, niezwykle szlachetny patos Sułkowskiego i nieodparty urok Przełęckiego. [...] Zawsze podziwiałem niepospolitą jego łatwość i siłę wcielania się w postać sceniczną (mimo nieznaczonej charakteryzacji), siłę tak znaczną, że budziła przekonanie o autentyczności⁵⁸.

Autentyzm sceniczny w oczach Kudlińskiego decydował także o powodzeniu Osterwy reżysera. „Autentyzm sceniczny Osterwy! Nie był to naturalizm dosłowny, ale zaciekle dążność, aby środkami teatralnymi osiągnąć u widza pełne wrażenie rze-

⁵³ A. Hausbrandt, *Człowiek teatru*, [w:] *Lekcja teatru...*, s. 22.

⁵⁴ A. Hausbrandt, *Lekcja teatru Tadeusz Kudlińskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/200339/lekcja-teatru-tadeusza-kudlinskiego> [dostęp: 29.04.2017].

⁵⁵ T. Kudliński, dz. cyt., s. 338.

⁵⁶ J. Dużyk, dz. cyt., s. 375–382.

⁵⁷ T. Kudliński, dz. cyt., s. 342.

⁵⁸ Tamże, s. 346.

czywistości scenicznej”⁵⁹. Kudliński wspomina o akcji objazdowej „Reduty” w 1924 r., przedstawieniach szkolnych realizowanych od sezonu 1932/33, niekończących się pracach nad studium o *Hamlecie* Wyspiańskiego oraz działalności okupacyjnej i ponownym objęciu dyrekcji kilku krakowskich teatrów po 1945 r. Kudliński cenił Osterwę zwłaszcza za promowanie repertuaru polskiego. Krytycznie komentuje natomiast brak wsparcia ze strony władz miasta dla reformatorskich wysiłków dyrektora oraz wrogą kampanię „IKC”.

Moją uwagę zwróciła wyraźna rozbieżność między Kudlińskim a historykami teatru w ocenie dyrekcji Karola Frycza. Stanisław Marczak-Oborski w monografii o polskim teatrze lat 1918–1939 przypisuje Fryczowi „najwszechstronniejszą kulturę artystyczną”. Jego działalność dekoratora, reżysera, inscenizatora, pedagoga i tłumacza sztuk była „najkonsekwentniej ekletyczna”, a zarazem reformatorska. Frycz kontynuował i łączył linie programowe swoich poprzedników, m.in. zainteresowanie Trzczińskiego nowatorską dramaturgią polską i obcą, efektywność widowisk Nowakowskiego oraz atencję Osterwy dla polskiej klasyki i twórczości regionalnej⁶⁰. Tymczasem Kudliński nie zaprzeczył wprawdzie talentom dyrektora, jednak o czasie jego dyrekcji pisał bardzo zdawkowo i krytycznie. W 1936 r. w „IKC” opublikowano serię felietonów *Mielizny teatralne*, w których krytykował on polski teatr za zbyt małą liczbę współczesnych polskich premier, kryzys aktorstwa oraz mało odkrywcze inscenizacje. *Mielizny* stały się przyczyną sporu z Fryczem – władze miasta odebrały je bowiem jako atak na działalność krakowskiej sceny, Kudliński tymczasem miał na myśli sytuację ogólnopolską⁶¹. Dnia 14 stycznia 1937 r. na plenarnym zebraniu teatralnej komisji doszło do gwałtownego starcia Kudlińskiego z Fryczem. Autor *Mielizn* honorowo zgłosił rezygnację ze stanowiska w komisji, jednak inni członkowie zobowiązali go do pozostania i przyznali mu prawo do swobody poglądów. Fryczowi natomiast jednomyślnie przedłużono kadencję, chociaż Kudliński oczekiwał dymisji. Po latach zajęcie skomentował następująco:

[...] mimo pozornego zwycięstwa poniosłem faktycznie porażkę. Przekonałem się, że zarówno *Mielizny*, jak i cała batalia komisyjna były tylko strawą dla żądnych sensacji, że bawiono się naszymi pojedykami, natomiast wyników praktycznych nie było. Frycz pozostał na swym stolcu dyrektorskim, w teatrze się nie zmieniło nic ani na jotę, i tak to wszystko dotrwało do wybuchu wojny⁶².

W *Młodości mej stolicy* nie mogło także zabraknąć wspomnień głośniejszych inscenizacji krakowskiej sceny. Kudliński kilkakrotnie powraca do plenerowej adaptacji *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego dnia 16 czerwca 1923 r. za dyrekcji

⁵⁹ Tamże, s. 349.

⁶⁰ S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 270–271.

⁶¹ *Mielizny teatralne* Kudlińskiego sprowokowały zresztą kilkumiesięczną dyskusję na łamach ogólnopolskiej prasy, o czym pisze m.in. K. Nowacki, *Tadeusza Kudlińskiego „Teatralne mielizny”*, [w:] *Lekcja teatru...*, s. 100–113.

⁶² T. Kudliński, dz. cyt., s. 375.

Trzcíńskiego. Marczak-Oborski pisze o nowatorstwie reżyserskim i inscenizacyjnym tej pierwszej polskiej realizacji wielkiego teatru monumentalnego⁶³.

Integralną część panoramy Krakowa teatralnego stanowią również próby teatralne Kudlińskiego. W formie autoironicznej anegdoty autor opisuje swoje próby stworzenia teatrzyku dziecięcego. 25 listopada 1934 r. Kudliński wspólnie z Józefem Władysławem Dobrowolskim utworzył eksperymentalny teatrzyk „Mikroscena”, który już w grudniu został zamknięty⁶⁴. Przez ten krótki czas wystawiono jednoaktówki Wacława Goreckiego: *Oszust*, *Bunt* i *Winda* oraz misterium *Christofer* Jerzego Brauna. Kudliński komentował: „«Mikroscena» była efemerydą nie z braku inicjatywy czy możliwości, ale z opisanych przyczyn: traktowania naszej działalności jako zabawy, a nie jako imprezy”⁶⁵. Ważnym akcentem na teatralnej mapie miasta była organizacja jesienią 1938 r. Krakowskiej Konfraterni Teatralnej, a w styczniu 1939 r. szkoły teatralnej „Studio 39”, powstałej pod patronatem ZZLP. Razem z zespołem Konfraterni Kudliński w 1938 r. organizował drugą edycję festiwalu Dni Krakowa, podczas którego wystawiono sztuki: *Igrce w gród wałq* Adama Polewki i *Kawaler księżycowy* Mariana Niżyńskiego. Z pasją humorysty i satyryka odmalowuje wszelkie perypetie organizacyjne, m.in. starcie z krakowskim Związkiem Turystów w sprawie sprzedaży biletów oraz plenerową inscenizację *Igrców* w strugach deszczu.

We wspomnieniach Kudlińskiego oprócz wielkiego Teatru im. Słowackiego pojawiają się także sceny pomniejsze: teatr „Bagatela”, eksperymentalny i surrealistyczny „Cricot” Związku Plastyków, Teatr Ludowy. Dużyk podkreśla, że ważnym elementem życia teatralnego Krakowa był teatr żydowski, którego początki sięgają lat osiemdziesiątych XIX w. W 1924 r. powstał Spółdzielczy Teatr Żydowski (finalnie Krakewer Jidysz Teater), jednak stałą scenę na ul. Bocheńskiej udało się zorganizować dopiero w 1926 r. dzięki staraniom Mojżesza Kanfera, Adolfa Melzera, Abrahama Morawskiego⁶⁶. Kudliński w rozdziale *Cudzoziemszczyzna* pisze zdawkowo o wyjątkowej „ruchliwości” teatru żydowskiego w porównaniu do innych mniejszości narodowych. Wspomina także o inscenizacji *Dybuka* Szymona Anskiego z 1930 r. przez aktorów teatru „Habima” w reżyserii Jewgienija Wachtangowa.

W *Młodości mej stolicy* Kudliński dał także zarys swoich poglądów z zakresu filozofii i estetyki teatru. Kończąc galerię portretów teatralnych uwaga o „dialektycznej formule rozwoju [...] opartej na sprzężonej parze biegunów: ludowości i oświecenia, rewolucji i tradycji, awangardy i sztuki konwencjonalnej”⁶⁷ stanowi rodzaj jego *credo* artystycznego. Miarą rozwoju kultury była dla niego dialektyka przeciwieństw, „dwu sprzecznych biegunów” prowadząca do syntezy tradycji i awangardy. „Osią mych poglądów teatralnych jest dialektyka antytez wywołująca

⁶³ S. Marczak-Oborski, dz. cyt., s. 249.

⁶⁴ A. Hausbrandt, *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego...*

⁶⁵ T. Kudliński, dz. cyt., s. 388.

⁶⁶ J. Dużyk, dz. cyt., s. 388.

⁶⁷ Tamże, s. 379.

postępowy ruch” – pisał w odręcznej notatce z 1983 r.⁶⁸ W *Młodości mej stolicy* znalazły wyraz także podstawowe „pryncypia teatralne” Kudlińskiego: traktowanie teatru jako faktu społecznego, a dramaturgii i dzieła scenicznego jako bodźca dla reżysera i publiczności; ponadto podkreślanie szczególnej roli dramatu narodowego przy krytycznym stosunku wobec współczesnego teatru⁶⁹.

Ciekawe są również komentarze Kudlińskiego dotyczące rzemiosła aktorskiego:

Można wyobrazić sobie umiejętność tę – czyli istotę aktorstwa – jako balansowania na granicy dwu rzeczywistości: życiowej i teatralnej, dwu osobowości: własnej i wymyślonej jako postać sceniczna. [...] Aktor [...] zachowuje równowagę, poruszając się na granicy dwu światów – jak linoskoczek czy somnambulik. Albo się ma tę właściwość, albo jej nie ma. Albo się jest aktorem, albo nie. Reszta jest rzemiosłem⁷⁰.

Punkt widzenia „teatrała” jest stale obecny we wspomnieniach Kudlińskiego, który nawet wielkie wydarzenia polityczne i historyczne opisuje z perspektywy „manii teatralnej”. Jako rekrut wojskowy z czasów I wojny wyniósł dwa cenne wieśńskie doświadczenia teatralne: premierę *Księżniczki czardasza* Imricha Kalmana oraz przedstawienie opery *Tiefland* Eugene’a d’Alberta. Teatr towarzyszył mu stale w procesie dojrzewania i kształtowania jego osobowości – ważnym etapem w jego edukacji gimnazjalnej były szkolne przedstawienia *Kordiana*. Kudliński, wspominając lata dziecinne, pisze o żywej tradycji teatrów szkolnych i studenckich na przełomie XIX i XX w. w Krakowie. Tym bardziej zaskakujący zdaje się być fakt, że – podobnie jak w przypadku środowiska literackiego – nie odnosi się prawie wcale do działalności międzywojennych teatrów akademickich, m.in. Polskiego Teatru Akademickiego (POLTEA) Dobrowolskiego oraz Koła Miłośników Dramatu Klasycznego⁷¹.

Ze względu na wymogi objętościowe tekstu skoncentrowałam się jedynie na wybranych aspektach obrazu międzywojennego Krakowa przedstawionego w *Młodości mej stolicy*. Punktem wyjścia do refleksji nad tekstem była dla mnie cytowana uwaga Kudlińskiego o redefinicji roli pisarza, który po 1918 r. znalazł się „w centrum społeczeństwa”. Kierując się tym kluczem, chciałam pokazać optykę Kudlińskiego, który krakowskie środowisko literackie postrzegał jako nierozzerwalnie związane z życiem społecznym miasta; zdeterminowane przez rozmaite uwarunkowania polityczne oraz zmienną koniunkturę rynku wydawniczego. Katalog tematów zaprezentowanych w międzywojennych wspomnieniach jest jednak zdecydowanie szerszy, na osobne studium zasługuje opis przestrzeni architektonicznej Krakowa, z której to Kudliński „czyta” żywą historię miasta. Pamiętnik *Młodości mej stolica* ze względu na syntetyczny charakter, wierność faktograficzną i dokumentaryzm,

⁶⁸ Cyt. za: A. Hausbrandt, *Człowiek teatru...*, s. 20.

⁶⁹ Tamże, s. 20–21.

⁷⁰ T. Kudliński, dz. cyt., s. 182–183.

⁷¹ Pisze o tym m.in. B. Łaszewski, *Kraków. Karta z dziejów dwudziestolecia*, New York 1985.

stanowi cenne źródło wiedzy o historii Krakowa. Kudliński stanowczo polemizuje z rozpowszechnionymi stereotypami myślenia o Krakowie jako mieście prowincjonalnym oraz o jego środowisku literackim zdominowanym przez międzywojenną awangardę. Pokazuje czytelnikowi literacki Kraków jako przestrzeń pełną różnorodności, specyficzny kolaż elementów tradycji i nowoczesności, pole ogromnej aktywności twórczej ludzi pióra i teatru – pomimo niekorzystnych warunków finansowych. W dodatku czyni to w znakomitym, wysoce zindywidualizowanym stylu krytyka i publicysty – harmonijnie łączy ogromną erudycję z pasją humorysty, dbając przy tym o oddzielenie rzetelnie przedstawionych faktów od autoironicznego komentarza. Dzięki temu *Młodości mej stolicę* można czytać zarówno jako wiarygodny dokument historyczny i społeczny, jak i znakomitą, barwną literaturę.

Bibliografia

- Adamczewska I., *Portret*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012.
- Bujnowska A., „*Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu międzywojnia*”, *Tadeusz Kudliński, Kraków 1984* [rec.], „*Biuletyn Polonistyczny*” 1986, nr 29/1 (99), s. 219.
- Dzieje Krakowa*, pod red. J. Bieniarzówny i J.M. Małeckiego, t. 4: *Kraków w latach 1918–1939*, Kraków 1979.
- Hausbrandt A., *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/200339/lekcja-teatru-tadeusza-kudlinskiego> [dostęp: 29.04.2017].
- Heywood A., *Ideologie polityczne. Wprowadzenie*, przeł. M. Habura, N. Orłowska, D. Stasiak, red. nauk. T. Żyto, Warszawa 2007.
- Jałowiecka-Frania A., *Portret jako gatunek literacki*, „*Prace Naukowe. Pedagogika*” 1999–2000–2001, nr 8–9–10.
- Pamiętnik Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie 1920–30*, oprac. E. Kozikowski, Warszawa 1931.
- Kudliński T., *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu międzywojnia*, wyd. 2 poszerzone, Kraków–Wrocław 1984.
- Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984.
- Łaszewski B., *Kraków. Karta z dziejów dwudziestolecia*, New York 1985.
- Marczak-Oborski S., *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984.
- Popczyk-Szczęśna B., *Tadeusz Kudliński*, <http://www.encyklopediateatru.pl/auto-ryzy/7020/tadeusz-kudlinski> [dostęp: 28.04.2017].
- Stradecki J., „*Młodości mej stolica*”, *Tadeusz Kudliński, Warszawa 1970* [rec.], „*Biuletyn Polonistyczny*” 1971, nr 14/40, s. 186.

„Młodości mej stolica”, or literary and theatrical Kraków in Tadeusz Kudliński’s recollections

Abstract

In my article I reconstructed the picture of literary and theatrical Cracow in the years 1918–1939, represented in the memorials *Młodości mej stolica. Pamiętnik krakowianina z okresu między wojnami* (the extended edition, 1984), written by Tadeusz Kudliński. The author was an active participant of the cultural life of this city and a bystander of the great social and historical changes after Poland regained its independence in 1918. I tried to confront his subjective view of the important artistic events and processes in the interwar period with the objectivism of historical studies. Kudliński presented a complete and detailed image but, naturally, he paid more attention only to some facts, disregarding or briefly mentioning others. I wanted to understand the motivation behind thematic selection of the material. In the first part of this article, I analysed Kudliński’s „gallery of the portraits” of Cracovian writers and theatre people, paying special attention to the applied genre convention and description method.

In the second part, I presented some individual elements of the literary Cracow panorama: professional organisation and institutionalisation of the literary life, the functioning of the publishing market, the development of local newspapers and periodicals, the financial situation of the writers and the meaning of tradition and avant-garde. In the third part, I reconstructed the image of the theatrical Cracow and the author’s views on the philosophy and aesthetics of the theatre. My main objective was to show the great documentary value of Kudliński’s memories – due to their factographic credibility and variety of content *Młodości mej stolica* can be a valuable source of knowledge about the history of Cracow.

Key words: Cracow; *Młodości mej stolica*; diary narratives; the interwar period; the literary life in Cracow

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.15

Kazimierz Gajda

ORCID 0000-0002-2560-480X

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

O teatrze i kulturze dwa teksty Kudlińskiego

Teksty, o których będzie mowa, pochodzą z lat 1942 oraz 1945. Pierwszy zasadniczo odnosi się do teatru, drugi przede wszystkim dotyczy spraw kultury. Razem wzięte, uzupełniają się wzajemnie. Spojone motywem socjalnego ujęcia twórczości, mogą być uznane za reprezentatywne dla ogólniejszej refleksji nad zjawiskami społeczno-artystycznymi. Tak właśnie należy przyjąć ich wybór¹.

