

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA

„CUD NAD WISŁĄ”
OBRAZY WOJNY POLSKO-SOWIECKIEJ 1920 ROKU
W DRAMACIE POPULARNYM LAT DWUDZIESTYCH

1. HISTORIA I DRAMAT

Rozwiązanie kwestii granic polskich po I wojnie światowej było „zadaniem nieomal ponad siły wielkiej piątki” – pisze polski historyk emigracyjny¹. A już szczególnie skomplikowana okazała się sprawa granicy wschodniej, tak ważnej dla bezpieczeństwa Polski i Europy. „Czerwony marsz na zachód” rozpoczął się pod koniec 1918 r. W miarę wycofywania się oddziałów niemieckich z okupowanych wschodnich obszarów dawnej Rzeczypospolitej od listopada wchodziła tam Armia Czerwona, przy życzliwym stosunku niemieckich Rad Żołnierskich. Z początkiem 1919 r. doszło do pierwszych starć polsko-sowieckich na Wołyniu. W kwietniu ruszyła ofensywa polska na Wilno, a w sierpniu front północno-wschodni ustabilizował się na Berezynie i Dźwinie. Niemal w tym samym czasie, od maja do lipca, wojska polskie opanowały Galicję Wschodnią po Zbrucz. Dalszy konflikt był nieuchronny. Tymczasowe rozwiązania nie likwidowały ognisk zapalnych, propozycjom pokojowym towarzyszyły z obu stron przygotowania do wojny. Dzięki pokonaniu Denikina wiosną 1920 r. zwiększono armie na Białorusi w celu uderzenia na „jaśniepańską” Polskę.

25 IV Józef Piłsudski rozpoczął kampanię kijowską. W maju od północy ruszyła ofensywa Michaiła Tuchaczewskiego, wspomaganego na południu przez konną armię Siemiona Budionnego; w czerwcu działania polskie na północy zostały zatrzymane, a na południu Budionny przerwał linię wycofujących się wojsk. Europa nie zdawała sobie jasno sprawy ani z tego, że wojna polsko-so-

¹ M. K u k i e l. *Dzieje Polski porozbiorowe 1795-1921*. Paryż 1984 s. 637-638; W. P o - b ó g - M a l i n o w s k i. *Najnowsza historia polityczna Polski*. T. 2. Londyn 1985 rozdz. X. Czerwony najazd i konferencja w Spa; rozdz. XI. Zwycięstwo.

wiecka jest nieunikniona², ani z tego, że sama staje przed groźbą powszechnej rewolucji, ani wreszcie z tego, że rosyjskie inicjatywy pokojowe są swoistą grą. Moskwa liczyła przecież na rewolucję europejską, po zwycięstwie której wszystkie rozwiązania tracą znaczenie³. Wojska Tuchaczewskiego miały bowiem przenieść na swych bagnietach do Europy „wojnę klasową”. „[...] po trupie Polski wiedzie droga do światowego pożaru” – pisał Tuchaczewski⁴. Była to tak zwana „zewnątrzna ofensywa socjalistyczna” – pierwsze doświadczenie sowieckie wspierania i rozprzestrzeniania rewolucji⁵. Świadczyło o tym również powołanie polskiego rządu komunistycznego zainstalowanego w Białymstoku.

Sytuacja w Europie była zapalna. Istniały nie tylko rozdźwięki polityczne i spory co do sposobu rozwiązywania problemów, ale też siły probolszewickie w różnych krajach paraliżowały podejmowane akcje. Polska pozbawiona została wsparcia zachodniej dyplomacji. Przybyła tylko misja francuska generała Weyganda i angielska lorda d’Abernon. Szły także dostawy sprzętu wojennego, które często zatrzymywały międzynarodowe działania komunistów⁶.

4 VII rozpoczęła się ofensywa Tuchaczewskiego na Białorusi. W drugim dniu walk przełamano lewe skrzydło I armii i nastąpił odwrót wojsk polskich trwający aż do bitwy warszawskiej. Niemal równocześnie Budionny wygrał bitwę pod Równem. 5 VIII rząd wydał odezwę do narodu *Ojczyzna w potrzebie!* oraz specjalną odezwę do chłopów *Czy macie ugiąć się jako niewolnicy?* Powołano do życia armię ochotniczą pod dowództwem generała Hallera. Do połowy sierpnia wstąpiło do niej 70 tysięcy ochotników ze wszystkich warstw społecznych, głównie młodzieży wiejskiej i szkolnej, a po bitwie warszawskiej ich liczba przekroczyła 100 tysięcy.

Ta „potężna mobilizacja ducha narodowego”⁷ podniosła morale starych żołnierzy, którzy cofali się od początku czerwca. 6 VIII Piłsudski podjął decyzję stoczenia walnej bitwy w okolicach Warszawy i wydał rozkazy koncentrujące część sił polskich nad rzeką Wieprz, by uderzyć na flankę i tyły wojsk Tuchaczewskiego. W stolicy został rząd, administracja, naczelne dowództwo wraz z

² K u k i e l, jw. s. 651.

³ A. G a r l i c k i. *Postowie*. W: J. P i ł s u d s k i. *Rok 1920*. M. T u c h a c z e w s k i. *Pochód za Wisłę*. Łódź 1989 s. 231.

⁴ T u c h a c z e w s k i. *Pochód za Wisłę*. *Wykłady wygłoszone na kursie uzupełniającym w Akademii Wojskowej R. K. K. A. w Moskwie, 7-10 II. 1923 r.* Przeł. A. Bogusławski. Warszawa 1927. s. 288. Por. K u k i e l, jw. s. 656; S. G r a b s k i. *Pamiętniki*. Do druku przygotował i wstępem opatrzył W. Stankiewicz. T. 2. Warszawa 1989 s. 154.

