

*Małgorzata Mieszek*<sup>1</sup>

(Uniwersytet Łódzki)

## **Złotousty kaznodzieja bohaterem dramatów z początku XX wieku**

We wrześniu 1912 roku, odbywały się na terenie dawnej Polski obchody trzechsetlecia śmierci Piotra Skargi. Główne uroczystości miały miejsce w Krakowie (od 25 do 27 września), ale jubileusz odbił się szerokim echem także w miastach innych zaborów. Krakowskie uroczystości Skargowskie połączono ze zjazdem katolickim. Na łamach ówczesnej prasy już na kilka miesięcy przed rozpoczęciem obchodów apelowano o aktywne współuczestnictwo oraz zamieszczano praktyczne informacje organizacyjne (np. gdzie można kupić kartę wstępu, zamówić mieszkanie, nabyć obrazkowe iluminacje mające uświetnić okna każdego domu itp.). W licznych artykułach i szkicach okolicznościowych przypomniano sylwetkę i twórczość Skargi. Jak na jubileusz przystało, teksty te miały najczęściej charakter pochwalny, niekiedy w tonie wręcz ekstatycznym:

Gdy mowa o Skardze, w oczach naszych staje postać natchnionego kaznodziei z obrazu Matejki, jak w ekstazie oratorskiej rzuca gromy potężnego słowa na głowy swych słuchaczy.

(„Dwutygodnik Diecezjalny” 1912, z 25 września, s. 243–244)

Ożywił nas Pan, czcimy dnia każdego pamięć Skargi, a zbudzi nas Pan dnia trzeciego.

(J. Czech, *Kalendarz krakowski...*, s. 61)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dr Małgorzata Mieszek jest adiunktem w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych UŁ, należy do Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Jest autorką monografii poświęconej staropolskim intermediom (*Intermedium polskie XVI–XVIII wieku: (teatry szkolne)*, Kraków 2007). Artykuły publikowała w „Pamiętniku Literackim”, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, „Tematach i Kontekstach”, „Pracach Polonistycznych” oraz w monograficznych tomach zbiorowych m.in. *Folklor w badaniach współczesnych* (2005), *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin*, (2005), *Kolor w kulturze* (2010), *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka) Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane* (2010), *Władca, władza. Literackie doświadczenia Europejczyków od antyku po wiek XIX* (2011), *Krzyżanowski. Spojrzenie po latach* (2013). Recenzje ogłaszała w „Ruchu Literackim”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Czytaniu Literatury”. Zainteresowania badawcze: dramati i teatr staropolski, dawna literatura popularna.

<sup>2</sup> J. Czech, *Obchód trzechsetnej rocznicy śmierci ks. Piotra Skargi. 25–27 września*, [w:] *Kalendarz krakowski na rok 1913*, Kraków 1913, s. 60–62. Inne przykłady zob. „Głosu Narodu”; „Polak” 1912, nr 118.

Publikowane na łamach ówczesnej prasy teksty stanowiły wyraz hołdu i pamięci, miały charakter popularyzatorski, ale nie niosły większych wartości poznawczo–naukowych<sup>3</sup>. Niską wartość literackiego i naukowego pokłosa obchodów Skarowskich dostrzegł już w 1913 roku Stanisław Kot. Pisał on, że ukazujące się wydawnictwa o charakterze popularnym, „są w większości wprost skandaliczne”<sup>4</sup>. Kilkadziesiąt lat później Jerzy Starnawski zauważył, że w niektórych edycjach rocznicowych (na przykład w książce Maurycego Dzieduszyckiego, *Piotr Skarga i jego wiek*) brakuje merytorycznej wierności, jest zaś „udokumentowana gloryfikacja”<sup>5</sup>.

Obok odczytów, referatów, procesji czy nabożeństw ku czci Skargi, uroczystościom w 1912 roku towarzyszyły także różnorodne inicjatywy artystyczne. Powstały utwory literackie, głównie wiersze okolicznościowe publikowane w prasie i wydawnictwach jubileuszowych (na przykład Lucjana Rydla, Wiktora Gomulickiego i innych<sup>6</sup>). Organizowano też akademie i wieczory ku czci Skargi, podczas których dawano odczyty, urządzano występy muzyczne oraz przedstawienia w teatrach miejskich i innych zaadaptowanych do tego celu miejscach. Przykładowo już pierwszego dnia obchodów, 25 września, w Krakowie odbyło się wieczorem przedstawienie Skargowskie w Teatrze Miejskim, na które przybyli dostojnicy kościelni i świeccy<sup>7</sup>. We Lwowie, na zakończenie jubileuszu zorganizowano wieczór ku czci Skargi. W programie znalazł się odegrany przez orkiestrę hymn *Te Deum*, następnie wystawiono utwór Władysława Bandurskiego<sup>8</sup> (*Złote usta, złote serce*), a na koniec chór teatralny odśpiewał *Hymn Nowowiejskiego* przy akompaniamencie muzyków. Również w Krakowie odbyła się w Teatrze Miejskim wielka, kończąca obchody uroczystość, podczas której Ludwik Solski wystąpił w roli Skargi i wygłosił ze sceny fragment *Kazań sejmowych*. O tej kreacji sprawozdawca „Przewodnika Katolickiego” napisał w ekstatycznym tonie:

Po deklamacji psalmu króla Dawida przedstawiła się publiczności najpiękniejsza scena całego wieczoru. Był to żywy obraz na temat *Kazanie Skargi według obrazu Jana Matejki*. Na tle

<sup>3</sup> J. Tazbir, *Piotr Skarga po czterystu laty*, „Studia Bobolanum” 2010, z. 3, s. 56.