W obfitym dorobku² Tadeusza Kudlińskiego te wypowiedzi nie są wyjątkowe. Nie są też najwcześniejsze. Związki autora *Rodowodu polskiego teatru* z Melpomeną sięgają lat gimnazjalnych, zainteresowania kulturoznawcze okresu 1918–1939. Jako recenzent Kudliński debiutował w 1929 na łamach „Naprzodu”, od 1931 zamieszczał teatralia w „Gazecie Literackiej”. Współpracując podówczas już z wieloma czasopismami, zaproponował (1936) *Nową realizację „Hamleta” opartą na pomysłe Stanisława Wyspiańskiego*, swoiste podsumowanie własnych prób reżyserowania tragedii Williama Szekspira³. Kudlińskiemu nieobce były większe formy piśmiennictwa. Spośród nich w „Przeglądzie Współczesnym” został wydrukowany (1937) szkic *Teatr powszechny* – o podstawach sztuki scenicznej, o hierarchii kultury,

¹ Postrzegane z zewnątrz, mają szerokie tło wydarzeń między 1942 i 1945, niekiedy krańcowo różnych, poczynając od scen konspiracyjnych, a kończąc na samowolnym funkcjonowaniu Krajowej Rady Narodowej. Duże jednak wydaje się ryzyko ekstrapolacji tych świadectw, które uwydatniają głównie aspekt ideowo-organizacyjny życia teatralnego w nieodgadnionym czasie.

² Zob. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. IV: K, Warszawa 1996; t. X: Ź i uzupełnienia do tomów I–IX, Warszawa 2007. Zestawił go także wortal: e-teatr.pl [dostęp: 5.10.2015].

³ T. Kudliński, *Nowa realizacja „Hamleta” oparta na pomysle Stanisława Wyspiańskiego*, inscenizacja: Tadeusza Kudlińskiego, adaptacja tekstu: Wiesława Goreckiego, dekoracja i kostiumy: Adama Bunscha, plan gry: opracowany zbiorowo, Kraków–Warszawa 1936. Niejako zapowiedział *Dziedzictwo zemsty* (Wrocław–Warszawa 1948), erudycyjną „pół-powieść” na kanwie szekspirolologii.

teatrze doby rewolucji, o polskim teatrze ludowym⁴. Z tego periodyku pochodzi (1939) również dwuczęściowy szkic *Teatr syntetyczny* – o teatrze dążeń, teatrze poznania oraz społecznej istocie teatru, konstruowany stosownie do „filozofii kreacjonistycznej”⁵, na zasadzie opozycji dobra i prawdy. Okres okupacji nie zniweczył zamiłowań Kudlińskiego do sceny, wręcz przeciwnie. Kudliński działał w Tajnych Zespołach Młodzieży Artystycznej, prowadził akcje kształceniowe⁶. Będąc inicjatorem założenia Teatru Słowa, patronował Teatrowi Rapsodycznemu⁷ pod dyktando Mieczysława Kotlarczyka. Ten etap scenicznej aktywności Kudlińskiego jest niewątpliwie najciekawszy w jego biografii. Zaowocował prowadzeniem Studia Dramatycznego, popularyzowaniem spektakli, nadto licznymi z nich sprawozdaniami⁸ w prasie krakowskiej.

1.

Kudliński, podczas wojny 1939–1945 już z niemałym doświadczeniem na niwie teatralnej, miał – jak wolno sądzić – ambicje nie tylko opisu i diagnozowania kultury, ale także realnego wpływu w tym zakresie. Świadczą o tym jego *Teatralne przewidywania* z grudnia 1942 w „Miesięczniku Literackim”, który konspiracyjnie był redagowany przez Tadeusza Kwiatkowskiego. Erudycyjnie sięgając do tradycji europejskich, „chorobą naszego teatru” nazwał Kudliński „brak swojskiego stylu na tle ogólnej, toczącej teatr antynomii między tekstem a sceną”⁹. I następnie perswadował: „Jeśli myśleć mamy o zdecydowanej poprawie, trzeba znaleźć środki celowe i planowe na te dostrzeżone braki i to na całej przestrzeni naszego życia teatralnego”¹⁰. Rozumiejąc, że nie można przywracać pogaństwa, a teatr ludowy w wersji

⁴ T. Kudliński, *Teatr powszechny*, „Przegląd Współczesny” 1937, nr 179. W dokończeniu (nr 180, s. 79) data powstania: 1936.

⁵ T. Kudliński, *Teatr syntetyczny*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 203, s. 99. W dokończeniu (nr 205, s. 120) data powstania: 1936–1938. Przypis informuje (s. 96) o tematycznym związku publikacji z *Teatrem powszechnym*.

⁶ S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, rozdz. o budynkach teatralnych napisała B. Król-Kaczorowska, Warszawa 1985, s. 133.

⁷ Początkowo mówiono również Nasz Teatr; nazwa Teatr Rapsodyczny „przyjęła się nieco później”. S. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)*, Warszawa 1967, s. 131 (przypis).

⁸ Zob. J. Ciechowicz, *Opisywanie teatru. Tadeusz Kudliński o Teatrze Rapsodycznym*, [w:] *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984.

⁹ T. Kudliński, *Teatralne przewidywania*, „Miesięcznik Literacki” 1942, nr 2, s. 21. (Mazszynopis opracowany, skrypt Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 413005 III Rara. Zdarzające się usterki w zachowanym dokumencie zostały usunięte bez ich oznaczania).

¹⁰ Tamże. Podobnie żywił nadzieję na jego „gruntowną przebudowę” wiosną 1945, niezłomnie przekonany, iż „teatr – ta najważniejsza ze sztuk w okresie przełomu, przyspieszająca postęp – stanie się [...] ośrodkiem żywego działania sztuki w społeczeństwie [...], przestanie być kosztowną [...] rozrywką zblazowanych, a weźmie na się rolę miejsca dla przeżywania

obrzędowej – jakkolwiek przechowuje załączki słowiańszczyzny – byłby wszelako „ostoją tradycji rodzimej o prymitywnym poziomie”, oparcia na przyszłość upatrywał w teatrze zawodowym, dającym gwarancję europejskiego poziomu „sztuki aktorskiej i scenicznej”¹¹. Za czynnik spajający („przeciwważny”) te bieguny kultury narodowej uznał hipotetycznie ośrodek postępu, jakim w dziedzinie estetyki mógłby być teatr „artystyczno-amatorski, nie obciążony przekleństwem kasy”¹², oraz spełnienie „wymogów myślowych” dramaturgii Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida, Stanisława Wyspiańskiego, czyli zwrot sceny do wartości „nadprzyrodzonych, religijnych”¹³. Trzy formy teatru: ludowego, zawodowego, artystyczno-amatorskiego, zdaniem Kudlińskiego muszą zostać sprzęgnięte w dobrze funkcjonujący organizm, lecz z zachowaniem ich odrębności, jako siła „trzech samorządnych, świadomych zrzeszeń artystycznych”¹⁴. Wzajemnie na siebie oddziałując „poprzez jakąś wspólną Izbę Narodowego Teatru”¹⁵, która przykładowo urządzałyby festiwale i umożliwia ich uczestnikom wymianę doświadczeń, w naturalny sposób stworzą podwalinę „polskiego stylu teatralnego”¹⁶.

Pomysł wzięty pod rozwagę uznał Kudliński za „ureczywistnienie idei harmonijnej cyrkulacji piękna Norwida”, głoszącego pogląd, iż „piękno ludowe zapładnia sztukę warstw wyższych, zarazem sztuka ta powraca do ludu, podnosząc poziom piękna ludowego”¹⁷. Według takiej przesłanki, zgodnie z przeświadczeniem, że spośród wszystkich sztuk teatr jest niezastąpiony w „upowszechnianiu i udostępnianiu kultury masom”, opowiadał się Kudliński za tworzeniem „gęstej sieci ognisk teatralnych, obejmujących cały kraj” – w środowisku robotniczym, chłopskim, żołnierskim, szkolnym – a także za reaktywacją scen objazdowych. Sprostać tym zadaniom – tłumaczył – niepodobna inaczej, jak tylko przez „powszechną organizację samorządową ludzi teatru, kierowaną planowo”¹⁸, bez domieszki liberalizmu. Dla scen zawodowych autor artykułu miał specjalne wskazania. Wyobrażał sobie, iż

głębokich, zbiorowych wzruszeń, odsłaniających i uświadamiających istotę życia i rzeczywistości”. T. Kudliński, *Teatr, powieść, wspomnienia*, „Odrodzenie” 1945, nr 22, s. 12 (z wypełnionej przezeń ankiety „Odrodzenia” pod hasłem *W oczach pisarzy*).

¹¹ T. Kudliński, *Teatralne przewidywania...*, s. 22.

¹² Tamże.

¹³ Tamże. Inspiracji do wskrzeszenia widowisk religijnych „na wielką skalę artystyczną” (tamże, s. 23) szukał u Mickiewicza, zapewne w nazywanym lekcją *Wykładzie XVI* z cyklu prelekcji paryskich. Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, oprac. J. Maślanka, przekł. L. Płoszewski, Warszawa 1998, s. 194, 196.

¹⁴ T. Kudliński, *Teatralne przewidywania...*, s. 22.

¹⁵ Tamże. W sierpniu 1940, z inicjatywy Bohdana Korzeniewskiego w Warszawie ukonstytuowała się Tajna Rada Teatralna, niedługo potem jej działania zintensyfikował Leon Schiller.

¹⁶ Tamże, s. 23. Miał na uwadze również „święta teatru” (widowiska plenerowe), prezentację form monumentalnych, wykorzystanie ukształtowania terenu oraz lokalnej architektury (tamże, s. 22, 23).

¹⁷ Tamże, s. 23.

¹⁸ Tamże.

ogół granych utworów będzie z umiarem „dostosowany do roku kościelnego, narodowego”; w wielkim repertuarze zalecał „pewną specjalizację”, gdyż sprzyja to kreowaniu „własnego oblicza”¹⁹ w sensie estetycznym. Radził też, aby przez zerwanie z „centralizmem” skupić się na „wychowaniu aktora”, tworząc w każdej placówce „własną szkołę”, z doбором przedmiotów nieodzownych do „systematycznego i naukowego opanowania rzemiosła”, poszerzania horyzontów, wreszcie „moralno-ideowego”²⁰ formowania młodzieży. Dyрекcję artystyczną przyszłych teatrów napominał, żeby sprzeciwiała się „przewadze techniki”, a natomiast sprzyjała „pielęgnowaniu słowa jako myśli (znaczenie), jego wartości rytmiczno-dźwiękowych i obrazowania”²¹.

Kudliński, już ongiś zaliczony do grona „poważnych znawców”²² sceny, w swych rozważaniach o środkach naprawy teatru podjął jeszcze – po raz drugi – kwestię jego utrzymania, przez innych podnoszoną z dawien dawna i rozstrzyganą rozmaitości. Trudną decyzję co do finansowania sztuki pozostawił w rękach „odpowiedzialnych artystów”, twierdząc stanowczo, że „teatr nie może być przedsięwzięciem obliczonym na zysk”, lecz musi pozostać „placówką powszechnej kultury, a więc kierowaną przez ludzi pracujących twórczo dla kultury narodowej”²³.

2.

Pod koniec marca 1945 ukazał się w inauguracyjnym numerze „Tygodnika Powszechnego” tekst zatytułowany *O cyrkulacji piękna*. Redaktorzy krakowskiego periodyku udostępnili niemałą część szpalty Kudlińskiemu, którego nazwisko widnieje obok takich postaci, jak metropolita Adam Stefan Sapieha, Władysław Konopczyński, Krzysztof Baczyński, Juliusz Osterwa. Pośród nich jest również Artur Górski, uzasadniający tezę, iż dla restytucji zasad „państwowo-twórczych” niezbędną jest „głębsza humanizacja kultury”²⁴ w duchu chrześcijańskim. Kudliński pod innym kątem podejmuje zagadnienia społecznego funkcjonowania sztuki. W każdym razie, na eksponowanym miejscu rozpoczął wieloletnią współpracę z tygodnikiem prowadzonym później przez Jerzego Turowicza.

Wzmiankowany artykuł jest próbą socjologicznego ujęcia dziejów według przeciwieństwa „pracy” (od fizycznej do umysłowej) i „twórczości, kultury, więc filozofii, nauki, religii, sztuki, wychowania”²⁵. Pierwotnie zjednoczone ze sobą, jak pieśń towarzysząca pracy, z biegiem czasu te przejawy aktywności człowieka rozszerzały się

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² J.E. Płomieński, *Twórczość Tadeusza Kudlińskiego*, „Życie i Myśl” 1964, nr 11–12, s. 184.

²³ T. Kudliński, *Teatralne przewidywania...*, s. 24.

²⁴ A. Górski, *O odnowie w kulturze*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 1, s. 2.

²⁵ T. Kudliński, *O cyrkulacji piękna*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 1, s. 3 (wszystkie cytaty w tym miejscu).

i różnicowały, każdy w swoim przedziale, tak że dzisiaj – konstatował Kudliński – są to „dwa światy odrębne”. Z perspektywy antagonizmu poczynań ludzkich tłumaczył ów rozbrat w kategoriach ekonomii społecznej, mówiąc o „swoistym wyzysku pracy przez kulturę” ostatnich dziesięcioleci. Gwarancją postępu społecznego może być tylko „zgodne współdziałanie twórcy i pracownika”. Obecnie – przekonywał się – jest zupełnie inaczej. Diagnoza socjologiczna nie mogła zatem być pozytywna. „Schyłkowa ta kultura wytworzyła zwłaszcza w obrębie sztuki formy niespołeczne, próżniacze, oderwane od życia i bytu narodowego, formy błahe, rozrywkowe, a wreszcie tak zasklepione w obrębie «kapliczek» i przeróżnych «izmów», że stały się ogółowi obce i niezrozumiałe, często wrogie”. Jak echo powrócił motyw znany z kampanii estetycznych wielu pokoleń. Kudliński nie miał złudzeń: Sztuka wyalienowała się ze środowiska, kultura zaś przestała na nie oddziaływać i „nie uszlachetnia go”.

Wnikliwy czytelnik odkryje w tej aksjologii prawdopodobne – bodaj retorycznie – filiacje z pismami Stanisława Brzozowskiego²⁶. Kudliński ujawnił inny pierwowzór prowadzonej narracji. Najpierw jednak wskazał fakt – jak sądził – podstawowy dla obecnej fazy procesu dziejowego, gdy wydaje się, iż rozbrat sztuki i kultury jest „ostateczny”.

Pierwszorzędną wartością był dlań „świat twórczości i sztuki ludowej, wiejskiej”, pradawny obszar „twórczości rodzącej się przy pracy”. Miał na względzie teatr chłopski, sięgający do obrzędów dożynkowych, weselnych, z plastyczną sygnaturą odzienia, sprzętów codziennego użytku, wyglądu domostw, narzędzi pracy. Tu znów odslaniają się przypuszczalne konteksty wypowiedzi Kudlińskiego, przezeń nie wskazane, ale przecież możliwe; dość wspomnieć dyskusje młodopolan o teatrze ludowym (Stanisław Koszutski, Lucjan Rydel)²⁷ czy wypowiedzi Jędrzeja Cierniaka²⁸; niewykluczone są nawiązania do prac etnograficznych Jana Stanisława Bystronia²⁹ W teatrze chłopskim (tej nazwy Kudliński używa, tu nie precyzując jej zakresu) dostrzegał wyraźnie cechę „żywołności i bliskiego krewniactwa z pracą”.

²⁶ Zob. S. Brzozowski, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, Lwów 1907, s. 3, 4. We wstępnym rozdziale Brzozowski wyjaśniał konieczność podjęcia problemu „tzw. wyższej kultury, a więc filozofii, sztuki itp.” (s. 3), „oderwanej od bezpośredniej rzeczywistości” (s. 4). Przedruk tego fragmentu książki w: S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp i komentarze H. Markiewicz, t. I, Wrocław–Warszawa 1990, BN I, nr 258.

²⁷ Zob. S. Koszutski, *Czym mógłby być teatr ludowy?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 27; L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3 (przedruk tekstów [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966).

²⁸ Zob. J. Cierniak, *O treść teatru chłopskiego*, „Teatr Ludowy” 1937, nr 5 (przedruk w: *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, Warszawa 1971). Kudliński rzetelnie, bez autocytatów spożytkował dawniejsze spostrzeżenia – zob. tegoż, *Teatr powszechny...*, nr 179 (podrozdz. 2, s. 26–29) i nr 180 (podrozdz. 3, s. 66–79, mylnie numerowany).

²⁹ Zob. J.S. Bystron, *Kultura ludowa*, Warszawa 1936, s. 290, 291, 310, 414, 415.

Ta właściwość – utrzymywał Kudliński – odróżnia „sztukę ludową od oświeconej”. To w niej – w sztuce ludowej – upatrywał pierwiastków mogących przyczynić się do „odświeżenia sztuki oświeconej”, odnowy pojmowanej niby ewolucyjnie i naturalne przywrócenie organicznego związku z „rzeczywistością społeczną”.