⁵ T u c h a c z e w s k i, jw. s. 228.

⁶ K u k i e l, jw. s. 652.

⁷ G r a b s k i, jw. s. 155.

misją francuską i nuncjusz papieski. Ewakuowano ambasady. 13 VIII rozpoczęła się bitwa o Warszawę. Rozpoczęła się niefortunnie, od przełamania polskiej obrony pod Radzyminem. Nazajutrz nastąpiło nieudane przeciwnatarcie, a front został raz jeszcze przerwany w krwawym starciu pod Ossowem.

Sytuację zmieniała radykalnie noc z 14 na 15 VIII i następujący po niej dzień – święto Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, jedno z najpiękniejszych polskich świąt, Matki Boskiej Zielnej. Odebrano Radzymin. 16 VIII ruszyła kontrofensywa pod Nasielskiem i przełamano dominację armii sowieckich, „które dopiero co miały się za zwycięzców” – pisał generał Weygand⁸. Ta nieoczekiwana, błyskawiczna zmiana zastanawiała wielu. Narastająca przez przeszło dwa miesiące psychoza klęski nagle została przerwana, skłaniając do szukania nadzwyczajnych przyczyn zwycięstwa. I trudno się dziwić, że jakkolwiek wojskowi i historycy zatrzymywali się w tym punkcie⁹, świadomość narodu szybko go przekroczyła, zwąc bitwę warszawską „cudem nad Wisłą” i przypisując tryumf interwencji Królowej Korony Polskiej.

Bitwa natychmiast weszła do narodowej mitologii, ale też jej znaczenie było ogromne. Skonsolidowała bowiem w trudnej sytuacji cały naród, oddziałując podobnie – jak przed wiekami, w czasie szwedzkiego potopu, obrona częstochowskiego Sanktuarium Maryjnego. Ten cud społeczny wiązał się z diametralną zmianą stosunku narodu do wojny. Początkowo toczyła się ona z dala od centrum państwa, zauważa Miaciej Rataj, „nie absorbując go i nie męcząc psychicznie; przeciętny obywatel [...] ledwie rzucał okiem na komunikat polskiego Sztabu Generalnego [...]”¹⁰. Zdecydowany przełom nastąpił w lipcu, gdy uświadomiono sobie zagrożenie naszej kruchej niepodległości. Wówczas to przejmująco aktualny stał się zarówno stary mit Polski-przedmurza chrześcijańskiej Europy, jak dawne topoi oblężonej twierdzy czy lemieszki przekuty na miecze. Przypomniano wzory narodowego rycerstwa, ofiarnej śmierci i upartej walki o niepodległość z tym samym, odwiecznym wrogiem, niosącym teraz nową ideologię niewoli. Na przekór wszystkiemu wybuchnął entuzjazm walki i pojawiła się wiara w zwycięstwo¹¹.

Wojna polsko-sowiecka odnowiła w świadomości zbiorowej dziewiętnastowieczną mitologię niepodległościowych bojów i poświęceń, raz jeszcze wpływa-

⁸ Cyt. za: K u k i e l, jw. s. 663.

⁹ J. P i ł s u d s k i. *Przemówienie na bankiecie z racji otrzymania dyplomu doktora praw honoris causa 29 IV 1921*. W: *O państwie i armii*. Wyb. i oprac. J. Borkowaki. T. 1. Warszawa 1985 s. 136-137; *Bitwa warszawska. 1920* [Londyn, brw.]; E. M a n t e l. *Doniosłość i aktualność zwycięstwa polskiego pod Warszawą 1920 roku*. W: *Nowoczesna historia Polski*. Pod red. J. Jaśniewskiego. Londyn 1987.

¹⁰ *Z pamiętników. 1918-1927*. Warszawa 1965 s. 75-76.

¹¹ G r a b s k i, jw. s. 155-156.

jącej na kształt charakteru narodowego, a sama bitwa warszawska, jak zauważył generał Weygand, opóźniła zagrożenie Zachodu, na lat dwadzieścia rozstrzygając sprawę – chociaż jej nie zakończyła¹². Była ona konfrontacją dwóch niezwykłych osobowości dowódczych, wojennych talentów Józefa Piłsudskiego i Michała Tuchaczewskiego; była starciem dwóch zniszczonych wojną organizmów państwowych, dwóch ideologii, komunistycznej, klasowej i polskiej, narodowej, a przede wszystkim – dwóch biednych i obdartych wojsk. Oddziały czerwonej piechoty boso szły na linię frontu, zanotował polski obserwator; i choć nie wszyscy żołnierze mieli karabiny, towarzyszył im szereg pustych wozów przeznaczonych na wojenne łupy¹³. Równie nędznie przedstawiała się armia polska. „Takich dziadów [...] dotąd w ciągu całej wojny nie widziałem – zapisał Piłsudski – W 21 dywizji prawie połowa ludzi defilowała przede mną [...] boso”¹⁴. Młodzi ochotnicy dopiero w okopach dostawali do ręki karabin¹⁵. I czyż można się dziwić, że w tych warunkach ożywała legenda powstania 1863 roku, gdy – jak głosi popularna piosenka – „poszli nasi w bój bez broni”?