<sup>4</sup> Konstanty Stankowski [Stanisław Kot], *Pokłosie Skargowskie*, „Sfinks”, R. 6: 1913, s. 18.

<sup>5</sup> J. Starnawski, *Piotr Skarga w legendzie wieków*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3, s. 24.

<sup>6</sup> Przykłady tekstów literackich poświęconych Skardze zamieszczone zostały w okolicznościowej książce, wydanej staraniem Towarzystwa Naukowego im. Piotra Skargi w Chyrowie, *Jednodniówka Skargowska: 1612–1912*, Chyrow 1912, *passim*.

<sup>7</sup> Informowały o tym na swych łamach między innymi pisma „Katolik” 1912, nr 118 z 1 października oraz „Polak” 1912, nr 118.

<sup>8</sup> O postaci i działalności biskupa Władysława Bandurskiego powstało wiele publikacji. Tyłko nieliczne wspominały jego działalność literacką. Por. m.in. D. Wierzchołowska, *Literacki zapis walk o Lwów w roku 1918*, [w:] „*Odrodzona i Niepodległa*” — w literaturze, red. W. Magnuszewski, Zielona Góra 1992. W ostatnich latach opublikowano w kilku antologiach wiersze patriotyczne Bandurskiego. Wznowiono też jego powieść *Jadwiga: święta królowa na polskim tronie. Opowieść dziejowa w trzech tomach* (Komorów 1997 i Warszawa 2010).

tego obrazu dyrektor teatru Solski w szatach Skargi wygłosił z siłą i uczuciem wspaniałe kazanie Skargi *O miłości Ojczyzny*. Obraz tak wiernie był oddany, że kilkakrotnie musiał być odsłaniany ze względu na niekończące się oklaski publiczności. Głębokie wzruszenie opanowało nas wszystkich i z poważną myślą, w skupieniu ducha podążyli wszyscy do domu<sup>9</sup>.

Pochwał nie szczędził również sprawozdawca „Kroniki Powszechnej”:

Teatr Miejski uczcił także Skargę, dając na jego cześć wspaniałe pomysły wieczór. Ponad inne części programu wybijało się na plan pierwszy *Kazanie*, reżyserowane wedle obrazu Matejki. Wygłosił je Ludwik Solski, który kreacją Skargi pomnożył szereg mistrzowskich swoich postaci<sup>10</sup>.

Kreacja Solskiego to jeden z kilku przykładów, gdy postać Skargi „wprowadzono” na deski teatralne. Z relacji prasowych wynika, że obchody 1912 roku uświetniły jeszcze trzy dramaty, których głównym bohaterem stał się właśnie królewski kaznodzieja. Były to utwory Władysława Bandurskiego, *Złote usta, złote serce*, Jana Belcikowskiego, *Piotr Skarga* oraz Romana Borelowskiego, *Duch Skargi*<sup>11</sup>. Pewne wiadomości co do wystawienia mamy jednak wyłącznie w przypadku dwóch dramatów: *Ducha Skargi* Borelowskiego<sup>12</sup> oglądano 26 września w krakowskim Starym Teatrze podczas Akademii Mariańskiej, zaś sztukę Bandurskiego odegrano 28 września w Teatrze Miejskim we Lwowie. Nie ma takiej pewności, gdy idzie o obraz sceniczny Jana Belcikowskiego<sup>13</sup>. Tekst napisany zo-

<sup>9</sup> Wieczór ku czci Skargi został zorganizowany z dużym rozmachem. W pierwszej części odśpiewano hymn narodowy oraz pieśń patriotyczną do słów Kornela Ujejskiego, *Z dymem pożarów*. Następnie słowo wstępu wygłosił Adam Grzymała Siedlecki, a potem odegrane zostały dwie śmieszne sceny aktu 2 i 3 z *Wesela* Wyspiańskiego. W części drugiej ukazano na scenie żywy obraz *Śmierć Ellenai* i wygłoszono fragmenty poematu *Anhelli* Juliusza Słowackiego. W trzeciej części wieczoru Stanisławski wygłosił psalm 137 w parafrazie Jana Kochanowskiego, a na zakończenie wystąpił Solski z fragmentem *Kazań sejmowych* (zob. *Obchód Skargowski w Krakowie*, „Przewodnik Katolicki” 1912, nr 40, s. 316–317).

<sup>10</sup> *Uroczystości Skargowskie*, „Kronika Powszechna”, R. 3: 1912, nr 40, s. 235.

<sup>11</sup> W. Bandurski, *Złote usta, złote serce*, Kraków 1907; J. Belcikowski, *Piotr Skarga*, Kraków 1912; R. Borelowski, *Duch Skargi*, Kraków 1912.