Pomysł nie jest całkiem oryginalny, przyznał Kudliński, wymieniając jako źródło paryskie prelekcje Mickiewicza o dramaturgii, ale nade wszystko rozważania poetyckie Norwida, głównie na kartach *Promethidiona*. Tytuł traktatu się nie pojawia, są za to jawne lub ukryte odwołania do treści *Dialogu, w którym jest rzecz o sztuce i stanowisku sztuki*. W rozbudowanym przekazie rozwijał Kudliński podjęty wątek, już obecny w publikacji *Teatralne przewidywania*.

Tok wywodu przedstawia się następująco. Po pierwsze: wzorem poetyckich wskazań Norwida należy dążyć do tego, aby „artysta oświecony czerpał natchnienia w ludzie”, zarazem by formowany impulsem z ludu „doskonały” wytwór powracał tam, skąd wyszedł, „jako coś swojego, a odrębnego jedynie rodzajem wykształconego piękna”, dzięki czemu prymitywna (wiejska) twórczość ludowa zacznie z wolna osiągać „poziom wyższy”. Po drugie: w ten sposób pojęta cyrkulacja piękna, czyli „obcowanie i wpływ wzajemny” warstw oświeconych oraz ludu, inaczej mówiąc „demokracja sztuki”³⁰, syconej „tężyzną i swojskością”, powinna przyczynić się do stopniowego i „postępowego akademizowania sztuki ludowej z możliwym końcowym wynikiem: sztuki powszechnej i jednolitej w obrębie całej społeczności”. Po trzecie: ścisłe współdziałanie „inteligencji twórczej z szerokimi masami pracowniczymi” na korzyść rozwoju sztuki oświeconej może być ryzykowne, ponieważ ulokowane w świeżości, pierwotności, „podświadomej, plemiennej swojskości” komponenty sztuki ludowej nieodłącznie wiążą się z „prymitywizmem, który jest zaprzeczeniem postępu”. Po czwarte: doskonaląc się formalne w kontaktach zewnętrznych, sztuka oświecona nieustannie będzie poddawana „wynarodowieniu”, toteż dla zachowania zalet, a wykluczenia wad obu dziedzin kultury trzeba zaproponować jakość scalającą sprzeczne dążenia. „Ideałem byłaby sztuka oświecona – uspołeczniona i sztuka ludowa – na poziomie oświeconego postępu, z możliwością złączenia się ich obu w przyszłości w jedną powszechną sztukę narodową, sztukę – oświeconego świata pracy”.

W przedostatnim akapicie Kudliński dobitnie zaktualizował sentencje z *Promethidiona*. Swoje stanowisko odnośnie do sztuki ludowej wyraził bezpośrednio: „Mam wrażenie, że w kołach poważnie myślących zarzucono podejście romantyczne, w którym ostatnio było wiele mieszczańskiego snobizmu, cielęcego zachwyty, pozy, ulegania modzie, wiodącej na bezdroża, choćby góralszczyzny – a dano miejsce zasadzie postępowej i rzeczowej, patrząc na sztukę ludową nie jak na muzealny rezerwat, ale jak na sprawę żywą, która musi ulegać przeobrażeniom łącznie ze

³⁰ Pod koniec XIX wieku rozprawiano o zbliżającej się fazie „demokratyzacji” sztuki, postępującej w kierunku jeszcze nieznannej „sztuki przyszłości”. Zob. E. Abramowski, *Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tołstoja: „Czto takoje isskustwo?”)*, „Przegląd Filozoficzny” 1898, z. 3 (przedruk w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. 3, Wrocław-Warszawa 2000, BN I, nr 212, s. 185, 188.

zmianami społecznymi, szczególnie życia wsi. I która winna być włączona w całość rozwoju kulturalnego”.

Rewaloryzacja sztuki ludowej w tym ujęciu harmonizuje z bliską Norwidowi koncepcją obiegu zjawisk artystycznych, rozumieniem twórczości jako „nawoływania się do pracy”, jako „sztandaru na prac ludzkich wieży”³¹. Tak puentując, uczynił Kudliński ze szkicowego artykułu nieomal manifest sztuki w nadchodzącej rzeczywistości lat powojennych. I przez to wzmocnił argumentację znaną z *Teatralnych przewidywań*, które były punktem wyjścia niniejszych uwag.

Bibliografia

- Abramowski E., *Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tołstoja: „Czto takoje isskustwo?”)*, „Przegląd Filozoficzny” 1898, z. 3 (przedruk w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. 3, Wrocław–Warszawa 2000, BN I, nr 212).
- Brzozowski S., *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp i komentarze H. Markiewicz, t. I, Wrocław–Warszawa 1990, BN I, nr 258.
- Brzozowski S., *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, Lwów 1907.
- Bystroń J.S., *Kultura ludowa*, Warszawa 1936.
- Ciechowicz J., *Opisywanie teatru. Tadeusz Kudliński o Teatrze Rapsodycznym*, [w:] *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984.
- Cierniak J., *O treść teatru chłopskiego*, „Teatr Ludowy” 1937, nr 5 (przedruk w: *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, Warszawa 1971).
- Górski A., *O odnowie w kulturze*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 1.
- Koszutski S., *Czym mógłby być teatr ludowy?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 27 (przedruk w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966).
- Kudliński T., *Dziedzictwo zemsty. Pół-powieść*, Wrocław–Warszawa 1948.
- Kudliński T., *Nowa realizacja „Hamleta” oparta na pomysłe Stanisława Wyspiańskiego*, inscenizacja: Tadeusza Kudlińskiego, adaptacja tekstu: Wiesława Goreckiego, dekoracja i kostiumy: Adama Bunscha, plan gry: opracowany zbiorowo, Kraków–Warszawa 1936.
- Kudliński T., *O cyrkulacji piękna*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 1.
- Kudliński T., *Teatr, powieść, wspomnienia*, „Odrodzenie” 1945, nr 22.
- Kudliński T., *Teatr powszechny*, „Przegląd Współczesny” 1937, nr 179.
- Kudliński T., *Teatralne przewidywania*, „Miesięcznik Literacki” 1942, nr 2.

³¹ W dziele poety: „Tak i o pracy powiem, że – zguby szukaniem, / Dla której pieśń – ustawnym się nawoływaniem” (w. 159–160) oraz: „I tak ja widzę przyszlą w Polsce sztukę, / Jako chorągiew na prac ludzkich wieży” (w. 333–334). Sprawdzanie przytoczeń według edycji: C. Norwid. *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997, s. 78, 86.

Kudliński T., *Teatr syntetyczny*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 203.

Marczak-Oborski S., *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)*, Warszawa 1967.

Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, rozdz. o budynkach teatralnych napisała B. Król-Kaczorowska, Warszawa 1985.

Mickiewicz A., *Wykład XVI*, [w:] *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, oprac. J. Maślanka, przekł. L. Płoszewski, Warszawa 1998.

Norwid C., *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997.

Płomieński J.E., *Twórczość Tadeusza Kudlińskiego*, „Życie i Myśl” 1964, nr 11–12.

Rydel L., *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3 (przedruk w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966).

wortal: e-teatr.pl [dostęp: 5.10.2015].

Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. IV: K, Warszawa 1996; t. X: Ż i uzupełnienia do tomów I–IX, Warszawa 2007.

Two texts on theatre and culture by Kudliński

Abstract

The first text (Teatralne przewidywania, „Miesięcznik Literacki” 1942) concerns mainly the theatre, while the second one (O cyrkulacji piękna, „Tygodnik Powszechny” 1945) basically relates to cultural issues. They complement each other. Due to the common motif of social perception of creative work, they are significant for a more general reflection upon social-artistic phenomena in the collective life of a given society. The reality of war and occupation are not directly visible in Kudliński's views, as he emphasised, above all, the ideological-organisational aspect of theatrical life in the upcoming years.

Taking into consideration folk theatre, professional and artistic-amateur theatre, he was convinced that they should be somehow combined, but remaining distinct. He regarded this option as a potential implementation of “the idea of harmonious circulation of beauty by Norwid”. From this perspective, restoring value to folk art corresponds to the concept of circulation of artistic phenomena and understanding creation as «encouraging one another to work», and as «a flag on the tower of man's work», stressed by the author of *Promethidion*. That is how Kudliński turned his work into a kind of art manifesto in the predictable reality of postwar years.

Key words: Kudliński, “Miesięcznik Literacki”, “Tygodnik Powszechny”, culture, Norwid, theatre, war and occupation

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.16

Michał Zdunik

ORCID 0000-0003-3189-3457

Uniwersytet Warszawski

W kręgu Tadeusza Kudlińskiego: Wiesław Gorecki

Wprowadzenie

Tematem mojego artykułu będą teksty trzech jednoaktówek Wiesława Goreckiego: *Windy*, *Oszusta* i *Buntu*¹, które zostały zaprezentowane przez krakowski teatr eksperymentalny Mikrosцена, założony i prowadzony przez Tadeusza Kudlińskiego. Nie będę jednak patrzył na te dramaty z perspektywy historyka teatru, ale – co nie było dotychczas podejmowane – literaturoznawcy, który dokonuje lektury utworów scenicznych jako autonomicznych bytów, istniejących w kontekście czasu swojego powstania i panujących wtedy estetycznych i filozoficznych prądów. Mówiąc jeszcze ściślej, chcę zanalizować te trzy dramatopisarskie miniatury jako wyraz szeroko rozumianej strategii modernistycznej, w której nowoczesność ujawnia się nie tyle w formie tak zwanego „wysokiego modernizmu”², ale gatunków bardziej *buffo*, przeznaczonych dla szerszej publiczności, wciąż jednak mających eksperymentalny charakter i przekształcających tradycyjny schemat teatru reprezentacji.

Poczynając więc od rozpoznań teoretycznych: modernizm traktuję zgodnie z jego szerokim, anglosaskim rozumieniem jako kompleks przemian i przewrotów w dotychczasowym rozumieniu podmiotowości i interpretacji metafizyki w kulturze europejskiej przełomu XIX i XX wieku; kompleks ten spowodował kryzys dotychczasowego języka i wykształcenie nowych estetyk, stanowiących próbę wyrażenia nowego doświadczenia „rozpadu świata”³. W podobnym duchu – i za tą definicją

¹ Zob. W. Gorecki, *Winda i inne szkice sceniczne*, Kraków 1928 i tegoż, *Oszust: scena z życia w jednej odstonie*, Kraków 1933.

² Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 12–47.

³ „W sercu *problematique* postrzeganej przez dużą liczbę wybitnych artystów i intelektualistów modernistycznych leży poczucie, w każdym konkretnym przypadku mniej lub bardziej wyraźnie formułowane i wyjaśniane, że współczesna kultura europejska doświadcza przewrotu w sferze podstawowych założeń i modeli pojęciowych, na których opierała się epoka liberalnego humanizmu. [...] Opierając się mocno na Nietzschem (którego idee były źródłem niejednej modernistycznej diagnozy sytuacji kulturowej), Hugo Ball ujął to to nastę-

również zamierzam podążyć – rozumie nowoczesność Ryszard Nycz w *Języku modernizmu*: bardziej jako formację twórców, których łączy wspólne doświadczenie i stosunek do języka i którzy nie tworzą żadnej regularnej, trwale osadzonej w czasie grupy⁴. Z tego też względu można traktować Goreckiego właśnie – jako modernistę, chociaż ze względu na czas powstania dzieł, jeśliby podążać za lokalnymi wyznacznikami, jest on już reprezentantem dwudziestolecia.

Kudliński i Gorecki: Mikrosцена

Prezentacja trzech omawianych jednoaktówek Goreckiego⁵ odbyła się 25 listopada 1934 r. w Klubie Społecznym w Krakowie jako inauguracja działalności

pująco w swoim wykładzie o Kandinskim: [...] „Upada pewna epoka. Kultura, która trwała przez tysiąclecie, upada. Nie ma już kolumn ani wsporników, ani fundamentów, które nie zostały rozniesione w strzępy. Nadeszło przewartościowanie wszystkich wartości”. Niemiecki teolog zaś, Paul Tillich niemal w tym samym czasie zapisał, jak, czołgając się między wybuchającymi bombami i stosami trupów na polu bitewnym pod Verdun, doszedł do wniosku, że [...] „idealizm został zdruzgotany.” [...] Podobnie jak jego oświeceniowy przodek, dziewiętnastowieczni humanista zakładał, że człowiek jest z natury moralny, obdarzony władzą rozumu [...] Pozbywszy się Boga, oświeceniowy wolnomyśliciel wypełnił pozostałą po nim lukę człowiekiem, który – jak sądził – jest miarą wszechrzeczy, istotą zadomowioną w świecie, którego jest punktem centralnym, uprawnioną w nim do czego tylko zapragnie. [...] W okresie wysokiego modernizmu perspektywa [psychiatrii dynamicznej] zyskała szeroką akceptację [...], głównie w wyniku działań powstałej wokół Freuda szkoły psychoanalitycznej, która twierdziła, że zachowanie człowieka wymuszone jest przez moce nieświadomości. Szkoła psychoanalityczna idąca za Freudem, jak i dialektyczni teologowie postępujący za Barthem zgadzali się, pomimo różnic, w zasadniczej myśli: istoty ludzkie są na łasce rządzących nimi irracjonalnych, prymitywnych mocy. Te mogą mieć charakter psychologiczny lub metafizyczny, lecz pomijanie ich czy lekceważenie prowadzi nieuchronnie do katastrofy.” (R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004).

⁴ Zob. przypis 2.

⁵ Jako że Wiesław Gorecki nie jest postacią powszechnie znaną, pozwolę sobie zacytować jego notę biograficzną, pochodzącą z Internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego, redagowanej przez Instytut Teatralny w Warszawie (ta zaś jest z kolei zaczerpnięta z *Almanachu sceny polskiej 1990/81*). „Wiesław Gorecki (23 XII 1903 Czerniowce – 13 IV 1981 Kraków), krytyk teatr. i muz., dramaturg, reż., pedagog. W l. trzydziestych był m.in. recenzentem teatr., i muz. Gazety Literackiej, Expressu Ilustrowanego, Przeglądu Teatralnego, Filmowego i Radiowego, Ostatnich Wiadomości Porannych, rozgłośni PR w Krakowie (pseud. „wigo”). Od 1933 sekretarzem Związku Literatów, współzałożycielem zespołu lit.- teatr. „Mikrosцена” (1934), w którym wystawiono m.in. trzy jego jednoaktówki – *Oszust*, *Bunt*, *Winda*; w 1938 został sekretarzem Krakowskiej Konfraterni Teatralnej, następnie współzałożycielem (z Tadeuszem Kudlińskim) i wykładowcą aktorskiego „Studia 39”, działającego pod patronatem Związku Literatów, reżyserem zespołów robotniczych. W okresie okupacji hitlerowskiej działał w podziemiu kulturalnym na terenie Krakowa. Od 1939 wykładał na tajnych kursach teatralnych. W 1943 założył we własnym mieszkaniu przy pl. Kleparskim 5 teatrzyk konspiracyjny, zwany T. Jednoaktówek, w którym wystawił m.in. *Miłość czystą u kąpieli morskich* Norwida, ponadto współdziałał z T. Podziemnym Adama Mularczyka, gdzie reżyserował *Niespodziankę* Rostworowskiego. Po wyzwoleniu nadal działał w Krakowie, był recenzentem Dziennika Polskiego,

grupy teatralnej Mikrosцена, założonej przez Tadeusza Kudlińskiego; reżyserem był Władysław Dobrowolski, aktywny działacz teatru niezależnego tamtych czasów (wyreżyserował między innymi *Mątwę* Witkacego w Teatrze Cricot 1)⁶. Mikrosцена – tworzona częściowo przez amatorów – nie przetrwała długo: z prozaicznych przyczyn finansowych zakończyła działalność już w grudniu 1934 r., a wspomniane tu teksty Goreckiego stały się w zasadzie jedyną produkcją Mikrosцeny⁷ (trudno się dziwić takiemu stanowi rzeczy, bowiem, jak sam Kudliński wspominał, w ich zamyśle teatralna grupa miała utrzymać się jedynie z dobrowolnych datków publiczności...⁸).