Sztuki poświęcone polskim walkom na wschodzie powstawały już w roku 1919, ale wojna 1920 r. została udratyzowana dopiero po jej zakończeniu. Oddziaływała tu zarówno szybkość jej przebiegu, jak i paraliżująca psychoza klęski, a w przededniu bitwy warszawskiej – słowo mogło się zdawać doprawdy „czynów cieniem”. Pierwszy tekst pojawił się na scenie we wrześniu 1920 r., ostatnie utwory z tej serii – w roku 1922. Drugi rzut sztuk wiązał się z rocznicą bitwy pod Warszawą i pochodzi z lat 1928-1931. W obu grupach nie znajdujemy dzieł wielkich. Temat miał bowiem dla wszystkich wartość immanentną, sprowadzał twórcę do roli *sui generis* medium wielkiej sprawy, którą tylko trzeba „w dramat włożyć”. Literatura ta silna była swą służebnością, od przeszło stu lat stanowiącą wartość samą w sobie, wartość innego rzędu, bezwzględnie dominującą nad kwestiami artystycznymi.

Dwa obrazy wojny polskiej ukształtowały wówczas dwa typy utworów, nie licząc tekstów, w których motyw wojny 1920 jest poboczny: sceny dworskowe i sceny bitewne. Generalnie odpowiadało to charakterowi wojny. Na prowincji bowiem, zwłaszcza na kresach wschodnich, na Wołyniu, Polesiu, Ukrainie, potem na Mazowszu – przestrzenią starcia stawał się głównie dwór ziemiański, trwający niczym reduta w morzu najeźdźców. Natomiast bitwa warszawska była

¹² K u k i e l, jw. s. 665.

¹³ G r a b s k i, jw. s. 159.

¹⁴ *List do prezydenta Rady Ministrów Leopolda Skulskiego 6. V 1920*, Żytomierz. W: *O państwie* s. 116-117.

¹⁵ G r a b s k i, jw. s. 155.

walką całego narodu wezwanego do obrony ojczyzny. Obraz pierwszy zatem to obraz wojny szlacheckiej, drugi – ludowej, powszechnej.

W pierwszym wypadku formę utworów określiła przede wszystkim komedia, oparta na starej tradycji ubiegłowiecznej dworskowej idylli, zmaconej chwilowo tragizmem wojny i melodramatyzmem poszczególnych losów. Dwór ratowała tu zwykle przed zagładą szybka akcja polskich ułanów i miało to doprawdy wymiar symbolu. Szczęśliwe zakończenie niosło wyraziste przesłanie ideowe: akcentowało optymistyczny wyrok historii, ocalającej małą, prywatną arkadię. Odrębny charakter miały pozostałe teksty, rocznicowe i propagandowe, poświęcone „cudowi nad Wisłą”. Wykorzystywały one inne wzory gatunkowe – kroniki dramatycznej, scen historycznych i batalistycznych, kojarząc je jednak ze staroświeckim, ludowym wodewilem. One także mitologizowały wydarzenie, sięgając po patriotyczny, niepodległościowy stereotyp i wprowadzając cudowną motywację zwycięstwa, odniesionego przez cały naród.

W obu wypadkach obracamy się wyłącznie w kręgu powierzchownie uteatralizowanej legendy. Samo wydarzenie wydawało się potwierdzać powtarzalność dziejów, narzucało dawne wzory, odnawiało mity i topoi, nie skłaniało natomiast autorów do nowatorstwa. W epoce artystycznych awangard tym wyraźniej rysował się anachroniczny kształt tej twórczości. Wchodziła ona w skład zamkniętej, nieprzenikliwej dla nowoczesnych praktyk pisarskich tradycyjnej struktury scenicznej, znieruchomiałej, wręcz – pozaczasowej. Dramaty o wojnie polskiej stanowią część wielkiej synchronii tekstów patriotycznych, cementujących narodową zbiorowość, odnawiających pamięć wysiłków i ofiar. Powstawała sytuacja z pozoru tylko paradoksalna: oto ubiegłowieczny, niepodległościowy mit kształtował artystyczny wizerunek współczesnego wydarzenia historycznego.

Najważniejszym składnikiem tego mitu był romantyczny duch irredenty, niczym swoisty upiór-powrotnik żądający ofiar od każdego pokolenia, po to, by ziścił się „sen dawno w duszy śniony o szpadzie rycerskiej, o sławie, o niepodległej ojczyźnie [...]” (Z. O r w i c z. *Żyj Polsko!*, dramat w 1 akcie, 1929). A najbardziej zaciążyła nad nim – krwawa ofiara roku 1863. „Mieliśmy tylko myśliwskie dubeltówki. – Trochę kul ołowianych, parę kordelasów i śruta! ... Śrutem ostrzeliwaliśmy się moskiewskim armatom...”. Ale była to konieczna „ofiara krwi, która poszła na siew dzisiejszego pokolenia...” – wspomina jeden z bohaterów sztuki S. Kiedrzyńskiego, *Zaręczyny pod kulami*, rozgrywającej się podczas wojny polsko-sowieckiej 1920 r.

Idea niepodległościowa w micie powstańczym 1863 r. wiązała się z ideą przedmurza: „Gdyby wtedy Europa w obietnicach wielka // Z pomocą nam przybyła, z zasiłkiem, z otuchą, // Polska, wolności ludów wieczna zbawicielka // Ochroniłaby dzisiaj świat przed zawieruchą” (W. B u n i k i e w i c z. *Piosnki ułańskie*, komedia w 3 aktach, 1917). Na pola bitew wyruszają tu – jak

przed wiekami – rycerze Maryi i chrześcijaństwa (*Zaręczyny pod kulami*), służący Bogu, honorowi i ojczyźnie – żołnierze Polonii. „Śmiem burzyć spokojne twe sny, rojenia, gdyż Polska wstaje w sławie i bije twa szczytna godzina! – oświadcza o północy duch bohaterowi sztuki T. Orszy Korpala *Emilia Plater* (1937) – Nie szukaj kochanki! Kochanka twa – to sława!” „Koń wierny, szabla u boku, towarzysz miły – oto życie” – mówi bohater komedii M. Fijałkowskiego *Drugi mąż* (1920). Biografię żołnierską zamyka „piękna śmierć”. „[...] umrzeć z bronią w ręku to najpiękniejsza śmierć dla Polaka. Śmierć za ojczyznę” (B. K. S t e f a n s k i. *Panna rekrutem*, komedia w 3 aktach, 1936).