<sup>12</sup> O autorze nie mamy żadnych pewnych wiadomości. Nie notują go wydawnictwa o charakterze bibliograficznym. Być może współpracował on z krakowskim Teatrem Ludowym. W 1899 roku wystawiono w Teatrze Letnim w Krakowie (Teatr Ludowy) źle przyjętą burleskę *Z krakowskiego bruku 13*. Jej autorstwo przypisuje się Romanowi Borelowskiemu oraz Stanisławowi Brandowskiemu (J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915. W cieniu Teatru Miejskiego*, Kraków 1987, s. 50).

<sup>13</sup> Jan Belcikowski (1874–1940) był literatem, autorem kilkunastu pozycji książkowych i artykułów prasowych oraz kilku dramatów (*Psychian. Dramat w dwóch aktach*, Kraków 1904; *Książę Józef Poniatowski. Dramat rycersko-liryczny w czterech aktach*, Poznań 1914; *Samo słońce: dramat dionizyjski w dwóch odsłonach*, Radom 1920; *Za Bolesława Chrobrego (Honor służby). Żołnierzancka*, Poznań 1925). Belcikowski był aktywnym działaczem społecznym. Wspólnie z żoną (Anną Zofią Belcikowską) współtworzył ówczesny ruch kobiecy. Zginął rozstrzelany w Palmirach w 1941 roku. Niewiele napisano o dramatycznym dorobku Belcikowskiego. Jego utwór o Józefie Poniatowskim wspominał w książce *Dramaturgia Młodej Polski* Lesław Eustachiewicz wraz z innymi tekstami podejmującymi temat polskiego dowódcy. Badacz umieścił sztukę Belcikowskiego

stał z okazji jubileuszu i, być może, wystawiono go podczas jednej z pozostałych akademii w Krakowie. Okolicznościowy *Pamiętnik Zjazdu Skargowskiego* notuje bowiem występy teatralne w Sali Sokoła (27 września o godzinie 17) oraz przedstawienia w Teatrze Miejskim 25, 26 i 27 września<sup>14</sup>. Jednak równie dobrze dramat ten mógł pozostać jedynie w formie drukowanej i nie doczekać się inscenizacji.

Dla porządku trzeba wspomnieć, że z okazji jubileuszu 1912 roku powstały dwa dialogi: *Skarga w słowie i czynie*, księdza Władysława Wojtonia oraz *Skarga i Stańczyk* Józefa Jankowskiego<sup>15</sup>. Są to krótkie, okolicznościowe dialogi o charakterze literackim (wbrew nawet podtytułowi w utworze Wojtonia „dialog sceniczny”), dlatego nie będą stanowić przedmiotu niniejszych rozważań. Przybliżone zostaną natomiast utwory dramatyczne Bandurskiego, Borelowskiego i Bełcikowskiego.

Tym, co łączy wszystkie trzy sztuki, jest ich moralizatorski charakter oraz postawa apologetyczna wobec Skargi. Wszystkie one przekazują wprost określone prawdy, pouczają, formułują przestrogi, kreują wzory osobowe i antyprzykłady — pełnią więc rolę literatury dydaktycznej<sup>16</sup>. Jednocześnie, mimo nadrzędnej funkcji wychowawczej, każdy z prezentowanych tekstów ma nieco odmienny charakter. „Obrazek sceniczny” Władysława Bandurskiego nie powstał z myślą o jubileuszu 1912 roku, lecz został napisany wcześniej, to znaczy w roku 1903, a po raz pierwszy opublikowany cztery lata później. Sztukę *Złote usta, złote serce* wystawiano dwukrotnie: w 1904 odegrano ją „dla małego seminarium” (być może krakowskiego<sup>17</sup>), a potem we Lwowie podczas obchodów jubileuszu Skargowskiego<sup>18</sup>. To pierwotne przeznaczenie dla teatrów amatorskich, w których wykonawcami oraz odbiorcami byli ludzie młodzi, wpłynęło na sposób przedstawienia postaci kaznodziei (jako młodzieńca, a dopiero w kolejnych częściach jako osoby dorosłej) oraz na ukształtowanie materii dramatu (obecność scen mających wywołać wzruszenie, przesycenie tekstu swojskością i rodzimością, unikanie nadmiernego patosu na rzecz prostoty wypowiedzi). Z kolei sztuka Jana Bełcikowskiego, napisana z okazji jubileuszu 1912 roku, realizowała sformułowaną wcześniej przez autora

---

w rozdziale o neoromantykach, którzy kontynuowali model estetyczny realizowany w dramacie, na przykład poprzez odrealnianie rzeczywistości, łączenie historii i baśni oraz dydaktyki narodowej „w spoisty kompleks wartości emocjonalnych” (L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1986, s. 229).

<sup>14</sup> O krakowskich obchodach por. jubileuszowe wydawnictwo *Pamiętnik Zjazdu Skargowskiego w Krakowie w dniach 25 i 26 września 1912 r. Materiały*, zebrał J. Pawełski SJ, Kraków 1912.

<sup>15</sup> W. Wojtoń SJ, *Skarga w słowie i czynie. Dyjalog sceniczny*, [w:] *Jednodniówka skargowska*, s. 22–24; J. Jankowski, *Skarga i Stańczyk, dialog*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 1, s. 15.