Dorobek Mikrosцeny był więc istotnie bardzo skromny, a utwory Goreckiego są w zasadzie jedyną pamiątką po bardzo krótkiej historii tej scenicznej formacji. A była ona, jak sądzę, projektem bardzo ciekawym, w swojej istocie bowiem wyraźnie nowoczesnym i awangardowym, stawiającym na niezależność twórcy od instytucjonalnych ram. Mówi nam o tym krótka notatka programowa autorstwa Kudlińskiego, opublikowana w krakowskim „Czasie” w dniu inauguracji działalności Mikrosцeny:

Nie chcemy nikogo tumanić, że „Stara szuka zdechła”! Że my znaczymy się erą, od której liczyć się będzie nowy kalendarz sztuki! – nie. Stać nas na skromność. Bo wiemy, ile w każdej rzeczy nowej jest prostego wysiłku i trudu, i jak niewiele z tego zostaje później, i utrwała się jako konkretny rezultat. Wychodzimy z założeń prostych i codziennych // Jesteśmy grupką ludzi, mających lekkiego, teatralnego bzika, — którzy chcą realizować swoje pomysły w swobodnej grze sił artystycznych. // Patrzymy, jak inni robią teatr, chcemy i my go „robić” według naszych pojęć. I to jest – zdaje się – główny powód powstawania wszelkich teatrów nieoficjalnych: niezawisłość. [...] Niezawisłość artysty od tej maszyny, zwanej teatrem oficjalnym. // Nie chcemy imprezy naszej nazywać teatrem eksperymentalnym, bo słowo to jest zdarte jak stare obcasy – choć obowiązkiem naszym jest podjąć eksperyment, który nie mieści się już na przeciążonych barkach teatru oficjalnego w Krakowie. Boimy się tego słowa: eksperyment, bo utarło się, że eksperyment – to przedstawienie, po którym widz szepce z boleścią, nic nie rozumiem – jak Boga Kocham – nic... uwa-

Frontu Teatralnego, Listów z Teatru, współzałożycielem i wykładowcą Studia Starego Teatru, wieloletnim pedagogiem krak. szkoły dramatycznej (historia teatru i literatury, analiza tekstu), autorem krótkich utworów dram. i opowiadań historycznych *W jasyrze*”, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/3162/wieslaw-gorecki> [dostęp: 8.05.2017].

⁶ Zob. T. Kudliński, *Dawne i nowe przypadki „teatrala”*, Kraków 1975, s. 131. Jak wspomina Kudliński w tym samym miejscu, scenografem w teatrze był Tadeusz Orłowicz, a kierowniczką literacką Krystyna Grzybowska. Historie i opis działalności Mikrosцeny można znaleźć także w książce Kudlińskiego *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, wyd. 2 poszerzone, Kraków–Wrocław 1984, s. 383–386.

⁷ Ostatnim spektaklem były wiersze oraz inscenizacje fragmentu misteryjnego Jerzego Brauna *Chrystoper* (19 grudnia 1934) – zob. T. Kudliński, *Młodości mej stolica...*, s. 386.

⁸ Zob. tamże, s. 124 oraz biogram Tadeusza Kudlińskiego autorstwa Andrzej Hausbrandta w publikacji *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław, s. 114, a także artykuł w „Czasie” (zob. następny przypis).

zając zresztą, że to nie jego wina, lecz czasy takie. // Takie są proste i zwyczajne powody powstania naszego teatrzyku⁹.

A więc eksperyment, ale szanujący dziedzictwo poprzednich epok i wrażliwość publiczności. Teatr laboratoryjny i niezależny, a jednocześnie otwarty na mieszczańskiego, tradycyjnego widza teatrów instytucjonalnych. Założyciele Mikroszceny proponują modernizm, który nie jest gestem artystowskim i niejako sztucznym wytworzeniem nowego języka, ale opiera się na prostym doświadczeniu codzienności. O takim nurcie nowoczesności, w którym język działał w trybie „autonomicznym i popularnym”, pisał we wspominanej już monografii Ryszard Nycz. Można znaleźć wiele przykładów realizacji takiego programu: krakowski badacz podaje tu m.in. twórczość Skamandrytów i Boya-Żeleńskiego¹⁰, ale egzemplia można mnożyć. Wszak moderniści tworzyli nierzadko utwory niejednorodnie i polifoniczne, mieszające wiele stylistyk i formuł przynależnych do kultury popularnej czy nawet masowej.

Niekiedy też decydowali się na obniżenie tonu, co wiązało się z użyciem bardziej przejrzystego, mniej hermetycznego języka: wtedy to modernizm objawiał się nie tyle w przekształceniach stylistycznych, ile w eksperymentach formalnych: naruszaniu tradycyjnej koncepcji czasu, budowaniu postaci w sposób wykraczający poza tradycyjne schematy czy na nietypowym ukształtowaniu akcji. Przykładem takiej strategii są właśnie utwory Goreckiego. To dzieła tym ciekawsze, że opisywana przeze mnie praktyka dosyć rzadko występowała w polskiej twórczości dramatycznej I połowy XX wieku, która albo dążyła w stronę awangardy i wysokiego modernizmu, albo ku mieszczańskim, wyjątkowo tradycyjnym komediom i dramatom obyczajowym. Z tego też względu trzy jednoaktówki, wystawione z inicjatywy Kudlińskiego, są utworami wyjątkowymi¹¹.

⁹ T. Kudliński, *O zamierzeniach „Mikroszceny”*, „Czas” 1934 nr 325 (25 listopada 1934), s. 4.

¹⁰ R. Nycz, dz. cyt., s. 36.

¹¹ Warto w tym miejscu zacytować fragment recenzji, autorstwa M. K., opublikowanej w „Nowym Dzienniku”. Autor nieco narzeka na inscenizatora, który, chociaż – co jest chwalebne – poszukuje nowych form ekspresji, to jednak jest niezdecydowany i brak mu „skryzalizowanego podejścia” do teatru; za pomysłów uznaje dekoracje i kostiumy projektu Tadeusza Orłowicza. Najcieplej jednak wyraża się o samych tekstach Goreckiego, błyskotliwie je jednocześnie interpretując: „Szczerze doprawdy przywitać możemy poczynania Mikroszceny, bo w nich manifestuje się tęsknota lepszego widza teatralnego za nowymi formami teatralnymi. Teatr oficjalny, obliczony na jak najszersze warstwy publiczności i zmuszony do liczenia się z upodobaniami artystycznymi P.T Publiczności, tej tęsknoty zaspokoić nie może. Na pierwszy ogień poszły trzy szkice dramatyczne p. Wiesława Goreckiego. Pierwsza jednoaktówka pt. «Oszust» jest obrazkiem realistycznym, druki szkic pt. «Bunt» porusza motyw pirandelowski, a trzeci pt. «Winda» demaskuje maski, zrośnięte z twarzami psychicznymi ludzie, będącymi niejako symbolami stałych już i rzekomo nie zmiennych skryzalizowań duszy ludzkiej i z rozkoszą przeprowadza konfrontację tych fikcyj i zakłamań z rzeczywistą rzeczywistością. Gdybym był szczerem przyjacielem p. Goreckiego, powiedziałbym mu: Spal te wszystkie jednoaktówki, których, jak przechwalasz się, masz do grania trzydzieści i zabierz się serio i energicznie do napisania jednej sztuk[i] o długim oddechu teatralnym. Masz ku temu wszelkie dane, mianowicie wycucia sceny, zmysł dla dramatyczności życia i – co jest rzeczą najważ-

Winda

Ponieważ jednoaktówki Goreckiego nie są tekstami powszechnie znanymi, pozwolę sobie na ich streszczenie. Przestrzenią akcji *Windy* jest poddasze współczesnej (w czasach autora) kamiennicy, konkretniej mówiąc: jej klatka schodowa, obejmująca schody do trzech mieszkań oraz otwór nieczynnej windy. To tam w krótkim, nieprzerywanym czasie będą miały miejsce wszystkie sceniczne zdarzenia. Na schodach siedzi jeden z mieszkańców kamiennicy, ubogi student, który rozmawia z Panem w smokingu, tajemniczą, niedookreśloną postacią, i pokrótce przedstawia mu zdegenerowanych – jego zdaniem – mieszkańców domu. Wkrótce i oni pojawią się na scenie, istotnie prezentując się nie lepiej, niż opisał ich chłopak (poza młodą, jeszcze niezdemoralizowaną dziewczyną, Beatą). W końcu jednak Pan w smokingu zaproponuje układ, który będzie mógł zmienić sytuację materialną rezydentów mieszkań: odda im swój majątek w zamian za pomoc w samobójstwie – mieliby wrzucić go do pustego szybu. Wszyscy bohaterowie – nawet Student, dotychczas patrzący z wyższością na swoich sąsiadów – godzą się popełnić zbrodnię dla finansowego zysku. Sprzeciwia się tylko Beata, która na znak protestu skacze w otwór. Pan w smokingu odchodzi, rzucając tylko pozostałym = pieniądze, oni zaś od razu się po nie schylają.

Akcja dramatu jest więc silnie skondensowana i – ze względu na formułę jednoaktówki – skrótowna. Gorecki nie opisuje dokładnie swoich bohaterów i nie tworzy rozbudowanych portretów psychologicznych. Mieszkańcy kamiennicy to nie tyle postaci realistyczne z własną historią, ile bardziej określone typy społeczne, sceniczne metonimie konkretnych, życiowych wzorców. Podobnie też skonstruowany jest układ i następstwo zdarzeń: sama ekspozycja i charakterystyka bohaterów jest ograniczona do minimum, ale na tyle wyraźna, aby konsekwentnie ukazać zwrot dramaturgiczny.

Te cechy sprawiają, że *Windę* możemy interpretować jako przejaw dwóch strategii, które – jak sądzę – mogą występować łącznie, gdyż pierwsza z nich dotyczy ideowego ukształtowania akcji (odnosi się do treści), a druga – do formy (jest przestrzenią języka): to moralitet oraz dramat poetycki. W końcu w *Windzie*, podobnie

niejszą – głęboką i szlachetną pasję. Świadczą o tem chociażby trzy szkice, zaimprovizowane przez p. Dobrowolskiego. Można mieć przeciwko nim rozmaite zastrzeżenia, można w nich odkryć zbyt świeże jeszcze reminiscencje literackie, ale mimo wszystko są interesującymi skrótami i upoważniają do zachęty pod adresem autora, by napisał sztukę teatralną z prawdziwego zdarzenia”, M.K. „Mikrosцена w Krakowie”, „Nowy Dziennik” 1934, nr 331 (3 grudnia 1934), s. 9. Dość pozytywnie też o tekstach Goreckiego wyrażał się Zygmunt Leśnodorski, recenzent krakowskiego „Czasu”, omawiając też jednocześnie styl samego Goreckiego: „Niemniej jednak studia dramatyczne Goreckiego łączy pewien wspólny mianownik: realna, może nawet trochę pesymistyczna postawa wobec zjawisk życia, psychologizująca metoda analizy i przy tem wszystkim tendencja demaskowania prawdziwych «kontrefektów» przeciętnej, słabej egoistycznej natury ludzkiej”, Z. Leśnodorski (Zygm. Leśn.), *Inauguracja „Mikrosceeny”* „Czas” 1934, nr 328 (28 listopada 1934), s. 2. Bardzo negatywną recenzję z „IKC” relacjonuje z kolei sam Kudliński (zob. *Młodości mej stolica...*, s. 385).

jak w średniowiecznym moralitecie, tyle że w skali mikro, postaci są tak naprawdę scenicznymi reprezentacjami ludzkich postaw, a sama akcja prowadzi do wyraźnego morału i pouczenia widzów – nawet, jeśli nie jest ono wypowiedziane bezpośrednio ze sceny¹². I chociaż Pan w smokingu nazywa swoje postępowanie „doświadczeniem”, to jednak próbę, której poddawani są mieszkańcy kamiennicy, możemy interpretować również jako zaaranżowanie „sytuacji dydaktycznej”, mającej ukazać odwieczną prawdę.

Warto zatrzymać się dłużej przy figurze Pana w smokingu właśnie. To postać, o której wiemy najmniej: niewyjaśnione jest jej pochodzenie ani cel działań. Od pozostałych bohaterów odróżnia go także odmienny język: podczas gdy mieszkańcy kamiennicy mówią zgodnie z regułami przyjętymi w dramacie realistycznym, kwestie tej postaci – względnie długie, patetyczne, złożone ze stylistycznie rozbudowanych zdań i metafor – przywodzą na myśl formę wspomnianego już tutaj moralitetu czy dramatu poetyckiego. Ta ostatnia kategoria dramatu poetyckiego jest według mnie szczególnie ważna dla zrozumienia nie tylko *Windy*, lecz także wszystkich trzech jednoaktówek Goreckiego. Przypomnijmy więc, jak rekapitułuje swoje omówienie zagadnienia dramatu poetyckiego Maria Józefacka:

Zatem dwupłaszczyznowość, a raczej dwuwymierność dramatu poetyckiego to jego *differentia specifica* — jak mówi Sławińska: tu i teraz, ale zawsze i wszędzie. Tak więc rzeczywistość dramatyczna staje się w dramacie poetyckim podstawą metafory i jakkolwiek oczywiste wydaje się zdanie, że sens metafory, jak i struktura jej rzeczywistości wyrastają z „way of thinking” epoki, to twierdzenie, że sens poznawczy dramatu poetyckiego mierzy się przede wszystkim „reprezentatywnością dla danego czasu, klasy i układu historycznego”, zacieśnia znacznie pole widzenia i problematykę¹³.

Ta dwuwymiarowość jest w tekście Goreckiego wyraźnie widoczna: ów Pan w smokingu jest skonstruowany jako postać stojąca na pograniczu świata realnego i metafizycznego, *spiritus movens* rzeczywistości, demiurg scenicznych zdarzeń (dodajmy tutaj, że dramat otwiera wyraźne nawiązanie do koncepcji *theatrum mundi*¹⁴, które pozwala nam zinterpretować losy bohaterów jako starannie zaplanowaną przez siłę wyższą grę). Jeszcze innym pomostem łączącym *Windę* z dramatem poetyckim jest silnie widoczna w tekście groteska (objawiająca się między innymi wyraźnym przerysowaniem charakterów postaci i ich dialogów): jedna z odmian tegoż gatunku dramatycznego¹⁵.

¹² Zob. hasło *Moralitet*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przeł. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 309–310 oraz w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Warszawa 1990, s. 485–468.

¹³ M. Józefacka, *Komedia poetycka dwudziestolecia międzywojennego*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 80–81.

¹⁴ Zob. W. Gorecki, *Bunt*, [w:] tegoż, *Winda i inne szkice sceniczne...*, s. 5.

¹⁵ Tamże, s. 80. *Theatrum mundi* „rozumiem jako powstałą w starożytności, przejętą przez średniowieczne i rozpowszechnioną w czasach baroku metaforę, która ujmuje świat

Zastosowana przez Goreckiego forma jednoaktowego dramatu poetyckiego¹⁶ właśnie (bądź korzystająca ze strategii tego gatunku), która dała możliwość zarysowania świata niestabilnego, o niejasnym statusie ontologicznym i metafizycznym (poprzez postać pseudodemiurga Pana w smokingu), pozwala interpretować dramat *Winda* jako tekst będący jednym z przejawów modernizmu. Teraz naszym zadaniem będzie odnalezienie tropów nowoczesności w pozostałych dwóch tekstach.

Bunt

O ile *Windę* można nazwać groteskową tragikomedią, o tyle *Bunt* jest już dramatem całkowicie *buffo*, rodzajem scenicznej miniatury i żartu. Głównym jego bohaterem jest dramatopisarz, prezes Związku Literatów Baltazar Bellodont. Spokojny dzień twórcy przerywa najście trzech tajemniczych postaci uwikłanych w miłosny trójkąt. W toku akcji sztuki dowiemy się, że są to bohaterowie dramatów Bellodonta, którzy zyskali cielesną postać i domagają się, aby ich „dokończył”: autor bowiem pozostawił swoje dzieło bez finału, a dalsze losy osób dramatu pozostały nieznanne. Podirytowany pisarz decyduje się ostatecznie przystać na ich żądania: dwójkę zakochanych zamienia w pomniki stojące przed teatrem, a nieszczęśliwy kochanek zamyka swoją duszę w chusteczkę, którą Bellodont zabiera do teatru, aby częściej mógł widzieć swoją utraconą miłość przekształconą w rzeźbę.

Dramatopisarz tworząc *Bunt* nie miał – jak sądzę – takich ambicji moralnych i dydaktycznych, jak w przypadku sztuki omawianej powyżej. O ile wymową *Windy* było przesłanie, iż większość ludzi jest gotowa zaprzepaścić swoje ideały dla korzyści materialnej, o tyle ten tekst miał być żartobliwym pokazaniem teatralnego mechanizmu tworzenia scenicznej fikcji. Poprzez zaprezentowanie postaci, które niejako zapominają, że są tylko aktorami wcielającymi się w osoby dramaty, i funkcjonują jako iluzyjne, nierzeczywiste byty, Gorecki obnaża mechanizm teatralnej reprezentacji. W tradycyjnym, przedstawieniowym teatrze, postać w tekście dramatycznym/spektaklu nie jest autonomicznym podmiotem, a jedynie sceniczną, tekstową „maską”, przybieraną przez rzeczywistego aktora (który jest „ciałem” dla tegoż tekstu)¹⁷: tutaj teatralni bohaterowie zyskują samodzielność, stają się niezależni od ramy czasu i przestrzeni przedstawienia oraz od konieczności istnienia aktora. To naruszenie schematu, stojącego u podstaw tradycyjnego realistycznego

jako reżyserowany lub oglądany przez Boga teatr, odgrywany przez ludzi jako aktorów. Obraz świata jako teatru pojawia się często w teatrze barokowym [...]” (P. Pavis, dz. cyt., s. 563). Zob. także: K. Mroczkowska-Brandt, *Over Theatricality and the „Theatrum Mundi” Metaphor in Spanish and English Drama 1570–1640*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1979, nr 2; S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1971, s. 41–88.