Życie bohaterów tych wszystkich patriotycznych i wojennych dramatów określa splot miłości do ojczyzny i nienawiści do wroga. Miłość uosabia tutaj najczęściej jasnowłosy anioł ze szlacheckiego dworu: „miał fartuch, ścierkę w ręku, twarz godną prababek”, przed stoma laty budzących uczucie Napoleona czy Murata (S. M i ł a s z e w s k i. *Bal w obłokach*, komedia w 3 aktach, 1930). Ta „prawdziwa Rzymianka”, wcielenie Polonii, w sposób bezwzględny wyśle ukochanego na pole bitwy pod osłoną świętego talizmanu, który „gdy przyjdą ataki złowieszczę // Może starczy za pancierz..! // I klingę zdruzgoce // Co w pierś się zaszyć miała i złe spęta moce [...]” (*Piosnki łańskie*).

Druga, ciemna strona uczuć narodowych także wykorzystuje klisze zaczerpnięte z tradycji zrodzonej w niewoli literatury, przesyconej wizjami zakuwanej w kajdany Polonii, obrazami ponurego szeregu kibitek wiozących skazańców na daleką Północ spod ciężkiej bryły cytadeli warszawskiej. Wrogiem najgorszym, wręcz symbolem wroga, był tu zwykle „moskiewski kat”, „barbarzyńca wschodu” i „wieczny niewolnik”, „morderca niewiniątek”, „podpalacz” i „gwałciciel”. W roku 1920, niczym w 1831, zagrażał Warszawie, znów dążąc do ujarznienia kraju „pod knutem czerwonego teraz cara” (S. G o z d a w a - W i e c h e c k i. *Bitwa pod Radzyminem*, sztuka narodowa w 3 aktach, 1928). Jak dawniej istotnym czynnikiem narodowej tożsamości i poczucia mocy stawała się religia. Kierunek akcji sztuk wyznaczała zatem generalnie albo modlitwa-prośba do Królowej Korony Polskiej o to, „by Polska była słońcem i piorunem” (*Zaręczyny pod kulami*), albo święty apel bohaterskiego księdza pod Radzyminem „[...] idźmy za tym krzyżem. Pędźmy precz opętane przez szatana sługi – Za mną!! Do zwycięstwa!!” (*Bitwa pod Radzyminem*), albo też modlitwa dziękczynna do Boga „za zesłanie wolności Polsce, ojczyźnie mojej, za szczęście dane wszystkim ludziom na ziemi” (R. B a l a w e l d e r. *Zwariowana rzeczywistość*, sztuka w 3 aktach, 1934).

2. POLA BITEWNE

Od schyłku XVIII w. dwór szlachecki pozostawał w naszym dramacie miejscem szczególnie nacechowanym, symbolem polskiego bytu. Pod jego dach schroniła się zniewolona ojczyzna, sprowadzona odtąd do kręgów rodzinno-sąsiedzkich i przyjacielskich. Jego egzystencję określał stały rytm przyrody, trwania tradycji i wiary. Zawieszony w swoistym pozaczasie wcielał archetyp polskości. „Tutaj nic się nie zmieniło, // jest jako przed wiekiem było” (L. H. M o r s t i n. *Szlakiem legionów*, dramat w 4 aktach wierszem, 1913). Był miejscem pięknym i świętym i to piękno zachowywali nawet młodzi twórcy, zbuntowani przeciwko „patriotycznej tandecie”. Jan Lechoń w grotesce *Pani Walewska* (1919) tak prezentuje miejsce akcji, dwór na wysokim wzniesieniu: „Za parę chwil obleje go srebrny księżyc i kiedy zaczną śpiewać słowiki, będzie, jak może być najpiękniej w Polsce”. Ten sam ton zachwytu mimo wszystko i na przekór wszystkiemu odnajdziemy w komedii Antoniego Słonimskiego. Paradoksalną pochwałę dworu włożył autor w usta dwóch przybyszów: rosyjskiego komisarza (nota bene nieślubnego syna właściciela i Żydówki z pobliskiego miasteczka) oraz młodego hitlerowca (nota bene syna Żyda z tej wioski). Dla obu okaże się to jedyne miejsce na świecie, w którym można pozostać sobą. Odnajdują w nim cień dawnej sielanki, „przeszłości niepowrotnej, ale pełnej czaru” (*Rodzina*, komedia w 3 aktach, 1933).