<sup>16</sup> J. Sławiński, *Literatura dydaktyczna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Wrocław 2000, s. 113.

<sup>17</sup> Władysław Bandurski od 1903 roku pełnił funkcję kanonika kapituły krakowskiej (*Bandurski Władysław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 263–264).

<sup>18</sup> W. Bandurski, *Złote usta, złote serce. Obrazek sceniczny z życia ks. P. Skargi*, Kraków 1907, wyd. 2, Lwów 1912.

ideę odrodzenia literatury polskiej. W swojej wcześniejszej pracy — *Teoria polskiego słowa*, Bełcikowski wyraził zdanie, że cechą naczelną dramatu polskiego (w odróżnieniu od dramatu antycznego, szekspirowskiego, ibsenowskiego) jest sumienie<sup>19</sup>. To ono, według autora, winno królować w dramacie, który przedstawia „starcie z sumieniem polskim lub z porządkiem życia polskiego”. Bełcikowski wyraził również zdanie na temat wartościowania dramatów polskich:

Sądzić dramat polski to znaczy pytać: czy jest on należyłą obroną sumienia polskiego życia, polskiego porządku. [...] polskim dramatem narodowym będzie ten tylko, w którym te czynniki wspomniane mają moc bezwzględną, absolutną, taką, że wszelkie wobec nich wykroczenie jest męką i cierpieniem, a czasem i śmiercią nawet<sup>20</sup>.

Sztukę o Skardze podporządkował Bełcikowski wspomnianej koncepcji. W przedmowie wyjaśnił, że tematem utworu jest „walka sumienia polskiego”. W owym starciu chodzi zaś o to, by, jak píše dramaturg, „stać się duchem i wznieść się ponad urazy osobiste, stanowe, klasowe, stać się przedmiotem czci powszechnej”. To przyznanie dominującej roli wewnętrznym rozterkom, przyczyniło się zapewne do wyboru miejsca i czasu. Autor tłem dla rozgrywanej historii uczynił bowiem wydarzenia rokoszu Zebrzydowskiego. Starcie przeciwstawnych racji służyło ukazaniu „walki sumienia” oraz dążeń i ambicji przeciwników. Sam Bełcikowski wyjaśnił zresztą w przedmowie, że właściwym miejscem akcji jest „serce króla i zakonnika”.

Inną formę przybrała z kolei sztuka Romana Borelowskiego. Jest ona najmniej samodzielna pod względem twórczym. Autor dokonał bowiem wyboru z pism kaznodziei (nie tylko, jak sugeruje tytuł, z *Kazań sejmowych*) i tym wybranym passusom nadał formę dialogu. Poszczególne postaci przemawiają zatem słowami Skargi. Potęguje to wrażenie sztuczności i nadmiernego patosu. Autor napisał sztukę na wieczór mariański, podczas którego miała być ona odegrana przez członków sodalicyj krakowskich. Tekst został wydrukowany wcześniej, aby, jak pisał wydawca, „z nią [tj. sztuką — przyp. M. M.] zaznajomić szerszy ogół, a zarazem zachęcić Sodalicyje, by w tym pierwszym przedstawieniu wzięły liczny udział”. Pomysł Borelowskiego, choć w założeniu oryginalny, okazał się niełatwy do zrealizowania. Co więcej, wypowiedzi kolejnych postaci nie zawsze łączyły się w spójną, logiczną całość. Wcześniejszy druk sztuki spełniał funkcję pomocniczą — przygotowania czytelników do odbioru scenicznego, zapoznania ich z podejmowaną problematyką oraz sprowokowania określonych refleksji.

Wszystkie trzy sztuki spotkały się z dwojakim przyjęciem: pozytywnym (ewentualnie obojętnym<sup>21</sup>) ze strony sprawozdawców z uroczystości jubileusz-

<sup>19</sup> J. Bełcikowski, *Teoria polskiego słowa. Nauki o naszej ojczyźnie duchowej*, cz. 1: *Słowo sądu królewskiego*, Warszawa 1911.

<sup>20</sup> Tamże, s. 13.

<sup>21</sup> Tak np. w relacji w *Kalendarzu* Józefa Czecha, który informował, że w Starym Teatrze odbył się wieczór mariański, podczas którego odegrano *Ducha Skargi* Borelowskiego (*Kalendarz krakowski na rok 1913*, s. 60–62).