¹⁶ Forma dramatu poetyckiego Kudlińskiego przywodzi na myśl formułę dramatów Maurice’a Maeterlincka, np. *Ślepców czy Intruza* (zob. A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, t. II, przeł. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1975, s. 102–106).

¹⁷ Zob. hasła *Aktor* oraz *Postać* [w:] P. Pavis, dz. cyt., s. 34 oraz s. 363–369.

dramatu psychologicznego, pokazuje niejako wyczerpanie formuły przedstawieniowości, a więc jest wyrazem kryzysu dotychczasowego artystycznego języka.

Oczywiście dzieło Goreckiego nie jest w tej materii wyjątkowo oryginalne: w Polsce ów metateatralny motyw był podejmowany wcześniej chociażby przez Wyspiańskiego, a w dramaturgii europejskiej – w bardzo podobnej postaci – przez Pirandella (w *Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora*¹⁸), którego nazwisko pojawia się nawet w tekście dramatu. Nie umniejsza to jednak aktualności i technicznej sprawności, z jaką Gorecki zarysował ów w swojej jednoaktowej miniaturze modernistyczny problemat kryzysu zastanych form dramatycznych, wpisując się w ten sposób w formację nowoczesną.

Oszust

Wśród trzech omawianych tekstów *Oszust* jest utworem najpoważniejszym i najbardziej rozbudowanym pod względem scenicznym i formalnym. O ile poprzednie jednoaktówki składały się w zasadzie z jednej sceny, o tyle tutaj mamy sześć mikrosekwencji i sześciu bohaterów podzielonych w grupy głównych i epizodycznych postaci. W druku poprzednie dzieła zajmowały około dziesięciu stron, ta ma ponad trzydzieści: zapewne podczas premierowy *Winda* oraz *Bunt* wypełniły jedną część wieczoru, a *Oszust* w całości wystarczył na drugą.

Głównymi bohaterami tego dramatu są żyjący współcześnie biedni małżonkowie w starszym wieku. Towarzyszką ich życia jest młoda, osiemnastoletnia dziewczyna – niegdyś oddana do nich na wychowanie, teraz zaś pełniąca funkcję służącej. Relację, jaka ich łączy, można określić jako patologiczną: opiekunowie znęcają się nad Anielką, pogardzając nią i skrajnie ją wykorzystując. Głównym źródłem utrzymania całej trójki jest zapomoga, jaką otrzymują od rządu po zaginionym na froncie synu Janie, który został uznany za zmarłego. Żyją w ciągłym strachu, że ów syn powróci, a wtedy będą musieli zwracać otrzymane od Państwa pieniądze. Istotnie tak właśnie się dzieje: Jan powraca i wyznaje miłość Anielce, w której od dawna był zakochany. Rodzice jednak udają, że nie poznają swojego dziecka i oskarżają je, że jest oszustem, który jedynie podszywa się pod ich syna. Zrozpaczony Jan odchodzi razem z dziewczyną, a stary ojciec z matką znowu są spokojni: w końcu mają pewność, że nikt nie odbierze im majątku.

W *Oszuście* nie ma więc żadnego poetyckiego odniesienia do pozamaterialnej rzeczywistości czy próby zdekonstruowania tradycyjnego języka reprezentacji, wejścia na poziom *meta* (jak w *Buncie*). Ta jednoaktówka napisana jest w oparciu o tradycyjny wzorzec psychologicznego dramatu realistycznego (wykształcony pod koniec wieku przede wszystkim przez Ibsena i Strindberga): wszystkie zdarzenia są silnie umocowane we współczesnej rzeczywistości i połączone ciągiem przyczynowo-skutkowym, bez udziału jakiegokolwiek nieobiektywnego czynnika. Gorecki

¹⁸ Zob. W. Gorecki, *Bunt...*, s. 53. O „pirandelizmie” wspomina także sam Kudliński (*Młodości mej stolica...*, s. 384) i recenzent „Nowego Dziennika” (dz. cyt., s. 9).

dosyć sprawnie operuje językiem, tworząc konsekwentne i wiarygodne kwestie, a nawet dokonując językowej charakterystyki bohaterów (wulgarny, oparty o najprostsze gramatyczne konstrukcje idiolekt małżeństwa, staranne i grzeczne mówienie Anielki, patetyczne frazy Syna), nie panuje jednak nad dramaturgią. Zupełnie niepotrzebnie wprowadza postaci Edwarda i Wdowy, które, owszem, są barwnie skomponowane (szczególnie ta pierwsza, będąca groteskowym obrazem przedstawiciela społecznych nizin, pozującego na elokwentną elitę), ale nie mają żadnej funkcji w toku akcji: jedynym powodem ich wprowadzenia jest to, aby w ich lustrze mogli się przejrzeć i dokładniej objawić pozostali bohaterowie. A to, jak mi się wydaje, zupełnie nie jest konieczne, natomiast obecność tych bohaterów sprawia, że dramat gubi swój rytm, a akcja, zamiast dążyć prosto do jednego celu, rozwidła się na niepotrzebne odnogi.

Być może ta wada jest efektem obrania przez Goreckiego niemożliwego do wykonania celu: realizacji formuły ibsenowskiego dramatu na przestrzeni zaledwie trzydziestu stron tekstu. Myślę bowiem, że to właśnie autor *Peer Gynta* jest rzeczywistym patronem tego utworu – w końcu to w dramatach norweskiego twórcy (np. w *Norze*, *Upiorach* czy *Dzikiem kaczce*) głównymi problematami są zagadnienia ukrywanej prawdy, wzajemnego oszukiwania się, fatalnych powrotów i odgrywania ról w rodzinnych relacjach – i polski dramatopisarz, jak sądzę, wyraźnie się jego dziełem inspirował¹⁹. Ten psychologiczno-realistyczny (a nawet naturalistyczny) sposób obrazowania stosunków rodzinnych, uwikłanych w dodatku w rodzaj postsakralnego fatum (opartego na grze między kłamstwem a prawdą) w tekście teatralnym jest więc wyraźną i silną podstawą, która pozwala łączyć *Oszusta* Wiesława Goreckiego z tradycją europejskiego modernizmu.

Podsumowanie

Wiesław Gorecki jako dramatopisarz jest autorem niemalże całkowicie zapomnianym, tak samo jak mało kto pamięta dzisiaj o kameralnym, zainicjowanym przez Tadeusza Kudlińskiego, teatrze Mikrosцена. Trudno może się temu faktowi dziwić – takich inicjatyw i prób stworzenia niezależnych, eksperymentalnych scen w dwudziestoleciu międzywojennym było wiele, i tylko niektóre odcisnęły swoje piętno na historii polskiego teatru (jak na przykład działający w tym samym, co Mikrosцена okresie pierwszy teatr Cricot, który znalazł swoją kontynuację w dziele Tadeusza Kantora). Jednak projekt Kudlińskiego i Goreckiego zasługuje na wzmiankę: twórcy Ci bowiem chcieli pozostać eksperymentatorami i artystami zakorzenionymi w paradygmacie modernistycznym – z jednej strony, z drugiej zaś – nie tracić kontaktu z tradycyjnym widzem, którego oczekiwania uformowane zostały przez

¹⁹ O takiej „demaskatorskiej” formie (przywodzącej na myśl dramaty Ibsena) pisali recenzenci „Czasu” i „Nowego Dziennika”, wspominał też o tym sam Kudliński (zob. przyp. 11 oraz T. Kudliński, *Młodości mej stolica...*, s. 384).

teatr mieszczański²⁰. Utwory dramatyczne, które wystawiała Mikrosцена, korzystały więc z dziedzictwa nowoczesności: pokazywały ontologiczną niepewność i kres rzekomo trwałych metafizycznych porządków, dyskutowały z regułą reprezentacji, przedstawiały świat pogrążony w fatum złożonym z rodzinnych kłamstw i strachów. Czyniły to jednak w sposób subtelny i przystępny dla odbiorcy: brak w nich wyrafinowanych językowych przekształceń czy formalnych eksperymentów. Ten, jak można by go nazwać, projekt „mieszczańskiego” albo może „miniaturowego” i „lekkiego” scenicznego modernizmu ostatecznie nie przetrwał i nie znalazł miejsca w scenicznej i dramatopisarskiej praktyce. Tym bardziej więc należy do dramatów Goreckiego powracać. Są bowiem niemalże jedynymi egzemplifikacjami tego literackiego i teatralnego stylu.

Bibliografia

- Gorecki W., *Winda i inne szkice sceniczne*, Kraków 1928.
- Gorecki W., *Oszust: scena z życia w jednej odśtonie*, Kraków 1933.
- <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/3162/wieslaw-gorecki> [dostęp: 8.05.2017].
- Józefacka M., *Komedia poetycka dwudziestolecia międzywojennego*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
- Kudliński T., *Dawne i nowe przypadki „teatrała”*, Kraków 1975.
- Kudliński T., *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, wyd. 2 poszerzone, Kraków–Wrocław 1984.
- Kudliński T., *O zamierzeniach „Mikrosцeny”*, „Czas” 1934, nr 325.
- Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego. Materiały z sesji naukowej poświęconej działalności teatralnej dr. Tadeusza Kudlińskiego. W osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, [b. red.], Kraków–Wrocław 1984.
- Leśnodorski Z. (Zygm. Leśn.), *Inauguracja „Mikrosцeny”*, „Czas” 1934, nr 328.
- Mroczkowska-Brandt K., *Over Theatricality and the „Theatrum Mundi” Metaphor in Spanish and English Drama 1570–1640*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1979, nr 2.
- Nicoll A., *Dzieje dramatu*, t. II, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1975.
- Nota biograficzna Wiesława Goreckiego, pochodząca z Internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego, redagowanej przez Instytut Teatralny w Warszawie (ta zaś jest z kolei zaczerpnięta z *Almanachu sceny polskiej 1990/81*), <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/3162/wieslaw-gorecki> [dostęp: 8.05.2017].
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998.
- Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Warszawa 1990.
- Świontek S., *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1971.

²⁰ Co ciekawe, zespół Mikrosцeny rozważał również wystawienie tekstów awangardzistów: Witkacego i Adama Ciompy. Zob. T. Kudliński, *Młodości mej stolica...*, s. 386.

In Tadeusz Kudliński's circle: Wiesław Gorecki**Abstract**

Three one-act plays – *The Elevator*, *The Rebellion* and *The Freud* – written by Wiesław Gorecki are analysed in the paper. These plays were premiered in 1934 by a theatre group Mikrosцена, founded by Tadeusz Kudliński. In my opinion, Wiesław Gorecki's dramas are examples of modern aesthetics (as defined by Richard Sheppard). We can read these works as a poetic drama (*The Elevator*), the Ibsenesque psychological theatre (*The Fraud*) and a game with scenic illusion in the style of Pirandello (*The Rebellion*). Finally, I created a new term for Gorecki's plays: "miniature, light and bourgeois modernism".

Key words: Kudliński, poetic drama, modernism

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

RECENZJE

Barbara Wąsik

ORCID 0000-0002-0899-1684

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Zygmunt Gloger – „tytan pracy z Jeżewa”¹

Zygmunt Gloger i jego twórczość, „Bibliotekarz Podlaski”, nr 1/2017 (XXXIV),
Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego

Mimo tytułowej formuły czasopisma, która sugeruje, że jest ono periodykiem fachowym, „Bibliotekarz Podlaski” to pismo o charakterze naukowym, publikujące teksty dotyczące zresztą znacznie szerszego pola tematycznego niż wskazywałby na to jego podtytuł. Wiele numerów ma przy tym charakter monograficzny i dotyczy albo wybranych problemów (np. związanych z „pogranicznością” regionu), albo pisarzy², co świadczy niewątpliwie o istnieniu świadomej polityki redakcyjnej.

Omawiany tom – poświęcony Zygmuntowi Glogerowi – także jest niemal jednorodny. Materiały na temat zasłużonego etnografa i historyka zgromadzono w dwóch działach: w pierwszym znalazły się artykuły naukowe poświęcone jego dorobkowi naukowemu, w drugim – wywiady z członkami jego bliższej i dalszej rodziny. Jak się wydaje, wybór bohatera tomu nie był przypadkowy, gdyż w latach 2013–2017 Książnica Podlaska realizowała grant Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pt. „Naukowa edycja krytyczna *Pism rozproszonych* Zygmunta Glogera w trzech tomach”, którym kierował prof. dr hab. Jarosław Ławski³, a w dniach 23–24 października 2015 r. odbyła się w Białymstoku I Ogólnopolska Konferencja „Zygmunt Gloger 1845–1910. Pisarz, myśliciel, uczony. Rewizje w 170. rocznicę urodzin”. Znaczną część jej dorobku dokumentuje książka *Zygmunt Gloger. Pisarz, myśliciel, uczony*. *Studia* (red. nauk. J. Ławski, J. Leończuk, Ł. Zabielski, Białystok 2016), ale trzy teksty wygłoszone w trakcie sesji włączono do recenzowanego tomu.

¹ T. Komorowska, *Gloger. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1985, s. 7.

² Np.: nr 1/2016 – *Rok Henryka Sienkiewicza*; nr 2/2016 – *Kresy, pogranicza a literatura dla dzieci i młodzieży*; nr 2/2017 – *Polsko-ukraińskie zbliżenia literackie*; nr 3/2017 – *Problemy imagologii*.

³ Informacje o grantie oraz dostęp on-line do trzech wyżej wspomnianych tomów: *Książnica Podlaska. Naukowa edycja krytyczna „Pism rozproszonych” Zygmunta Glogera w trzech tomach* [strona biblioteki], <http://www.ksiaznicapodlaska.pl/statics/gloger.html> [dostęp: 28.12.2017].

Gloger, słuchacz Szkoły Głównej w Warszawie i student Uniwersytetu Jagiellońskiego, wyróżniał się rozległością zainteresowań. Był m.in. etnografem, archeologiem, krajoznawcą, historykiem, a także pisarzem, kolekcjonerem, bibliofilem, gospodarzem. W swoim dorobku miał też prace z zakresu rolnictwa, myślistwa, językoznawstwa oraz literatury. Bibliografia jego publikacji liczy ponad 800 pozycji. Mówiąc o sobie, najczęściej używał terminu „starożytnik”⁴, często określano go mianem „piśmiennika”⁵. Przede wszystkim był jednak „tytanem pracy z Jeżewa”⁶ i pasjonatem, który

Wędrował z zapałem i uśmiechem po ojczystej ziemi. Nosił zawsze przy sobie zeszyt, ołówki i nożyczki. Sporządzał setki najrozmaitszych notat, kreślił spostrzeżenia i rysunki, wycinał dziesiątki informacji z gazet. Wszystko to najpierw znikało w kieszeniach surduta, wypchanych dodatkowo drobnymi przedmiotami o wartości archeologicznej lub sentymentalno-pamiątkowej, a następnie było segregowane, uzupełniane, opisywane i rozkładane do tek i pudeł. Z biegiem lat wypełniały się pudła, pęczniały teki. [...] To, co nie mieściło się w kieszeniach, znosił, zwoził w pakach, workach i skrzyniach z całego terenu Rzeczypospolitej na Podlasie, do Jeżewa, gdzie pragnął założyć muzeum dawnej Lechii⁷.

Teksty tego dokumentalisty świadczą o tym,

[...] że to nie przygodny obserwator opisuje obrzęd, ale współuczestnik, zżyty od dzieciństwa z corocznym cyklem gospodarskich prac i towarzyszących im zwyczajów, rozumiejący i starający się objaśnić innym poszczególne elementy obrazu zacieranego przez biegnący czas⁸.

Pracom Glogera często zarzucano nienaukowy charakter, on sam zaś tłumaczył, że jest mnóstwo pamiątek historii, które należy odszukać, utrwalić, zachować i spopularyzować. Według Grzegorza Kowalskiego,

[...] uprawianie [przez niego – BW] archeologii lub etnografii, tak jak twórczość literacka, miały, oczywiście poza naukową, także wartość patriotyczną. Jak pisał Maurycy Mochnacki, warunkiem istnienia narodu jest „uznanie samego siebie w jestestwie swoim”, a to z kolei jest niemożliwe bez wytworzenia własnej nauki, literatury, kultury. Wszystko w ogóle, co przysłużyło się utrwaleniu naukowego dorobku i powiększeniu wiedzy na jego temat, miało dla wielu dziewiętnastowiecznych aktywistów wymiar walki o niepodległość⁹.

⁴ Zob. J. Ławski, *„Ja ku tobie podążam, domowe niemnie”*. Zygmunta Glogera jako pisarz, [w:] Z. Gloger, *Pisma rozproszone*, red. J. Ławski i J. Leończuk, t. III: 1890–1910, Białystok 2016, s. 71, 73–74.

⁵ Zob. G. Kowalski, *XIX-wieczna silva rerum. Pisma Zygmunta Glogera*, [w:] Z. Gloger, dz. cyt., t. I: 1863–1876, Białystok 2014, s. 47–49.

⁶ T. Komorowska, dz. cyt., s. 7.

⁷ Tamże, s. 5.

⁸ Tamże, s. 50.

⁹ G. Kowalski, dz. cyt., s. 46.