W istocie dwór przywoływał genotyp sielanki – miłosnej, rolniczej, rodzinnej i narodowej. Ojczyźność wiązała się tu z dyktowanym przez chrześcijańską etykę człowieczeństwem, wpisana w bierne trwanie przyrody, skojarzona ze stałym rytmem pracy, świąt, posiłków i odpoczynków. Splot tych czynników nadawał dworowi specyficzny charakter pełni i jedni osiąganey w łączności z niebem i ziemią, z przeszłością i przyszłością. Dwór był przecież i kolebką, i grobem jednocześnie, swoistą „arką przymierza” między ludźmi, czasami, przestrzeniami. Niczym w świątyni życia codziennego współżyli tu żywi z umarłymi; „marą bładą” płynęła przez pokoje postać dziada, który padł na polach Ostrołęki (*Piosnki ułańskie*), pojawiał się upiór panicza, który (jak Kordian Słowackiego) zastrzelił się z miłości i teraz (niczym Gustaw w IV części *Dziadów*) odgrywa przed wydaną za męża kochanką godziny miłości, rozpaczy, przestrogi (J. L e c h o ń. *Jarzębina, scena naiwna*, 1918); tu przybywał z zaświatów upiór żołnierza, który w wojnie 1920 r. bronił takich dworów przed Moskalami, by teraz uratować jego mieszkańców przed upadkiem moralnym (L. H. M o r s t i n. *W cichym dworze*, dramat w 3 aktach, 1925). Dwór pełen wspomnień i pamiątek przeszłości jest rajem narodowym, który winien pozostać czysty i nieskalany, „klejnot Polski, serce świata”. Nie może zatem dziwić, że naturalnym odruchem bohaterów dramatów będzie obrona dworu: oto

nasze okopy, to nasz sztandar... którego my z rąk za życia – nie wypuścimy! (*Zaręczyny pod kulami*). „[...] tutaj zostać należy, gdzie ziemia nasza, gdzie groby ojców naszych. [...] Tu nasza doła i niedoła. Nie bać się śmierci” (W. S i e r o s z e w s k i. *Bolszewicy*, dramat w 3 aktach, 1922).

W codziennym życiu teatralnym dwór – miejsce akcji wielu sztuk – trwał wciąż na scenie niczym reduta. Cóż, że krytycy wybrzydździ na straszny poziom umysłowy tego „eksterytorialnego rajy dla uprzywilejowanych kretynów”¹⁶, że ówcześni nowatorzy malowali go w sposób groteskowy i prześmiewczy (S. I. W i t k i e w i c z. *W małym dworku*, dramat w 3 aktach, 1921), że Lechoń, dążąc do jego skompromitowania, przywołał na pomoc samego Oskara Wilde’a i kazał mu wykrzyknąć ze zgrozą: „Mój Boże! // Dziewięć wieków zaścianka, dziewięćset lat gminnej, parafialnej, mieszczańskiej, zatęchłej zgnilizny [...]. // Wyście z tej ojczyzny // Wykuli dla fantazji i żądz, i zachcianek, // Dla człowieczeństwa w Polsce złocone kajdany” (*Pani Walewska*).

Powtórzmy za Sienkiewiczem: nic to! Bowiem właśnie tutaj i tylko tutaj mógł powstać specyficzny, jedyny w swoim rodzaju azyl rodzinny (jak u Słomskiego), azyl społeczny (jak u Sieroszewskiego), azyl ludzki (jak u Balaweldera). Zawsze nieprawdopodobny lub paradoksalny. W ostatnim wypadku na miejscu spalonego przez bolszewików dworu kresowego i okrutnie wymordowanej rodziny, bohater sztuki Balaweldera, doktor Solidary (!), postawi dwór nowy, stworzy fikcyjną rodzinę nieszczęśliwym „z całej Polski [...], aby odpoczęli, podźwignęli głowy – i znowu mogli walczyć z życiem nabitym cierpieniami, jak niebo utkane jest gwiazdami” (*Zwariowana rzeczywistość*).

O dwór-serce Polski potykają się różne wojska. Bywa, że Prusak ratuje go przed Moskałem i zemstą wsi (S. K i e d r z y Ń s k i. *Pocątnek wojny*, sztuka w 3 aktach, 1919), bywa, że przechodzi z rąk do rąk. Bohater krotch-wili A. Grzymały-Siedleckiego *Maman do wzięcia* (1929) w zabawny sposób wspomina po latach, jak cała Europa walczyła o jego Korodziejewo. Przeszedł przez dwór generał Wrangel, Radko Dmitrijew ze swymi kozakami, stoczył tu bitwę feldmarszałek Mackensen. A jak tylko dużym wysiłkiem dźwignięto majątek z ruiny, pojawił się zaraz generał Brusilow i Budionny z armią konną. „Na Podbłociu na folwarku jedna stajnia ocalała. Jeśli jeszcze jedna moja stajnia na nogach – rozumowałem: – to Europa nie uspokoi się”.

Ten pozornie absurdalny punkt widzenia znajduje swe uzasadnienie właśnie w roli dworu w polskiej kulturze i historii. Dlatego też on przede wszystkim, wraz z nagromadzonymi dobrami – obrazami, książkami, bronią, końmi – pada ofiarą zniszczenia. Symbol „pańskiej Polski”. „Niech diabli biorą całą tę kulturę

¹⁶ T. Ż e l e Ń s k i (Boy). [Rec.] S. Kiedrzyński, *Pocątnek wojny*. W: T e n ż e. *Flirt z Melpomeną. Wieczór pierwszy i drugi*. Warszawa 1963 s. 411.

– woła czekistka, piękna Sonia – niech ginie, przepada wraz z całym ustrojem i typem zgniłego, fałszywego człowieka, jaki na niej wyrósł! ...” (*Bolszewicy*). „Nie potrzebujemy ani waszej wiedzy, ani waszej sztuki, ani waszych dokumentów. Stworzymy sami nową naukę, nową sztukę i nowe dokumenty” – oświadcza bohaterowi bolszewicki oficer przy stosie płonących książek i papierów rodzinnych.