wych oraz negatywnym ze strony krytyków literackich i historyków literatury. Najwięcej pochlebnych opinii wyrażono o utworze biskupa Bandurskiego. Trzeba przypomnieć, że hierarcha cieszył się już wówczas dużą popularnością<sup>22</sup>. Był autorem licznych kazań, homilii oraz tekstów okolicznościowych (poświęconych także literaturze polskiej), twórcą wstępów i opracowań utworów polskich romantyków, a także autorem opowiadań i powieści<sup>23</sup>. Na łamach „Kroniki Powszechnej” w relacji z lwowskiej prapremiery pisano, że sztuka Bandurskiego była ukoronowaniem wieczoru. Sprawozdawca donosił: „Rzecz nie chybiła zamierzonego wrażenia, uwypukliła się bowiem postać Skargi, scena końcowa zaś, modlitwy — wzruszyła widownię”<sup>24</sup>. Inni autorzy podnosili, że utwór biskupa to obrazek „pełen podniosłego nastroju” (ks. J. Lski<sup>25</sup>), napisany „pięknie, miejscami nawet doskonale” i uwypuklający „wybitne cechy, upodobania i skłonności” Skargi (Stanisław Lam, „Kronika Powszechna” 1912). Warto przypomnieć, że w 1918 roku sztuka Bandurskiego znalazła się wśród książek polecanych przez Komisję Krytyczną Towarzystwa Czytelni ludowych w Poznaniu<sup>26</sup>. Dopiero kilkadziesiąt lat później utwór dramatyczny biskupa został wspomniany przez Jerzego Starnawskiego w artykule *Piotr Skarga w legendzie wieków*. Badacz wyraził niepochebną opinię o całym pokłosiu artystycznym towarzyszącym obchodom roku 1912. Podobnie negatywnie ocenił sztukę Bandurskiego, nie poddał jej jednak dokładniejszej analizie<sup>27</sup>.

Podobnie niekorzystne zdanie wyraził Starnawski wobec sztuk Borelowskiego i Belcikowskiego, które pozbawione były, jego zdaniem, jakichkolwiek wartości. Trzeba przypomnieć, że nieprzychylnie opinie na temat tych dwóch utworów formułowane były także w roku 1912 oraz w następnych kilku latach. Sztuki Belcikowskiego i Borelowskiego spotkały się z licznymi zarzutami o nieprzestrzeganie formy dramatycznej, nieadekwatność i nieudolność, brak wewnętrznej spójności i jasności, naiwność w kreacji Skargi oraz brak wartości. Rozczarowania dramatem *Piotr Skarga* nie krył też Stanisław Lam. Według niego, w utworze tym

<sup>22</sup> Sylwetkę Bandurskiego zob. *Polski słownik biograficzny*, t. 1. Warto wspomnieć, że w 1912 roku przypadł jubileusz 25-lecia święceń kapłańskich biskupa. Ukazało się wówczas wiele artykułów i wydawnictw okolicznościowych, w których pojawiały się liczne dowody szacunku, jakim darzono hierarchę, np. książka Stanisława Rachwała, *Ks. Dr Władysław Bandurski — wzór kapłana-Polaka*, Lwów 1913.

<sup>23</sup> Zob. np. W. Bandurski, *Czem Wyspiański dla Polski*, Lwów 1908; tenże, *Biała sukmana. Opowieść z czasów Kościuszki*, Katowice 1908; tenże, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Ojciec zadzumiomnych*, Kraków 1909; tenże, *Polska a Rosja w pieśni największych wieszczów narodu*, Kraków 1916; tenże, *Jadwiga święta królowa na polskim tronie*, Kraków 1910; tenże, *Ciężka służba. Powiastka z czasów Żółkiewskiego*, Warszawa 1914; tenże, *Obrazek ze wsi. Wigilia chorego leśnego*, Warszawa 1914; tenże, *Pamięci poległych — nauce młodzieży. Garść pieśni z 1863 roku i dwa opowiadania na tle jego*, [B. m. i r.].

<sup>24</sup> „Kronika Powszechna” 1912, nr 40, s. 241.

<sup>25</sup> „Dwutygodnik Diecezjalny” 1912, nr 18, s. 255.

<sup>26</sup> „Przegląd Oświatowy” 1918, nr 2, s. 256.

<sup>27</sup> J. Starnawski, *dz. cyt.*, s. 34.

„widać silenie się na coś wielkiego — nie widać zaś ani talentu ani znajomości zasadniczych pierwiastków dramatu [...] Nie sądzę, by dramat, skoro by się okazał nawet kiedy na scenie, mógł liczyć na powodzenie szersze i uznanie publiczności”<sup>28</sup>.

Również Stanisław Kot w artykule o pokłosiu Skargowskim w nieprzychylny sposób podsumował utwór Bełcikowskiego:

Znać, że autor przeczytał kilka książek o Skardze i rokoszu, niestety przeczytał ich za wiele, aby się ograniczyć do skromnego obrazka scenicznego, a za mało, aby sobie wyrobić głębszy pogląd na dzieje Polski i rolę Skargi. Stąd nadrabia intuicją, która mu kazała w obozie różnowierczym widzieć ciemiężców ludu, a w Skardze coś z króla chłopków i coś z proroka bożego<sup>29</sup>.

Liczne niedostatki dramatu dostrzegł też recenzent „Przeglądu Powszechnego”, który uznał, iż „prócz uczucia wdzięczności za szlachetne zamiary autora musimy utwór uważać za płód poroniony”<sup>30</sup>.

Wśród zarzutów wobec sztuki Borelowskiego powtarzał się zwłaszcza ten dotyczący braku samodzielności twórczej autora. Wspomniany już Stanisław Lam określił *Ducha Skargi* mianem „wyboru myśli”, nie zaś dramatem. Podobne zdanie wyraził Wiktor Hahn uznając, że w sztuce brakuje „własnych myśli autora” i dlatego tak trudna jest ocena tekstu<sup>31</sup>. Recenzent „Przeglądu Powszechnego” zauważył zaś, że sztuka Borelowskiego, która „nie wdziera się na wyżyny dramatu”, przypomina raczej „szkic do obrazu [...] *Złote myśli księdza Piotra Skargi*”<sup>32</sup>.