Choć artykuły zamieszczone w dziale *Zygmunt Gloger i jego twórczość* dotyczą różnych jej obszarów, poszczególni autorzy, niezależnie od siebie, dostrzegają w dorobku pisarza po pierwsze – wartości edukacyjne i popularyzatorskie, po drugie zaś – szczególną dbałość o pamięć zbiorową, w której oprócz tekstów kultury oficjalnej (ogólnonarodowej) oraz lokalnych tradycji, zwyczajów i obrzędów, dużą rolę odgrywały elementy przyrody, np. krajobrazu. W sytuacji ciągłych zmian granic politycznych, to te elementy wyznaczały obszar ojczyzny, narodowości, swojszczyzny. Jak się wydaje, podstawową kategorią, która przewija się przez wszystkie teksty Glogera, jest rozmaicie rozumiana wspólnota.

Ewa Ihnatowicz (*Rok polski w życiu, tradycji i pieśni. Literackie sensory i konteksty*) omawia opublikowaną przez Glogera w 1900 r. (wyd. 2 – 1908 r.) obszerną (liczącą blisko 400 stron) antologię tekstów literackich i nieliterackich, napisanych przez autorów polskich w okresie blisko 350 lat¹⁰. Były to z jednej strony artykuły typu encyklopedycznego (przede wszystkim wydawcę zbioru), ustępy ze wspomnień Franciszka Salezego Dmochowskiego, wyjątki z *Opisu obyczajów* Jędrzeja Kitowicza i innych prac o podobnym charakterze, z drugiej zaś fragmenty powieści, poematów, wierszy okolicznościowych, (para)kolęd i pieśni. Ich autorami byli zarówno uznani pisarze z epok dawniejszych (m.in. Jan Kochanowski, Mikołaj Rej, Jan Andrzej Morsztyn, Ignacy Krasicki), jak i twórcy dziewiętnastowieczni (w tym: Adam Mickiewicz, Maria Konopnicka, Teofil Lenartowicz, Eliza Orzeszkowa, Józef Ignacy Kraszewski, Deotyma), a także – incydentalnie – zapomniani dziś autorzy współcześni.

Zastanawiając się nad przyczynami popularności tego dzieła, Ihnatowicz zwraca uwagę na jego formułę, heterogeniczność wykorzystanych tekstów – tak charakterystyczną dla ówczesnych publikacji z obiegu popularnego, a więc rozmaitego typu poradników, a przede wszystkim kalendarzy, które nastawione były na zaspokojenie bardzo różnych oczekiwań odbiorców. Układ tekstów oparty na kolistym cyklu pór roku oraz związanych z nimi świąt czy pracami gospodarskimi sugerował ponadto, że książka miała towarzyszyć jej czytelnikom przez cały rok. Ponieważ był to rok „polski”, miała ona integrować ich wokół narodowości. Jak pisze autorka, „Przy formule «rok polski» najważniejsza jest reprezentatywność utworów, ale nie w znaczeniu historycznoliterackim, lecz patriotycznym: dzieło wchodzi w skład «roku polskiego», jeśli tkwi w polskiej tradycji obyczajowej [...]” (s. 15). Wybierając teksty z bogatego repertuaru i stosując takie kryterium doboru, Gloger dawał szansę „jednoczenia [się] różnych grup czytelników w wyrazistym kręgu polskiej tradycji zarazem obyczajowej i literackiej” (s. 16). Jak twierdzi Ihnatowicz, atrakcyjność czytelnicza antologii miała przy tym „wynikać nie tylko z werbalizowanej idei patriotycznej, która nasyczałaby poszczególne teksty, ale przede wszystkim z łatwości duchowego utożsamienia w trakcie lektury, z doświadczenia wspólnoty duchowej” (s. 25). Autor stworzył w tym celu zbiór tekstów do przeżywania i do refleksji, ale

¹⁰ Omawiając zawartość tomu, badaczka ogranicza się jednak w zasadzie do jego części pierwszej – „Zima”.

raczej nie kanon, a zespół powszechników lekturowych, utworów, które odtąd powinny być przez wszystkich znane lub przynajmniej kojarzone¹¹.

Na odmienny aspekt pojęcia „wspólnoty” zwraca uwagę Urszula Kowalczuk, omawiając znaczenie innej ważnej pracy Glogera, tym razem z zakresu geografii historycznej („*Mapografia*” Zygmunta Glogera. *Kilka uwag o „Geografii historycznej ziem dawnej Polski”*). Autor przedstawił w niej dzieje ziem polskich od czasów najdawniejszych do rozbiorów Polski. Część pierwszą poświęcił „procesowi kształtowania się i zmian granic plemiennych, a potem państwowych”, drugą – wewnętrznym podziałom administracyjnym, trzecią zaś – diecezjom i biskupstwom Rzeczypospolitej.

Najczęstszym zarzutem w stosunku do *Geografii historycznej...* było nieumieszczenie w niej map. Kowalczuk omawia trudności, na jakie napotykał Gloger, próbując takie mapy konstruować, i zastanawia się, czy było to w ogóle zadanie wykonalne. Dochodzi przy tym do wniosku, że „Być może temu skomplikowaniu porządków chronologiczno-przestrzennych dawało się sprostać tylko poprzez narrację, jednocześnie scalającą i fragmentaryzującą historycznie zmienny obraz etnicznie zróżnicowanych terytoriów dawnej Polski i ustalającą odniesienia do współczesności” (s. 36). Według autorki, Gloger zdawał sobie sprawę, że w sytuacji zniewolenia, ważniejsze od ciągle zmieniających się w czasie granic państwowych są granice „niewidzialne”, obejmujące „relacje przynależności i lojalności”. To „Za ich pomocą dokonywał [...] unieważniania opresyjności aktualnych granic zaborczych” (s. 37). Zapewne dlatego granicom zewnętrznym poświęcił autor zaledwie niespełna 1/4 objętości pracy, koncentrując się raczej na granicach wewnętrznych, podziałach administracyjnych, przez co „mikroopowieść o lokalności stawała się równie ważna, jak wielka narracja o polskiej wspólnotcie, a kwestia obrębu województwa, ziemi, parafii pod pewnymi względami realniejsza od (wirtualnej) całości będącej serią nieustannych przekształceń” (s. 37). Gloger nie mógł oczywiście, pisząc o granicach, uniknąć pisania o podziałach i utracie, starał się jednak „wyeksponować przede wszystkim tożsamościowy i kulturotwórczy aspekt ustalania granicy jako realnej i symbolicznej linii okalającej to, co daje się rozpoznać i nazwać” (s. 38). Co charakterystyczne, omawiając wewnętrzne podziały ziem, autor pokazywał bardzo różne przyczyny tego zjawiska, ale zawsze dominowały wśród nich „umowy w obrębie rodów, zasady dziedziczenia, formy obyczaju. Tradycja rodzinno-rodzima stanowi tu rodzaj przeciwwagi dla politycznej opresyjności linii granicznych” (s. 43). Zdaniem badaczki „Trudno oprzeć się wrażeniu, że najważniejsza mapa, do której mogła odsyłać narracja Glogera, miała charakter mentalny. Historyk konstruował taką opowieść dla Polaków pod zaborami, która dostarczała argumentów na rzecz narodowej żywotności niezależnej od linii przebiegu granic” (s. 41).

¹¹ Termin „powszechnik lekturowy” stosowany jest m.in. we współczesnych badaniach nad czytelnictwem i oznacza zbiór tekstów niekoniecznie uznawanych przez profesjonalistów za wybitne, ale za to czytanych przez pewną – uznaną za znaczącą – część odbiorców (zob. J. Kostecki, *Czytelnictwo jako przedmiot refleksji naukowej*, [w:] *Czytanie, czytelnictwo, czytelnik*, red. A. Żbikowska-Migoń przy współud. A. Łuszczyk, Wrocław 2011, s. 19).

Wątek wspólnoty nakładającej się na relacje przestrzenne pojawił się także w dwóch innych tekstach, podejmujących problemy bardziej szczegółowe. Kazimierz Bogusz (*Mazury i Ełk w pismach Zygmunta Glogera z lat 1863–1876*) konstatując, że Glogerowskie rozumienie Mazur odbiega od tego dzisiejszego, gdyż badacz utożsamiał je „z południem dawnych Prus Książęcych oraz z etnosem mazowieckim” (s. 76), pisze, że wynikało to z pominięcia przez niego kryterium wyznaniowego i – zgodnie z ówczesnymi poglądami badaczy niemieckich i polskich – uznania języka za najważniejszy wyznacznik tożsamości etnicznej. Z racji tego, że Gloger uważa dialekt mazurski za dialekt polski, rozciąga granice polskości „tak daleko, jak daleko sięga polszczyzna” (s. 77). Ponieważ zakreśla on „granice mowy mazowieckiej, czyli polskiej, od wschodu z rusińską i od północy z litewską” (s. 79), interesujące wydaje się, co – jego zdaniem – znajduje się poza ową linią, czy jakaś określona grupa etniczna? Bogusz zauważa, że tak ważne dla Glogera kryterium językowe traci w tym wypadku na znaczeniu:

[...] różnice językowe to zaledwie kwestia „dialektu”. Nie ma u Glogera podkreślania odrębności, jest za to poszukiwanie elementów wspólnych, zwyczajów, elementów kultury niematerialnej. Litewskość jest więc u niego elementem folkloru jednej z ziem dawnej Rzeczypospolitej. Rusińskość także. [...] Czyni tak, ponieważ szuka tego, co łączy. Pisze z perspektywy polskiej, ale i szerszej. Także w tym przypadku jest Gloger dzieckiem swojej epoki oraz synem narodu pozbawionego państwa (s. 81).

Owo wspólnotowe myślenie przejawia się również w tym, że także „W pieśniach ludowych dostrzega Gloger zapomniany, ale godny odnowienia, wspólny element dorobku wszystkich warstw społecznych” (s. 84). Jako jeden z twórców koncepcji nowoczesnego narodu, jest przekonany, że narody są konstruowane przez pisarzy, historyków czy filozofów poprzez m.in. „odkrywanie śladów wspaniałej przeszłości, dbałość o trwanie dawnych tradycji [...]” (s. 82).

Grzegorz Kowalski (*Czego szukał Gloger w dolinach rzek?*), pisząc o relacjach Glogera z wypraw wzdłuż Niemna, Bugu, Wisły i Biebrzy, zwraca z kolei uwagę na waloryzowanie przez niego również najbardziej pierwotnych czynników konstytuujących wspólnotę, a mianowicie zależności pomiędzy ludźmi i zamieszkiwaną przez nich ziemią. Według autora, podróżnik przyjmuje więc w tym wypadku perspektywę „historyka codzienności, obserwatora zjawisk spod znaku *długiego trwania* – czyli procesów dokonujących się, jak to ujął niegdyś Fernand Braudel, «na granicy ruchu»” (s. 89). Ponieważ brzegi rzek zawsze stanowiły atrakcyjny teren osiedlania się, Gloger podejmuje swą wyprawę jako archeolog, poszukujący śladów zarówno cywilizacji prehistorycznych, jak i znacznie późniejszych. Próbuje na nowo spojrzeć na to, co pozornie znane, a także stara się dotrzeć do „głębokich pokładów historii przejawiających się właśnie w codzienności” (s. 91). Z jego obserwacji wyłania się „obraz wieloaspektowego współoddziaływania na siebie rzeki i mieszkańców jej doliny”. Odkrywa on też, że w dolinach rzek czas płynie „jakby inaczej, gęstnieje i spowalnia, ugruntowując ich niezwykłą odporność na zmienne czynniki zewnętrzne, bieżące wypadki, historyczne fluktuacje” (s. 103). Najbardziej

interesują go zresztą „rzeczy zmieniające się najwolniej: język, wierzenia, obyczaje, sposób życia” (s. 105), zapewniające wspólnotom stabilność i integrację. Ich przetrwanie wynikało przy tym nie tylko z niedostępności poszczególnych terenów, ale także z tego, że formacja przyrodnicza takich obszarów przesądzała np. o typach upraw czy strukturze zawodowej mieszkańców (s. 106), a więc konstytuowała nadrzeczną przestrzeń kulturową, „pewien dystynktywny obszar kulturowy” (s. 110). Zdaniem Kowalskiego, Gloger reprezentował nowoczesny punkt widzenia, a *Dolinami rzek* było nie tylko opisem, ale i udaną

[...] próbą interdyscyplinarnego, literackiego rozpoznania przestrzeni kulturowej dawnych rzek polskich: ich znaczenia historycznego, mitycznego, gospodarczego, ich roli socjologicznej, ich obecności w literaturze oraz twórczości oralnej. Innymi słowy, jako dzieło historyka, etnografa, archeologa, podróż Glogera stanowi studium zagnieżdżenia rzeki w wyobraźni i życiu codziennym mieszkańców jej wybrzeży (s. 110).

Na zupełnie inną wspólnotę, wspólnotę wszelkich istot żywych, obecną w tekstach Glogera, zwraca uwagę Anna Janicka (*Poszukiwanie wspólnoty. Pozytywiści warszawscy i Zygmunt Gloger wobec zwierząt*). Według niej,

Świat jest dla Glogera całością. W ramach tej uporządkowanej naturalnie i aksjologicznie całości człowiek i zwierzę tworzą rodzaj wspólnoty, usankcjonowanej z jednej strony prawem natury, z drugiej zaś – prawem boskim. Tak oto podlaski ziemianin godzi darwinowską teorię ewolucji z boskim porządkiem stworzenia (s. 124).

Inaczej niż pozytywiści, którzy swój stosunek do zwierząt wywodzili wprost z naukowych konkluzji Karola Darwina, Gloger budował go głównie z „przypomnień i przywołań sytuacji oraz anegdot zbudowanych na porządku czułej relacji pomiędzy światem ludzkim i zwierzęcym” (s. 115). Zawsze pisał on o zwierzętach z ogromnym szacunkiem, uważał, że „zwierzęta czują, cierpią, pamiętają o zmarłych, przeżywają stratę, myślą, postępują logicznie, bywają wdzięczne, lubią przednią zabawę” (s. 118). Nie mają może świadomości, ale nie rządzą się tylko instynktem, lecz czymś co stanowi między nimi etap pośredni. Choć Gloger był przecież nie tylko „piśmiennikiem”, ale także gospodarzem, utrzymywał znaczny dystans do polowań, co więcej – często piętnował okrucieństwo myśliwych. Nie rezygnując z kompetencji badacza, ubolewał też nad marnotrawstwem występującym przy połowie ryb. Zdaniem Janickiej, Gloger reprezentuje na tyle dojrzałą świadomością ekologiczną, że można go uznać za „jednego z pionierów ochrony przyrody i zwierząt w Polsce” (s. 123). Wyznaje też zasadę „w drugiej połowie XIX wieku widzianą raczej w kategoriach dziwactwa – wedle której nasz stosunek do zwierząt staje się normą naszego człowieczeństwa”, zapowiadającą tę wrażliwość, „która współcześnie kształtuje nowoczesne *animal studies*” (s. 125).

Na jeszcze inny aspekt wspólnotowości zwraca uwagę Jarosław Ławski (*Inna tragiczność: „Z życia dworu wiejskiego” Zygmunta Glogera*), analizując niewielką objętościowo opowieść o historii dziecka romskiego, przygarniętego przez mieszkańców dworu. Dochodzi w niej do zetknięcia dwóch społeczności,

[...] pomiędzy którymi gdzieś w środku XIX wieku nie ma żadnego mostu: prawa, zwyczaju, tradycji, kultury. Jest porozumienie językowe; jest, wreszcie, uniwersalne poszanowanie dla macierzyństwa i obowiązek wobec dziecka. Ale jakże nieskończenie różnie rozumiane (s. 65).

Chłopiec, pod staranną opieką, przywiązuje się do nowego miejsca i niejako odżywa. Po dwóch latach pojawia się matka, żądając oddania syna. Mieszkańcy dworu z bólem serca zgadzają się. Wynędzniały i wygłodniały chłopiec wraca jednak i ponownie zostaje przyjęty. Historia kończy się tym, że matka przekupuje Sewerka wódką, chłopiec ponownie odchodzi i nigdy już nie wraca. Glogerowska narracja nie ma charakteru dydaktycznego lub czułościowego, nie zawiera stereotypów dotyczących Cyganów ani wyrazów potępienia. Przeciwnie, autor „zostawia czytelnika z tą sytuacją, która wcale nie jest jednoznaczna. Ostatnie zdanie wybrzmiewa rozpaczą” (s. 58). Według Ławskiego, siłą tekstu Glogera jest to, „że problem społeczny – ujęty jako osobiste wspomnienie, autentyczne, poruszające piszącego – wpisał w kontekst ogólnoludzki, humanistyczny” (s. 55). Pokazuje on „tragiczność losu człowieka przypisanego do kultury oraz tragiczną bezsilność tych, których chęć pomocy zderza się z wartością, jaką jest, pomimo nawet zła, które mu wyrządza, miłość matki” (s. 64).