Ostatni cytat pochodzi z dramatu S. Żeromskiego *Ponad śnieg bielszym się stanę* (1919), z jedyne go dzieła spoza popularnego repertuaru, które chciałabym przywołać. Jest ono bowiem okrutną wiwisekcją pańskości w jej skrajnym, kresowym wydaniu. Tutaj – jak przed wiekami – na pierwszym planie staje zawsze pańskie „ja”, idące do celu nawet po trupach i pyszniące się własną ekspiacją. U Żeromskiego nie ma sielanki, jest przestrzeń ostrego, społecznego i kulturowego konfliktu. Tu stary chłop powie o sowietach: „Nasze wojsko. Bolszewickie”. Tu wieś stojąca w dworskich oknach, niczym tryumfująca, mściwa widownia, przyglądać się będzie z satysfakcją karze spadającej na panów. Patriotyczny dramat ustawi sprawę inaczej: sportretuje sielankę dworsko-chłopską. „Żadnego klasowego pojęcia. – dziwi się bolszewicki komisarz – Szkoła jest, ochronka jest, szpital jest... Obchodzono się z nimi dobrze, płaca dobra... Wszystko dobre... Proszą nawet, żeby ich panią wypuścić! ...” (*Bolszewicy*).

W tej przestrzeni nie znajdziemy składników znamienych dla wojennego europejskiego dramatu, tragedii cywilów, wyrwanych przez wojnę ze swego miejsca, zmuszonych do zabijania i gwałtu. Na pierwszym planie stoi tu bowiem dwór-Polska, którego należy bronić do ostatka, bez względu na wszelkie inne racje. W ostatecznym rezultacie ocali go przecież zawsze boska opieka, cud zdarzający się w tej wojnie zarówno w przestrzeni prywatnej, jak i publicznej. On właśnie łączy wspomniane dwie grupy dramatów. Obie przecież pokazują wojnę polsko-sowiecką jako przestrzeń cudu.

Dramaty poświęcone bitwie pod Radzyminem różnią się znacznie od obrazów dworskiej wojny. Nie ma redut-dworów, zakochanych panien i bohater-skich ułanów, nie ma zdradzieckich chłopów i postaci renegatów. Zmienia się także perspektywa utworów, już nie szlachecka – ludowa. Temat wojny 1920 r. kontynuuje bowiem podwójną linię rozwojową naszego narodowego, patriotycznego dramatu: wyższej – komedii i niższego – wodewilu. Prosto ze starej śpiewowogry W. Bogusławskiego *Cud mniemany czyli Krakowiaki i górale* (1794) pochodzi trzyaktowy wodewil S. Turskiego *Manewry miłosne czyli Stach i Hanka* (1922), który stanowi swoisty pomost pomiędzy dworskim i wiejskim dramatem, pomiędzy szlacheckim i ludowym obrazem wojny. Zanim biedny Stach ożeni się z bogatą Hanką i osiadzie we dworku Macieja, powstańca z 1863 r., zostanie zabrany do wojska i ciężko raniony pod Radzyminem. Nie

ominie go jednak nagroda za bohaterstwo, ręka dziewczyny i majątek, nagroda ze swej istoty – szlachecka.

Wodewilowy charakter ma również sztuka ze śpiewkami R. Rydza *Cud nad Wisłą* (1931), dedykowana ceniom bohaterów poległych w dniach 15 i 16 VIII 1920 r. na polach Radzymina. Jest to mieszanina wodewilu, scen historycznych i onirycznych wizji, poprzedzona symbolicznym prologiem. W pierwszym akcie mamy stary wodewil wiejski; jest dwójka zakochanych, są scenki rodzajowe, ochotnicy wyruszający na wojnę. Akt drugi – to obrazy obozu polskiego, trzeci – pobojowiska pełnego rannych i umierających. Ciężko ranny bohater widzi w majaczeniach postacie Starego Wodza, widma umarłych, Echo zapowiadające cud, Śmierć i personifikację Wisły, która jak matka pochowa w swych wodach zwłoki bohaterów. Obrazy walk przyniosą dalsze sztuki: S. Gozdawy-Wiechecckiego *Bitwa Pod Radzyminem czyli śmierć księdza Skorupki* (1928), R. Sumienia *Bolszewicy pod Warszawą* (1930) i wielkie widowisko batalistyczne J. Lasonia *Cud nad Wisłą* (1931). Sceną wojenną rozpoczyna się inna sztuka sierpniowa, leguńska krotchwila B. Bakala *Jak kapral Szczapa wykiwał śmierć* (1930). W rękopisach pozostały kolejne utwory: *Cud nad Wisłą* G. Dembskiego de Navarry i *Ksiądz Skorupka* T. Konczyńskiego.

Z wyjątkiem Konczyńskiego wszyscy autorzy pochodzą z kręgów wojskowych, strzelecko-legionowych, wszyscy też mają w swym dorobku – niewysokiej zresztą próby – utwory gloryfikujące bohaterstwo legionów i szerzące kult ich wodza, Józefa Piłsudskiego. Wymienione sztuki powstały w latach 1928-1931 na zamówienie rocznicowe i mają mniej lub bardziej charakter propagandy. Wszystkie też wykorzystują takie motywy, jak motyw pola chwały, zdrady i wierności, cudownej nocy i mocy wiary – narodowego spoiwa. Ten ostatni wiąże się organicznie z postacią księdza Ignacego Skorupki i jego rolą w tej bitwie.

Na polu chwały spotykają się – jak dawniej – reprezentanci wszystkich stanów, prawdziwe pospolite ruszenie całego narodu. Bohaterowie czytają apel Piłsudskiego – by „o pierś narodu” rozbiła się „nawała bolszewizmu”. W tej dramatycznej sytuacji właśnie społeczne zostają poniechane, zastępuje je solidaryzm i gest bezgranicznego poświęcenia. Nie może przecież zginąć krucha, niedawno zdobyta niepodległość. W nocnym starciu pod Radzyminem spełnia się cud. Jest rzeczywisty, nie „mniemany”, jak we wspomnianym wodewilu Bogusławskiego. Motyw ten pojawia się zresztą często w sztukach z popularnego, legionowego repertuaru. Niczym w miraklach, w kategoriach cudu Najświętszej Panienki, ujmują ludowi bohaterowie tych utworów wypędzenie Moskali, obronienie niepodległości.