Pojawiały się, co prawda, głosy próbujące łagodzić opinie negatywne, było ich jednak zdecydowanie mniej. Stanisław Lam wskazywał na przykład, że pomysł Borelowskiego jest oryginalny, ale trudny do zrealizowania. W sztuce Bełcikowskiego Wiktor Hahn docenił natomiast trafność w doborze fragmentów, które oddają rolę Skargi jako powiernika króla i przeciwnika rokoszu. Na uwagę, zdaniem badacza, zasługuje też umiejętne odtworzenie chwili dziejowej<sup>33</sup>. Obaj autorzy konstatują jednak, że inicjatywa uczynienia ze Skargi bohatera dzieła dramatycznego jest nieudana. Stanisław Lam pisze nawet: „Bohaterem, godnym siebie w dziele twórczym, Skarga jeszcze dotychczas nie został”, zaś Wiktor Hahn dodaje: „brak w życiu Skargi motywów, odpowiednich dla twórczości poetyckiej, zwłaszcza próby uczynienia z jego osoby bohatera dramatu można z góry uważać za nieudane”<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> S. Lam, *Z wydawnictw Skargowskich*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 37–38, s. 184.

<sup>29</sup> Konstanty Stankowski [Stanisław Kot], *dz. cyt.*, s. 21–22.

<sup>30</sup> „Przegląd Powszechny” 1914, s. 126.

<sup>31</sup> W. Hahn, *Skarga w poezji polskiej*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 37–38, s. 172.

<sup>32</sup> „Przegląd Powszechny” 1914, s. 126.

<sup>33</sup> W. Hahn, *dz. cyt.*, s. 172.

<sup>34</sup> Tamże, s. 173. Zdanie Hahna okazało się, jak wiadomo, przedwczesne, gdyż w 1940 roku Karol Wojtyła napisał swój dramat *Jeremiasz*, którego bohaterem uczynił właśnie Piotra Skargę (por. K. Wojtyła, *Jeremiasz*, [w:] tenże [Jan Paweł II], *Poezje. Dramaty. Szkice. Tryptyk Rzymski*, wstęp M. Skwarnicki, Kraków 2004, s. 246–313).

Trzeba dla porządku dodać, że negatywne opinie wyrażane przez krytyków, recenzentów i badaczy dotyczyły całego literackiego pokłosa jubileuszu Skar-gowskiego. Najczęściej wysuwany zarzutem było ubóstwo ilościowe i jakościowe powstałych wówczas tekstów. Czy jednak w przypadku omawianych drama-tów tak jednoznacznie negatywne oceny są w pełni uzasadnione?

Bezdyskusyjnie trzeba się zgodzić z zarzutem o niedramatyczność sztuk, które ową dramatyczność sugerują w tytule (Bandurski, *Złote usta, złote serce. **Obra-zek sceniczny z życia ks. P. Skargi***; Borelowski, *Duch Skargi. **Obraz dramatyczny w 4 odsłonach***; Bełcikowski, *Piotr Skarga. **Dramat w 3 aktach*** — podkr. M. M.). Żaden z trzech omawianych utworów nie jest dramatem w klasycznym rozumieniu tego terminu. Sztuki Bandurskiego i Bełcikowskiego zostały skomponowane jako ciąg luźno powiązanych epizodów, zaś *Duch Skargi* Borelowskiego to rodzaj dekla-macji, wyboru z pism Skargi. Nie można zatem analizować tych tekstów, nakładając na nie schemat budowy dramatu z zawiązaniem, rozwinięciem, perypetią, punktem kulminacyjnym i rozwiązaniem akcji. Wydaje się, że na omawiane sztuki warto spojrzeć przede wszystkim jako na przykłady tekstów o charakterze dydaktycznym i moralizatorskim. Konieczne jest też uwzględnienie kontekstu jubileuszu. Każda ze sztuk podtrzymuje kult Skargi, traktując go jako obrońcę najuboższych, proroka narodowego, ideał kapłana i patrioty<sup>35</sup>. We wszystkich dominuje funkcja wycho-wawcza i jej to właśnie podporządkowane zostały elementy strukturalne utworów.

Kolejny zarzut dotyczył niefabularności omawianych sztuk. Jest on jednak zasadny, o ile przyjąć definicję fabuły jako jednolitego układu zdarzeń, rozwija-nych w pewnym porządku, w którym każdy wypadek pozostaje w związku z in-nym<sup>36</sup>. W tekstach Bandurskiego i Bełcikowskiego poszczególne wypadki mają charakter luźno powiązanych z sobą epizodów — tworzą zatem fabułę epizodycz-ną. Wybór najmniej skomplikowanego rodzaju fabuły i rezygnacja z tworzenia konstrukcji wyższego rzędu są w obu przypadkach uzasadnione. Dzięki temu nie została przesłonięta naczelna idea tekstów: apoteoza zgody i miłosierdzia (Ban-durski) oraz konieczność zjednoczenia w imię wyższych patriotycznych wartości (Bełcikowski)<sup>37</sup>. Osobną kwestią jest, czy wybór fabuły epizodycznej był świadomy, czy też raczej odzwierciedlał niski poziom kompetencji autorskich w zakresie konstruowania świata przedstawionego dramatów.