Blok materiałów poświęconych Glogerowi zamykają cztery wywiady z jego żyjącymi krewnymi: Magdaleną Zawidzką-Kwiatkowską (prawniczka), Lilianą Gloger (praprawniczka), Andrzejem Matuszewiczem (prawnikiem) oraz Zdzisławem Wojno (dalekim kuzynem Michaliny Woyno – matki Glogera). Opublikowano je pod wspólnym tytułem *W kręgu rodziny Glogera. Rozmowy*. Nie mają one jednak jakiejś szczególnej wartości poznawczej. Zawierają wiedzę obiegową, gdyż rozmówcy powtarzają stereotypowe hasła. Trudno jednak, by było inaczej, jeżeli członkowie rodziny nie mają pamiętek po badaczu (oprócz Zawidzkiej-Kwiatkowskiej) i w zasadzie nie utrzymują ze sobą kontaktu. O swym przodku usłyszeli lub naprawdę zainteresowali się nim stosunkowo późno. Oczywiście, rozmówcy mają jakąś wiedzę o sławnym poprzedniku, jednak nie ma w rodzinie legendy Glogera.

Artykułową część numeru „Bibliotekarza Podlaskiego” uzupełniają działy *Konteksty literackie i historyczne* o charakterze typowego *silva rerum*. Joel J. Janicki (*Prisons, politics and the gift of freedom: Kosciuszko, Niemcewicz and Paul I*) charakteryzuje podejście cara Pawła I Romanowa do Polaków i Polski, zwłaszcza do Tadeusza Kościuszki oraz Juliana Ursyna Niemcewicza, a Halina Krukowska (*Maria Dąbrowska o „czarnej literaturze”*) proponuje nowe odczytanie tekstów pisarki, ale także charakteryzuje jej stosunek do tzw. literatury rozpacz, którą Dąbrowska interesowała się pod koniec życia. Pozostali dwaj autorzy podejmują problemy z zakresu komparatystyki: Ihor Curkan omawia florystyczną symbolikę jako stały element twórczości ukraińskiego twórcy Ołeksandra Ołesia oraz polskich i francuskich symbolistów, natomiast Ołeksandra Czepętyk zajmuje się literaturą rycerską oraz polskim i ukraińskim odbiorem francuskiej powieści o *Piotrze Prowansalskim i Pięknej Magelonie Neapolitańskiej*.

Numer zamyka działy z recenzjami książek oraz sprawozdaniami.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

Maria Stachoń

ORCID 0000-0001-8304-7231

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

O relacji *literatura – religia* w perspektywie postsekularnej

Literatura a religia – wyzwania postsekularności, red. T. Garbol,

Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2017

O związkach literatury i religii powstało już wiele syntetycznych prac. Wiodącą rolę w badaniu oraz opisywaniu rzeczzonego zagadnienia odgrywa Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną mieszczący się w strukturze Wydziału Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Kolejną publikacją wydaną przez wspomniany ośrodek jest monografia *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*, będąca pokłosiem konferencji o tożsamym tytule, a zarazem kolejnym tomem z serii *Z witrażem*. Ta interdyscyplinarna publikacja stanowi rzetelne opracowanie tematu na wielu płaszczyznach, bowiem odnaleźć w niej można refleksje dotyczące myśli postsekularnej, ujęte z rozmaitych perspektyw (m.in. filozoficznej oraz socjologicznej). W skład książki wchodzi również rozprawy poświęcone odczytaniom konkretnych tekstów literackich.

Studium redaktora tomu, Tomasza Garbola, pełni rolę wprowadzenia w tematykę, której poświęcona została publikacja. W artykule *Bogowie stali się chorobami?* badacz zaznacza, iż człowiek z natury jest istotą religijną, a w zupełnie scjentystycznym podejściu do nauki, które nie uwzględnia relacji między rozumem a wiarą, religia „manifestuje się w deficytach i traumach” (s. 7). Twierdzenie to argumentuje, odwołując się do wydarzeń z najnowszej historii. Następnie Garbol zestawia ze sobą dwa podejścia do tradycji ukazane w różnych tekstach literackich. Przywołuje utwory, w których bohaterowie przyjmują postawę sanacyjną wobec tradycyjnych religii. Czynnikiem duchowego przebudzenia postaci stają się ich osobiste doświadczenia, a wiara ma charakter kompensacyjny. Z drugiej zaś strony osadza postawę, której istotą jest przesunięcie centrum uwagi z Boga na rzeczywisty świat, ze swoim „sekularnym blaskiem”. Redaktor tomu dokonuje oglądu sytuacji badacza, aplikującego założenia myśli postsekularnej do rozważań nad relacją *literatura – religia*. Zaznacza, iż z perspektywy postsekularnej tradycja, również religijna, ulega reinterpretacji. Tezę tę rozwija Garbol w oparciu o relacje religii z literaturą – czy szerzej – kulturą. Pochyla się również nad zagadnieniami metodologicznymi, zwraca

bowiem uwagę na podobieństwo krytyki postsekularnej do tradycyjnych badań nad korelacją literatury i religii oraz werbalizuje zagrożenia wynikające z pokusy czynienia z własnej świadomości kulturowej czy religijnej nadrzędnego kontekstu interpretacyjnego.

Doświadczenia mistyczne: typologia i fundament egzystencjalny to studium Stanisława Judyckiego z Uniwersytetu Gdańskiego. Badacz wskazuje na dwie możliwe drogi zdobycia wiedzy o Bogu przez każdego człowieka (1) za pomocą rozumu i (2) za pomocą doświadczenia. To ostatnie jest dla Judyckiego głównym przedmiotem zainteresowania. Badacz podejmuje bowiem rozważania nad bezpośrednim doświadczeniem obecności Boga. Przywołuje i dokładnie eksplikuje czytelnikowi dzieje, a także typologie doświadczenia mistycznego. Określa ponadto rolę Williama Jamesa w rozumieniu tej kategorii teologicznej. W swoich rozważaniach Judycki nawiązuje m.in. do Heideggera i jego „przeżycia trwogi”, do buntu Alberta Camusa w kontekście „doświadczenia pustki horyzontu świata”, czy do św. Augustyna i jego *Wyznań* – w kontekście „samotności wewnętrznej”, której wykładniki badacz dokładnie omawia. Filozoficzne konkluzje tworzy w nawiązaniu do realnego miejsca i sytuacji człowieka w świecie.

Na czym polega kryptoteologia literatury i o efektach jej eksplorowania, pisze Agata Bielik-Robson. W rozprawie *Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata* badaczka zarysowuje związek między dwoma aforyzmami – autorstwa Angelusa Silesiusa o róży oraz Paula Celana o Bogu obecnym w każdym wierszu. Pierwszy z tych epigramów staje się przedmiotem dość rozbudowanej analizy, drugi zaś służy jako kontekst. Celem, który badaczka sobie stawia, jest zbudowanie pomostu między aforyzmami i ich twórcami, albowiem w istocie przywołane teksty traktują o tym samym, czyli „o ukrytym Bogu nowożytnego świata, który usuwa się w cień, by pozwolić stworzeniu zaistnieć i stanąć w pełnym świetle własnej chwały” (s. 45–46). Kryptoteologiczne odczytanie zakłada bowiem, iż Bóg winien przyćmić swój blask, przy którym nikt nie widzi szczegółów, gdyż w nowoczesności to przedmiotem stworzenia przysługiwać ma radość natężonego istnienia, do tej pory należąca się wyłącznie Bogu. Autorka *Innej nowoczesności* dużo miejsca poświęca roli światła w literaturze kryptoteologicznej, po czym wskazuje na przesunięcie akcentu ze starej, tradycyjnej teologii literatury na kryptoteologię. Określa też różnicę pomiędzy sekularyzacją literatury a kryptoteologią, która jest wedle badaczki „delikatniejszą” wersją tej pierwszej. Nie polega bowiem na usunięciu kontekstu religijnego, lecz na subtelnym przesunięciu uwagi z Boga stwarzającego świat na świat stworzony przez Boga.

Dokładnej eksplikacji myśli postsekularnej dokonuje w swoim szkicu *Postsekularność nowoczesna, nowoczesność postsekularna* Michał Warchała. Określa on wymiary tego zjawiska oraz jego miejsce w kulturze Zachodu. Myśl postsekularną badacz rozpatruje w kontekście teologii, filozofii, socjologii, literaturoznawstwa, ale również „filozofii życia” społeczeństwa. W swoich rozważaniach przytacza m.in. badania Jamesa Beckforda związane np. z postsekularnymi tendencjami w literaturoznawstwie. Określa też swoje spostrzeżenia wynikające z rewizji ustaleń

wspomnianego socjologa, który to w formowaniu swych opinii częstokroć pomija nawiązania o charakterze niesocjologicznym. Krakowski badacz swe refleksje o „spełnionej sekularyzacji” przenosi na grunt nie tylko naukowy, ale i społeczny. Porusza też problem fundamentalizmu religijnego; wskazuje na istotę opisu społeczeństwa postsekularnego oraz dokonuje diagnozy czyhających zagrożeń, których te ostatnie doświadczenia. Warchała nawiązuje do tradycji myśli postsekularnej i osadza jej początki tuż po przełomie oświeceniowym. Píše o paradoksie niemieckiego i brytyjskiego romantyzmu, który polega na „manifestowaniu” przez twórców sprzecznych postaw: chrześcijańskiej i postchrześcijańskiej. Autorzy ci, jeśli przyjąć prosty podział – opozycję wiary i niewiary, religii i sekularyzmu – „musieliby znaleźć się jednocześnie po obu stronach” (s. 78). W swoich rozważaniach badacz nie pomija ponadto postsekularyzmu przełomu XIX i XX wieku, którego centrum stanowiła „nauka społeczna”, a jej podstawą była myśl wysokiej klasy socjologa – Maxa Webera – charakteryzująca się pesymizmem i ambiwalentną oceną nowoczesności. Badacz klarownie opisuje konstelacje modernistycznej postsekularności. Wskazuje również na nową perspektywę badań, z zastosowaniem niewykorzystywanego dotąd paradygmatu rozważań nad wzajemnymi odniesieniami zjawisk religijnych i sekularyzmu.

Świadomość silnego zakorzenienia problematyki religijno-teologicznej w osnowie myśli ponowoczesnej zaznacza w swoim studium *Religijność postmetafizyczna – między ikonoklazmem a ikonofilią* antropolog literatury – Andrzej Zawadzki. Przywołuje on prace najistotniejszych myślicieli ponowoczesnych traktujące o spojrzeniach i konstatacjach na temat ikonoklazmu oraz ikonofilii. Zawadzki zwraca uwagę na zjawisko współczesnego zwrotu religijnego, którego „panorama» jest bardzo szeroka i obejmuje właściwie większość najważniejszych dwudziestowiecznych tradycji myślowych”, pośród których wymienia: fenomenologię, hermeneutykę, dekonstrukcję, psychoanalizę, feminizm a także rozmaite odmiany myśli krytycznej. Jasno zaznacza przyjętą w szkicu perspektywę rozważań, dla której ogromne znaczenie ma myśl o ponowoczesnej religijności jako wyrastającej z onto-teologicznego charakteru krytyki zachodniej metafizyki. Badacz odwołuje się m.in. do myśli Heideggera, Derridy czy Levinasa. Określa obszary, na które wpływa wzmożone zainteresowanie religią, a są nimi: kultura oraz podstawowe kategorie opisu literatury (obraz, interpretacja, narracja). Píše również o konsekwencjach, jakie dla literatury niesie za sobą zwrot religijny. Skupiając się na motywie inkarnacji, zwraca uwagę na różnorodne traktowanie idei wcielenia przez znanych myślicieli. Dokonuje też eksplikacji dwóch teologicznych spojrzeń na język, znak, sens oraz pisanie. Zaznacza, że zarówno dla ikonoklazmu, jak i dla ikonofilii istotny jest moment etyczny, który dla ikonoklazmu przejawia się w postaci odpowiedzialności (w rozumieniu od-powiadania), dla ikonofilii zaś w postaci troski o zachowanie jakości przekazów pochodzących od innych.

Nad myśleniem religijnym Charlesa Taylora pochyla się Łukasz Tischner. W swoim studium *Myślenie religijne Charlesa Taylora* historyk literatury, tłumacz i publicysta odpowiada na pytanie, czym wedle Taylora jest postsekularność. Badacz

zwraca uwagę na dość powszechnie popełniany błąd, polegający na przedstawianiu Taylora jako rzecznika postsekularności. Choć sam filozof nie utożsamia się w pełni z narzuconą mu etykietą, to są powody, dla których właśnie tę postać, w kontekście rzeczzonego nurtu, warto jednak przywołać. Tischner wskazuje na obszary refleksji kanadyjskiego filozofa, które można uznać za przejawy myślenia religijnego. Omawia je, poruszając się wokół tematów-haseł: *język i epifania, agape/karuna; kenoz/a/anatta*, stanowią one bowiem szkielet myślenia Taylora o religii. Badacz syntetycznie opisuje również kwestię dialogu myśli Taylora z poprzednikami. Odwołuje się do kontekstów (np.: Levinasa i jego filozofii spotkania oraz Maurice'a Blondela i jego filozofię działania), które skłoniły go do refleksji nad myśleniem o Taylorze w zarysowanych ramach.

Kolejnym artykułem omawianego tomu jest opracowanie Macieja Nowaka, dotyczące ponownego odczytania *Pamiętnika* Stanisława Brzozowskiego. Literaturoznawca, wskazując na krętą drogę recepcji utworów pisarza, określa powody wtórnego zainteresowania, nie tylko znawców literatury, rzeczonym twórcą. Jedną z ważniejszych przyczyn, pośród wielu pobocznych, jest stosunek Brzozowskiego do religii, czy konkretniej – do katolicyzmu, a także do problemu nawrócenia. Badacz swoje spostrzeżenia popiera cytatami, zaczerpniętymi z korespondencji Brzozowskiego, traktującymi o miejscu religii (jej afirmacji oraz podejścia tegoż twórcy do dzielenia się swoją wiarą) w refleksji autora *Idei*. W tekście pojawia się problem genezy *Pamiętnika*, wątku religijnego w diariuszowskich próbach nastoletniego Brzozowskiego oraz roli, jaką pełniło wyrażanie siebie w jego dziennikach. Nowak zwraca uwagę na zgodne opinie zróżnicowanych ideowo badaczy twórczości Brzozowskiego na temat etapów ewolucji jego poglądów związanych z wiarą, zaś swoje, niejednokrotnie mocno krytyczne uwagi co do konstatacji przywołanych znawców, popiera konkretnymi argumentami. Badacz zarysowuje perspektywę nowego odczytania diariusza Brzozowskiego, zaznacza jednak, iż religijny aspekt *Pamiętników* można rozpatrywać na kilku płaszczyznach.

Edward Fiała w artykule *Od dekonstrukcji idoli do absolutu indywidualności w twórczości Gombrowicza* dokonuje rewizji obszaru idolatrycznego w twórczości pisarza. Spektrum to pojawiało się już u początków literackich ekspresji Gombrowicza. Na podstawie fragmentów *Ferdydurke* Fiała definiuje pojęcie idola oraz określa zagrożenia, które związane są z przyrostem jego mocy. Zniewalający bowiem idol powoduje osłabienie indywidualności człowieka, choć dzieje się to „na własne życzenie” podmiotu – „czyż bowiem «nowoczesna pensjonarka» nie oddała się sama idolowi nowoczesności, a Miętus sam nie wybrał prostego chłopca z ludu jako przedmiotu swego uwielbienia?” (s. 175). Celem lubelskiego badacza jest „próba rekonstrukcji poetyki antropologicznej pisarza, który zdobywa coraz to nowe obszary wolności dla własnej indywidualności, będącej jego osobistym absolutem aksjologicznym” (s. 175). „Walkę” Gombrowicza z idolami Fiała rozpatruje zaś zarówno w optyce nieświadomości Fromma, jak i psychologii analitycznej Junga. Literaturoznawca buduje swoje ustalenia na podstawie poczynań bohaterów

utworów Gombrowicza, a dalsze rozważania osnuwa wokół m.in. takich pojęć jak: personolatria, racjolatRIA, ontologizacja idola.

Sztuczne oddychanie Stanisława Barańczaka Piotr Bogalecki (*Czarne godziny. „Sztuczne oddychanie” Stanisława Barańczaka jako poemat postsekularny*) odczytuje w perspektywie postsekularnej. Celem jego rozbudowanego szkicu jest udowodnienie, iż „reanimacja ducha” u twórcy nie rozpoczęła się w czasie emigracji, lecz dostrzec ją można już w jego twórczości poetyckiej z lat siedemdziesiątych. Badacz przytacza dotychczasowe odczytania utworu, które interpretują tekst jako polityczny czy satyryczny. Bogalecki, komentując przyczyny autokrytyki poety (w kontekście *Sztucznego oddychania*), dostrzega przenikające cały utwór „zmagania z czasem, śmiercią i Bogiem” (s. 196). Strukturę poematu uznaje za liturgiczną, a sama zaś *Liturgia Godzin* w swej formie zdaje się być, wedle Bogaleckiego, odpowiednim kontekstem interpretacyjnym ze względu m.in. na podobieństwa w strukturze wyżej wymienionych utworów (np. hymny, psalmy: piosenki, lekcje). W poemacie dostrzec również można znamiona rachunku sumienia oraz nawiązania do Męki Chrystusa. Badacz określa też rolę, jaką zaproponowane przez niego odczytanie może pełnić wobec zarówno Barańczaka „nie odnajdującego się ani w Partii, ani w Kościele” (s. 214), jak i każdego z nas – czytelnika. Odnosi się do monografii *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* Jerzego Kandziory i polemizuje z zawartymi w jego tekście twierdzeniami. Zaznacza prekursorską rolę *Sztucznego oddychania* w kontekście postsekularnych epizodów polskiej liryki.