I doprawdy cudowna jest w tych tekstach decydująca noc z 14 na 15 VIII, a potem dzień Matki Boskiej Zielnej. Święto włącza do walki moce niebieskie,

a boską opiekę symbolizuje postać księdza Skorupki, który wyrasta na ukrytego bohatera tych dramatów. W chwili zwątpienia i niewiary, gdy kończą się siły obrońców uginających się pod naporem wroga, on właściwie przejmuje dowództwo i z krzyżem w ręku idzie przeciwko Rosjanom, pociągając za sobą załamujące się oddziały. Bez patosu, iście po leguńsku, relacjonuje tę scenę kapral Szczapa, Szwejk legionów: „Ano... oni... niby bolszewiki ruszyli do ataku... lu nas, jak ten grad! A... my... się wi... lu na nich! aż się zakurzyło! Oni lu i my lu jak w stary piernat! ... Wyleciał ksiądz Skorupka, morowy chłop... podniósł krzyż do góry i krzyczy: chłopaki – bijta bolszewików, psia mać! – tak my się puścili i lu! Oni lu i my lu! Zrobiło się takie pranie, jak jasna cholera!” (*Jak kapral Szczapa wykiwał śmierć*).

Wojna i bitwa zostają tu wzbogacone o czynnik transcendentny, wprowadzający do istniejącej sytuacji kategorię spełnionej niemożliwości, istotny składnik sfery sacrum. Na polach pod Radzyminem spełnia się cud i jest to – zgodnie z zasadą chrześcijaństwa – „cud biednych ludzi” (jeśliby użyć tytułu sztuki M. Hemara z 1942 r.). Historia Polski raz jeszcze nasycona została świętością. Jej reprezentantem jest ksiądz, a podmiotem działania – prosty lud, co „wiare chowa” elementarną i gorącą.

Postacie księży-patriotów często występują w naszej historii, poczynając od wielkiego XVII-wiecznego kaznodziei, Piotra Skargi czy męczennika kresowego z czasów wojen kozackich, Andrzeja Boboli. Romantyzm uwznioślił takie postacie, wpisał je w system narodowej metafizyki i w religię patriotyzmu. Przypomnijmy choćby słynnego karmelitę, księdza Marka, „osobę najpoetyczniejszą z całej Konfederacji Barskiej”¹⁷ (1768), który stanął w pierwszym szeregu obrońców Baru „zbrojny” jedynie w relikwie i Najświętszy Sakrament. Odnajdziemy go nie tylko w wielkim poemacie dramatycznym J. Słowackiego *Ksiądz Marek* (1842-1843), ale i w *Trzech wieszczkach* L. Siemieńskiego (1863) czy w zapomnianym obrazku G. Jundziłłowej (1900). Spełnia on wzór pokornego sługi narodu i proroka, który Mickiewicz zrealizuje w postaci księdza Piotra (*Dziadów* cz. III). „Jam mnich, // chuda fara, // Brewiarz przyjaciel, cela świat wszystkim – lecz wiara // Mocna jest we mnie” – mówi bohater utworu Siemieńskiego.

Ksiądz-patriota pojawi się w wielu dramatach: w opowieści scenicznej o chłopskim powstaniu 1844 r. *Ksiądz Piotr Ściegienny* K. Maja, w utworach z powstania styczniowego – choćby w *Roku 1863* E. Grabowskiej (1867), *Księdzu Mackiewicz* S. Friedberga (1913), *Księdzu Terejwie* Z. Arentowicza (1938). Ciąg tych bohaterów sięga głębiej w historię, w dzieje wojny polsko-szwedz-

¹⁷ L. Siemieński. *Trzy wieszczki. Objaśnienia do drugiej wieszczki*. W: t e n ż e. *Poezye*. Lipsk 1863 s. 57.

kiej, tak zwanego „potopu”. W dramacie historycznym D. Magnuszewskiego *Radziejowscy* (ok. 1845) pojawi się ojciec Jakub, który z krzyżem w ręku stawia czoło Szwedom wchodzącym do Warszawy; w 1872 r. przez wszystkie sceny polskie przejdzie jedna z najpopularniejszych w drugiej połowie stulecia sztuk patriotyczno-historycznych – *Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy* E. Bośniackiej. Jej bohaterem jest ojciec Kordecki, krzyżem i wiarą broniący Jasnej Góry przed Szwedami. On też pojawi się na scenie w Radziejowskich i w popularnych adaptacjach *Potopu*.

We wszystkich tych utworach postać księdza wyraża jedność idei niepodległości i wiary katolickiej – gwarancji zachowania narodowej tożsamości Polaków, wchodzi w skład stworzonej przez romantyków koncepcji idealistycznego i metafizycznego bytu narodu. Byt ten jest niezmienny, ma charakter religijny. Miłość do narodu jest więc rzeczą świętą, wyraża pragnienie życia wiecznego, przetrwania w pamięci zbiorowej, w odnawianym nieustannie czynie zbrojnym kolejnych pokoleń. Znakiem miłości jest ofiara, traktowana jako święty obowiązek polskiego patrioty¹⁸. Symbol krzyża w ręku kapłana scala ofiarę narodu z ofiarą Chrystusa. To przecież on „z rozstajnych dróg, przebite nad polskie łany wyciąga ramiona”, biorąc je we władanie i opiekę (*Bitwa pod Radzymi-
nem*).