<sup>35</sup> O kulcie por. I. Chrzanowski, *Kult Skargi*, [w:] tenże, *Optymizm i pesymizm polski. Studia z historii kultury*, Warszawa 1971.

<sup>36</sup> J. Sławiński, *Fabuła*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 147–148; H. Markiewicz, *Głów-ne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 5 przejrz. i uzup., Kraków 1980, s. 86 i nast.

<sup>37</sup> Warto przypomnieć, że w liście z 19 VI 1915 roku z Wiednia, kierowanym do prezydium zjazdu członków i delegatów Naczelnego Komitetu Narodowego w Krakowie, Władysław Bandur-ski posługuje się stylistyką Skargi: „Zgromadziliście się, rodacy, w wybranym kole, by nad przy-czynieniem się waszym radzić i stanowić [...]” przywołuje fragment z *Kazań sejmowych* z metaforą okrętu („W tym okręcie macie syny, dzieci, żony i mienia [...]”). Apeluje o serce dla walczących żołnierzy, życzy, aby obradujący komitet przyniósł narodowi „dar najcenniejszy, o który modlą się dzisiaj Polacy od Skargi po dzień dzisiejszy: jedność duchową i stąd płynącą potęgę” (s. 163–164).

Wbrew opinii krytyków w sztukach Bandurskiego i Belcikowskiego dostrzec można pewien porządek kompozycyjny. Władysław Bandurski podzielił swą sztukę na trzy odsłony. Pierwsza i druga pełnią rolę ekspozycji. Przedstawiają Skargę jako dwunastoletniego chłopca, który poruszony kłótnią braci Budów i pouczony przez ojca i dziada na temat szkodliwości niezgody, postanawia poświęcić życie godzeniu poważnionych ludzi oraz szerzeniu idei miłości bliźniego. Moment ten stanowi punkt zwrotny w życiu Piotrusia, a repetycje i pauzy, którymi posłużył się autor w tej scenie, wzmacniają przekaz:

#### PIOTRUŚ

Jeszcze mam w uszach te ich swary [...] biedni ludzie! Biedni ludzie! (*po chwili*) To jest nieszczęście! Ale gdyby oni zgodzili się, gdyby pokochali się, jak należy, już-by nieszczęścia nie było... nie pomoże nic; tylko trzeba ich nauczyć kochać się... o!... ja to muszę zrobić... muszę... ja ich nauczę zgody... bo nieszczęście trzeba odpędzić jak wroga od chaty... muszę to zrobić... (a. 1, sc.4)

Muszę ich pogodzić, ojczyste... muszę... Będę z wszystkich sił pracował, będę próbował rozmaitymi sposobami, aż do zgody braci przywiode... (a.1, sc.5)

W drugiej odsłonie sztuki bohater wciela swe postanowienie w życie, doprowadzając do zgody między Młodszym i Starszym Budą. Trzecia odsłona prezentuje natomiast działalność dorosłego Skargi. Na zasadzie paralelizmu do scen wcześniejszych powtarza się także i tu motyw godzenia poważnionych stron przez królewskiego kaznodzieję, cieszącego się uwielbieniem wśród ludu i niezwykłym autorytetem wśród możnych. Skarga ukazany jest między innymi jako ten, który przebacza innowiercy Ślepowrońskiemu i przekonuje go do powrotu na łono Kościoła katolickiego. Za sprawą Skargi dokonuje się w odsłonie trzeciej jeszcze jedna przemiana — byłych rokoszan (Radziwiłła, Stadnickiego), którzy obiecują aktywnie włączyć się w działalność charytatywną Bractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego. W kompozycji sztuki *Złote usta, złote serce* dostrzec można więc porządek treściowy polegający na powtarzalności podobnych motywów i sekwencji zdarzeń.

Zabiegu takiego nie ma w sztuce Belcikowskiego. Wypadki ukazane w kolejnych aktach nie rozwijają się według określonego porządku. Brakuje motywacji dla następujących po sobie zdarzeń. Trudno jednak zgodzić się ze słowami recenzenta z „Przeglądu Powszechnego”, że sztuka to „szereg wypadków, wyjętych z kroniki i jako tako uscenizowanych”<sup>38</sup>. W dwóch pierwszych aktach dostrzegalny paralelizm nie przebiega na płaszczyźnie treści, ale dotyczy raczej sposobu kształtowania emocji. W obu aktach narastają one do pewnego przełomowego momentu, by następnie przerodzić się w gwałtowne rozwiązanie. Z punktu widzenia klasycznej budowy dramatu mamy zatem do czynienia z dwoma punktami kulminacyjnymi. W pierwszej odsłonie ukazany jest obóz rokoszan z przywódcami Radziwiłłem, Stadnickim i innymi. Przybywają do nich posłowie od króla i prymasa Maciejow-

<sup>38</sup> „Przegląd Powszechny” 1914, s. 125–126.