W zamykającym tom artykule *Lapsus individuations* Tomasz Garbol podejmuje tematykę indywidualności – wskazuje na możliwość postrzegania tego zagadnienia z perspektywy wiary oraz władzy. W swym studium wskazuje na fakt zmiany paradygmatu społecznej recepcji i funkcji indywidualności na przestrzeni wieków. Swoje refleksje snuje w oparciu o myśli filozoficzne i socjologiczne. Garbol pochyła się również nad kwestią przystawalności kryterium dojrzałości do wartościowania utworów. Swoje spostrzeżenia badacz popiera przykładami z literatury. Przytacza m.in. twórczość Marcina Świetlickiego czy Marty Podgórnika. Podejmuje również problematykę ludzkiego szczęścia oraz kondycji duchowej współczesnego człowieka; nawiązuje do fenomenu „Geniusza”. Odnosi się do dojrzałości chrześcijańskiej polegającej na dążności do zbawienia duszy. Badacz dokonuje swoistego rodzaju diagnozy kondycji zsekularyzowanych kulturowo społeczeństw. Swe rozważania osnuwa wokół podmiotu, antytez jednostki i zbiorowości w kontekście doświadczenia Zagłady. Jak bowiem konstatuje, to ostatnie stało się „źródłowe dla myśli reinterpretującej rolę religii w kulturze” (s. 256).

Tom *Literatura a religia – wyzwania postsekularności* otwiera nową perspektywę rozważań nad *sacrum* (nie tylko) w literaturze. Stanowi cenne źródło wiedzy, bowiem jego twórcy, w swych niejednokrotnie erudycyjnych rozprawach, osadzają analizowane zagadnienia w wielu kontekstach (historycznych, biograficznych, socjologicznych, filozoficznych, teologicznych, literackich itp.). Publikacja jest niejako przeglądem rozmaitych stanowisk, co jest jej ogromną wartością, albowiem autorzy rozpraw, jak zaznacza Garbol, częstokroć różnią się w ocenie „badawczej

operatywności perspektywy postsekularnej na terenie literaturoznawstwa” (s. 15). Staje się to punktem wyjścia do rozważań nad nieokreślonym jeszcze miejscem i ewentualną rolą rzeczowej myśli w badaniach nad literaturą czy kulturą. Opracowanie to może stać się inspiracją nie tylko dla badaczy literatury religijnej, ale i dla wszystkich, którzy zainteresowani są nowoczesnymi perspektywami badawczymi oraz trendami w obszarze nauk humanistycznych.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

Aleksandra Koman

ORCID 0000-0002-5352-1665

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Milczenie dramatu czy dramat milczenia?

Joanna Lisiewicz, *Milczenie w teatrze Samuela Becketta i Tadeusza Różewicza*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017

*Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,
A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką.*

Adam Mickiewicz, *Dziady* cz. III

Słowo jest bez wątpienia jednym z najpowszechniejszych środków wyrazu dla ludzkiego doświadczenia. Widać to najwyraźniej w kręgu kultury chrześcijańskiej, której Janowe „na początku było Słowo” nadało charakter jawnie logocentryczny. To przecież poprzez Słowo Bóg materializuje poszczególne pojęcia, czyniąc zeń nieodłączny element aktu stworzenia. W kontekście biblijnym Słowo jest zatem utożsamiane z mocą sprawczą, źródłem wszechrzeczy, a przede wszystkim z Bożą mądrością (będąc zresztą jej materialnym nośnikiem). Nie oznacza to jednak, że kultura chrześcijańska jako jedyna umiłowiała sobie starożytne *logos*. Słowo jest przecież pierwszym i podstawowym sposobem rejestracji ludzkich procesów myślowych. Wydawać by się więc mogło, że język będzie pełnił kluczową funkcję w procesie poszukiwania prawdy, jednak płynący dziko potok myśli ludzkiej już nieraz zderzył się z płytką taflą językowych pojęć. Nad nieudolnością słowa w procesie konceptualizacji myśli ubolewało już wielu, poczynawszy od Sokratesa po polskich romantyków, podejrzliwie patrzących na język i bezradnych wobec nieskończonego bogactwa doświadczenia jednostki. Kryzys wiary w potencjał słowa spotęgowały dodatkowo wstrząsy historyczne, które postawiły człowieka przed doświadczeniem niewyrażalnym w żadnym dostępnym języku. Co z tego, że „poeta pamięta”, jeśli nie jest w stanie w pełni oddać tego, co zobaczył?

Milczenie w teatrze Samuela Becketta i Tadeusza Różewicza Joanny Lisiewicz stanowi złożoną refleksję nad istotą milczenia, które stało się literacką alternatywą wobec osłabienia znaczeniowej nośności słowa. Pauzy, niedomówienia, zawieszony w próżni pytania zaczynają z końcem XIX stulecia zyskiwać nieprzewidywalną siłę ekspresji. Milczenie w dramacie (bo ten Lisiewicz interesuje najbardziej) staje się kwestią tym bardziej frapującą, iż jest kategorią, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, zupełnie do dramatu niepasującą. Przecież to dialog jest jego jedynym (nie licząc didaskaliów) budulcem – nie ma w tekście dramatu działania innego

niz to wyrażone przez język (albo jest to działanie, o którym się mówi, albo jest to działanie poprzez język). Jednak, jak wiadomo, milczenie ma sens właśnie w kontekście tego, co wypowiedziane – pytanie tylko jaki.

„Nie każde mówienie jest komunikowaniem, podobnie jak nie każde milczenie jest zaniechaniem komunikowania” (s. 29) – autorka podkreśla już we wstępie, dopatrując się w akcie milczenia ogromnego potencjału semantycznego. Nie bez powodu bowiem stało się ono jednym z największych odkryć dwudziestowiecznej dramaturgii. Swoistą „wymowność milczenia” dostrzeżono jednak już na długo przed erą współczesnego dramatu. Wstrzemięźliwość od słów od zawsze kojarzona była z tajemną wiedzą, zagadkową potęgą, wieloznacznością, siłą umysłu. Stanowiła zatem wartość dodatnią, a nie, jak mogłoby się wydawać ze względu na fizyczny brak komunikatu, ujemną. Literackich dowodów na tego typu konotacje milczenia nie brakuje, począwszy od starożytnego *Cum tacent, clamant*¹ po szekspirowskie *The rest is silence*², które, wypowiedziane przez jednostkę najdobitniej odczuwającą ból istnienia oraz wyalienowaną, stanie się „ilustracją nie tylko realizowania nowej idei konstrukcji bohatera, lecz także traktowania sprawy milczenia w poezji”³. Takie rozumienie aktu milczenia stanie się charakterystyczne także dla polskiego romantyzmu, a pochylił się nad nim w swych rozważaniach Cyprian Kamil Norwid⁴. Jednak Bóg ignorujący zapamiętały monolog Konrada z III części *Dziadów* czy pogrążony w ciszy pielgrzym stojący przed *Grobem Agamemnona* to dopiero załączek tego, czym miała stać się cisza u twórców takich jak Gombrowicz, Mroźek czy Różewicz, traktujący milczenie nie tylko jako pełnoprawny element komunikacji, ale również swoistą próbę rekonstrukcji poprzez dekonstrukcję.

Milczenie w dramacie, czy szerzej – w literaturze – doczekało się licznych opracowań teoretycznych. Książka Lisiewicz jest próbą włączenia się w dyskusję nad etyką i estetyką milczenia, a jednocześnie prezentuje to zjawisko w odwołaniu do konkretnych przykładów. Poddając analizie kategorię milczenia w dramaturgii Becketta i Różewicza, badaczka dowodzi, iż kwestia milczenia w dramacie, rozumiana wielorako – jako redukcja słowna, niepamięć, nieokreśloność, zubożenie, izolacja, fragmentaryzm, kapitulacja – paradoksalnie wiąże się z próbą dojścia do prawdy, jako że jej poznanie wykracza poza ludzkie możliwości poznawcze. Osunięcie się w ciszę i wyzwolenie z kontekstów generowanych przez słowa są zatem dla pisarzy takich jak Beckett czy Różewicz nie tylko wyrazem kapitulacji wobec niewystarczalności języka, ale również, i chyba przede wszystkim, próbą powrotu do elementarnych doświadczeń, poprzedzających akt mówienia.

¹ Ciceron, *Cat.* 1, 21.

² W. Shakespeare, *Hamlet*, akt V.

³ Zawadzki R., *Milczenie i gwar. Uwagi C.K. Norwida o literaturze i społeczeństwie*, [w:] *Milczenie. Antropologia – hermeneutyka*, t. I, pod red. A. Regiewicz i A. Żywiółka, Częstochowa 2014, s. 203.

⁴ Zob. C. Norwid, *Milczenie*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. IV: *Proza*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 351–377.

Beckett i Różewicz to pisarze często w literaturoznawstwie polskim porównywani (Różewicz miał być nawet nazywany „polskim Beckettem”, przed czym stanowczo się wzbraniał). Refleksja Lisiewicz jest o tyle cenna, iż nie skupia się wyłącznie na zbieżnościach w biografii intelektualnej i prywatnej dramaturgów, ale prowadzi do wskazania pomiędzy nimi istotnych różnic (być może w kontekście tendencji utożsamiania pisarzy – jeszcze cenniejszych). Pomimo wielu punktów wspólnych autorzy *Czekając na Godota* oraz *Kartoteki* prezentują różne rozwiązania dla dramatycznej ekspresji, zarówno na poziomie formalnym, jak i na poziomie kształtowania wizji świata i teatru. Zdaniem Lisiewicz obu twórców różni, między innymi, styl wypowiedzi, technika organizacji przestrzeni (opozycja otwartość-zamkniętość), odmienna percepcja wojny czy różne podejście do problemu niewyraźności przez język. Mimo to zwrócenie uwagi na te same problemy (takie jak paradoks istnienia czy przymus wyrazu bez posiadania odpowiednich środków), trawiące poszczególne jednostki, jak i całe społeczeństwa, oraz profetyczny charakter ich sztuk czynią z Becketta i Różewicza parę twórców, u których już nie raz doszukiwano się punktów wspólnych. Równoległe myślenie o Beckettie i Różewiczu skutkuje u Lisiewicz nie tylko wyszczególnieniem podobieństw i różnic w sposobie wykorzystania przez nich kategorii milczenia oraz generowanych przez nią znaczeń, ale prowadzi również do wzbogacenia samej interpretacji poszczególnych dramatów. Autorka wychodzi od analizy tekstów (*Kartoteka*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Eleutheria*, *Szczęśliwe dni*), a następnie spogląda na twórczość obu artystów z perspektywy performatywnej, starając się uwzględnić wszelkie czynniki wynikające z realizacji scenicznej, mające swój udział w „wybrzmieniu milczenia”. Jak zauważa autorka, milczenie na scenie może być eksponowane za pomocą wielu pozawerbalnych środków wyrazu, takich jak mimika, mowa ciała, scenografia czy naświetlenie. Owo dwoiste, bo literacko-performatywne, spojrzenie na dzieła Becketta i Różewicza, wydaje się w kontekście refleksji nad milczeniem w dramacie niezwykle ciekawe, dlatego że z jednej strony prezentuje rozmaite funkcje pełnione przez zawieszenie głosu w obrębie utworu literackiego, a z drugiej analizę technik mających na celu swoiste uwypuklenie, a może nawet udramatyzowanie ciszy zapadającej na scenie. Dodałabym tylko, że jeszcze inną istotną kwestią wpływającą na spotęgowanie milczenia jest sama natura widowiska teatralnego, niezależnie od wszelakich elementów pozawerbalnych z nim związanych. Pograżona w ciszy widownia, będąca naocznym świadkiem zdarzeń prezentowanych na scenie przez aktorów grających „na żywo”, przyległość czasoprzestrzenna pomiędzy widzem a aktorem, kruchość scenicznej iluzji, efemeryczność spektaklu i wszelkie inne czynniki wynikające z samej definicji widowiska teatralnego w sposób nieopisany uintymniają relację z widzem. Każda luka w komunikacji, każde niedomówienie, każde zawieszony zdanie będzie w tym kontekście wybrzmiewać jeszcze wyraźniej.

Jako nadrzędny wniosek płynący ze swych badań Lisiewicz wskazuje wielką potrzebę ciszy we współczesnym świecie (którą odzwierciedla właśnie milczenie literackie). Szum informacji, bełkot polityków oraz wszechobecne doświadczenie nadmiaru (techniki, usług, towarów, idei, ludzi, emocji), a z drugiej strony

masowość odbioru, doprowadziły do wielkiej komunikacyjnej zapaści. W zalewie komunikatów coraz trudniej jest odróżnić fakty od opinii, prawdę od propagandy. Naturalną konsekwencją wobec owej kakofonii dźwięków wydaje się zatem wycofanie się w sferę przemilczeń i autoanalizy. Wniosek ten poruszył mnie nie tylko ze względu na to, iż jest w pełni trafną diagnozą naszych czasów, ale także dlatego, iż świadczy o niezwykle cennej tendencji dramatu do rejestrowania w formie literackiej materii najbardziej poruszających problemów współczesnego świata. Dwudziestowieczny dramat dostarcza wyrafinowanego, bo ubranego przecież najczęściej w kategorii absurdu i groteski, komentarza na temat realnie istniejących mechanizmów władzy, psychicznych uzależnień, rewolucji obyczajowych. Milczenie bohaterów Becketta i Różewicza nie jest zatem wyrazem bierności czy „umywania rąk” od problemów współczesnego świata, a próbą rekonstrukcji tożsamości i języka jako środka wyrazu poprzez dojście do źródeł. Jest to zatem milczenie świadome oraz mające określony cel. Warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt literackiego milczenia. Jest ono bowiem milczeniem nie tylko stroniących od słów bohaterów, ale również (i może przede wszystkim?) swoistym wstrzymaniem się autora od udzielania odpowiedzi na pytania, które generuje lektura tekstu. Nie chodzi tu jednak o niewiedzę bądź asekurację przed błędem. W kontekście rozważań Lisiewicz wydają się, iż chodzi o poznanie. „Nic bowiem tak nie oddala od prawdy jak pewność, że się ją znalazło” (s. 37).

Spis treści

Małgorzata Łoboz	
Patent na piosenki. Wincentego Pola śpiew nie tylko z mogiły	3
Andrzej Gurbiel	
Poeci i uczeni w wierszach okolicznościowych Wincentego Pola	19
Dorota Samborska-Kukuć	
Dwa „łzawe” apele Marii Ilnickiej (<i>Do siostr moich</i>)	33
Magdalena Piotrowska	
„Oto znika jednostka, zatracą się i budzi całość, wielkość i potęgą” (O pieśniach polskich Sokołów przed odzyskaniem niepodległości)	42
Agata Skala	
O dwu pieśniach kryzysu przysięgowego	59
Renata Stachura-Lupa	
O <i>Polskiej pieśni niepodległej</i> Jana Lorentowicza	75
Paulina Drozdowska	
Rok 1918 na teatralnej prowincji. Kielce	86
Ewa Łubieniewska	
Portret „teatrała”. Tadeusz Kudliński – krytyk...	104
Magdalena Sadlik	
„Przemówił dziad do obrazu” – historia pewnej polemiki	113
Maria Jolanta Olszewska	
Tadeusza Kudlińskiego lektura Biblii, czyli <i>Gniew o Soszannę</i>	121
Anna Sobiecka	
Kudliński i Osterwa. Sprawa <i>Hamleta</i>	139
Jacek Rozmus	
Militarne reprezentacje w prozie Tadeusza Kudlińskiego	152
Mateusz Rozmus	
Wojenna turystyka Tadeusza Kudlińskiego	163
Joanna Dobrowolska	
„Młodości mej stolica”, czyli Kraków literacki i teatralny we wspomnieniach Tadeusza Kudlińskiego	173

Spis treści	[229]
Kazimierz Gajda	
O teatrze i kulturze dwa teksty Kudlińskiego	192
Michał Zdunik	
W kręgu Tadeusza Kudlińskiego: Wiesław Gorecki	200

RECENZJE

Barbara Wąsik	
Zygmunt Gloger – „tytan pracy z Jeżewa”	
<i>Zygmunt Gloger i jego twórczość</i> , „Bibliotekarz Podlaski”, nr 1/2017 (XXXIV), Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego	211
Maria Stachoń	
O relacji <i>literatura – religia</i> w perspektywie postsekularnej	
<i>Literatura a religia – wyzwania postsekularności</i> , red. T. Garbol, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2017	218
Aleksandra Koman	
Milczenie dramatu czy dramat milczenia?	
Joanna Lisiewicz, <i>Milczenie w teatrze Samuela Becketta i Tadeusza Różewicza</i> , Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017	224