Ścisły związek patriotyzmu i religii, wiodący do powstania swoistej religii patriotyzmu, nadawał dodatkowe znaczenie całej polskiej irredencji. Może dlatego romantyczny mit i romantyczne stereotypy patriotyczne jeszcze przez międzywojenne dwudziestolecie traktowano jako żywe i obowiązujące. Właśnie one poświadczały nierozzerwalną więź Polski i Europy. Więź, w której jedna strona nie może istnieć bez drugiej, wzajemnie się warunkując. Przekonanie to stanowi fundament poglądów Tymona Terleckiego, wybitnego historyka teatru, emigranta z lat drugiej wojny światowej, przechowującego tradycję refleksji patriotycznej. „[...] bez polskiej odrębności i europejskość wyglądałaby inaczej [...]” – pisze – Zabrakłoby jej „pewnych tonów, rysów znamienych. Więcej: całe życie tej kultury potoczyłoby się inną koleją, gdyby nie było Legnicy, Grunwaldu, Cecory, Chocimia, odsieczy wiedeńskiej, bitwy nad Wisłą”¹⁹.

Ta postawa każe traktować europejskość i odrębność narodową jako awers i rewers jednej monety. Opiera się na wierze, że każdy mały naród z samej istoty więzi konstytuujących wielką, europejską wspólnotę kulturową, musi zachować własną specyfikę. Zakłada się bowiem, że siłą tej jedności jest jej *sui*

¹⁸ I. Chrzanoski. *Literatura a naród*. Lwów 1936.

¹⁹ *Europejskość i odrębność kultury polskiej*. W: t e n ż e. *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*. Londyn 1985 s. 9.

generis kalejdoskopowa wielość rzeczywistości, w życiu, w sztuce, w sposobie myślenia – zatem uprawomocnienie i poszanowanie wszelkiej odrębności.

3. POPULARNY I MONUMENTALNY

Powyższe rozważania wypada zamknąć nieoczekiwaną pointą, jaką do narodowego i patriotycznego tematu „dopisała” historia sceny polskiej w latach dwudziestych. Oto bowiem wojna polsko-sowiecka i powstająca na tworzonej przez nią kanwie dziejowych wydarzeń drugorzędna literatura ożywiły niepodległościowy, XIX-wieczny mit, będący przeżyciem wielu pokoleń. Tym samym stworzyły nową sytuację dla największego polskiego romantycznego i neoromantycznego dramatu, zwłaszcza dla *Dziadów* A. Mickiewicza, *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego, *Kniazia Patiomkina* T. Micińskiego. Dzieła te realizowali wówczas na scenie najwybitniejsi reżyserzy, konsekwentnie budując gmach wielkiego, monumentalnego teatru polskiego, który w swych ukrytych fundamentach opierał się także na dawnej i nowej patriotycznej literaturze. Ten gest twórczy scalił wszystko: lekceważoną dzisiaj tradycję sztuki popularnej i wielką tradycję romantyczną, połączył mit niepodległościowy w jego rozlicznych wydaniach: ułańskim i męczeńskim, Sienkiewiczowskim i Mickiewiczowskim, stopił historiozoficzne obrazy rewolucji Krasińskiego i Micińskiego z nowatorską, nowoczesną kreacją teatralną. Prawdziwie niezwykły kwiat, wyrastający na gruncie odnowionej narodowej mitologii.

„THE MIRACLE OF THE VISTULA” IMAGES OF THE POLISH SOVIET WAR OF 1920 IN THE POPULAR DRAMA OF THE 1920s

S u m m a r y

The paper seek to show a peculiar a peculiar phenomenon of dramatic writing in the 1920s in Poland which phenemenon consisted in a number of plays devoted to the problems of the Polish-Soviet war. Peace solutions after World War One did do away with trouble spots, especially on the eastern border. The victory Tukhachevsky in Byelorussia and of Budenny in the battle of Równe totally threatened Poland as well as all civilized Europe. The breakthrough was brought about in the night of 14-15 August 1920 in the battle of Warsaw. National awareness has called it „the miracle of the Vistula” ascribing the triumph to the intervention of Mary the Queen of the Polish Crown. The battle has come into national mythology. Two images of the war have shaped

two types of works: manorial scenes and battle scenes. The first ones make use of the form of comedy where landowners' idyll is occasionally disturbed by the tragedy of war and melodramatic lives of particular heroes. The mansion is an archetype of Polishness, a refuge of Christian ethics, family, social and human shelter. That is why it is the primary object of attacks. Then it is usually saved from destruction by a quick action of uhlans.

The second image is an image of folk, universal war which specifically draws on to dramatic chronicles, historical and batalistic scenes, linking them with a vaudeville. The myth of independency in the previous century moulds the image of the contemporary historical event. Its most important element being the romantic spirit of irredenta. The idea of independency is connected with the idea a bulwark of Christianity. The knights of Mary and Christianity set off for battle as they did many centuries before.

Both types of dramas depict the Polish-Soviet war as the space of miracle. The history of Poland has again been imbued with holiness. The symbol of a cross in the hands of a priest unites the sacrifice of a nation with the sacrifice of Christ. Unexpectedly this secondary liturgy, reviving the 19th-century myth of independency, has created room for innovatory productions of the greatest Polish romantic and neoromantic drama, especially Mickiewicz's „Dziady”, Z. Krasiński's „Nieboska komedia” and T. Miciński's „Książ Patiomkin”.

Translated by Jan Kłos