skiego. Pojawianie się kolejnych wysłanników rodzi coraz większe napięcia. Jest też dla autora świetną okazją do ukazania zajadłości rokoszan, porównywanych do bandy zbójów. Szlachta ujawnia swą wrogość wobec królewskiego kaznodziei, a Radziwiłł nawiązuje do rzekomego gestu Skargi, którym przyzwolić miał on na ścinanie heretyków: „A może [król — przyp. M. M.] łeb utnie szlachcie, jak go to jego pobożność ksiądz Skarga uczy?” Przywódca rokoszan obarcza jezuitę winą za to, że „z tego *exemplum* miłości braterskiej i tolerancji uczynił nienawiści obraz, [...] podeptał tolerancję polską, [...] tumultów bezkarne ujście dawał” (s. 13). Warto zauważyć, że argumenty te przejął Bełcikowski za piśmiennictwem rokoszowym (w przypisie podaje źródło: „z niewydanej literatury paszkwilowej w stylu rokoszowym”) oraz zapewne za książką Wacława Sobieskiego *Nienawiść wyznaniowa tłumów za czasów Zygmunta III* (o której fragmentach, zwłaszcza tych, obciążających jezuitów, wyrażano się w 1912 roku bardzo niepochlebnie)<sup>39</sup>. W rzucaniu inwektyw góruje Stadnicki, ukazany jako buńczuczny i nieokrzesany warchoł, który grozi nie tylko Skardze („Precz, herszcie buntowników! [...] Tchórz, jezuita! U dworu mieszka i na szlachtę wraz z królewiczami z okien dworu pluje. Gardzi kołem rycerskim, jeno z wojewodą pertraktować chce! Za afront taki na szable tylko wziąć takiego! [...] Ten to intrygant i zdrajca, i tchórz, który potajemnie króla nam opętał”, s. 18), ale też swoim braciom-rokoszanom (na przykład Radziwiłłowi: „A waszmości też nie puszcze płazem!”, s. 18).

W ostatnim poselstwie, „od samego pana na niebiosach”, do obozu rokoszan przybywa Skarga. Jest przysłowiową kroplą, która przelewa czarę. Samo jego pojawienie się wywołuje w szlachcie chęć zabicia kaznodziei. Trzeba wystrzelić w górę, aby agresorzy rozstąpili się. Prestrogi, które wypowiada Skarga, podsycają jeszcze nienawiść wobec niego. W końcu szlachta rzuca się na kaznodzieję, ale przelewowi krwi zapobiega piechota wybraniecka. Takie gwałtowne rozwiązanie powtarza się też na końcu aktu drugiego. Przedstawia on króla Zygmunta III, który walczy ze swym sumieniem przed rozpoczęciem bitwy pod Wiślicą. Monarcha ukazany jest w sztuce jako ten, który za wszelką cenę chce uniknąć przelania krwi braterskiej. Kolejnym westchnieniem, rozterkom i wątpliwościom władcy towarzyszą cierpliwe tłumaczenia jego doradców o konieczności podjęcia walki. Napięcie narasta tu więc nie tyle między postaciami, ile raczej w sumieniu Zygmunta III. Król mówi między innymi: „Wprzód, nim krwi rycerskiej kroplę przeleję, morze wątpliwości przeleję. [...] Duch zapalczywości ich opętał, azaliż duchem tym i mnie się rządzić przystoi?” Kilkakrotnie powtarza też zdanie „Tyle krwi, tyle krwi!” Rozważania króla przerywa gwałtowne wtargnięcie do namiotu pijanego rokoszanina, który oznajmia wypowiedzenie posłuszeństwa monarsze i zostaje zabity przez Zamojskiego. Incydent ten daje początek wrzawie, scena

<sup>39</sup> W. Sobieski, *Nienawiść wyznaniowa tłumów za czasów Zygmunta III*, Warszawa 1902. Argumenty rokoszan pokrywają się zresztą z tymi, o których napisał w swoim artykule Sławomir Baczewski (zob. w niniejszym tomie S. Baczewski, *Piotr Skarga w publicystyce rokoszu Zebrzydowskiego*, s. 93–107).

zmienia się nagle ze statycznej w dynamiczną. Dramatyzm podnosi pojawienie się grupy zakrwawionych i obdartych włościan, którzy wierszem, w tonie wręcz modlitewnym (przypominającym litanie!) zwracają się do Skargi:

*(Rozlegają się pieśni religijne. Wchodzi tłum włościan pokrwawionych, obdartych)*

GŁOSY TŁUMU

O Skargo, Skargo! Obrońco uciśnionych!

O Skargo, Skargo, Skargo!

I WŁOŚCIANIN

W imię wolności religijnej obdarli nas!

II WŁOŚCIANIN

W imię Boga swego zabili mi syna mego, iż Trójcy Przenajświętszej cześć wieczną ślubował.

III WŁOŚCIANIN

W imię wolności religijnej zabili mi matkę moją, iż Sakramentu Przenajświętszego bronila.

WŁOŚCIANKA

W imię wolności religijnej zabili młodość moją i oderwali mnie od miłości mojej.

TŁUM

O Skargo, Skargo! Obrońco uciśnionych!

Dopiero to staje się dla króla bezpośrednią pobudką do rozpoczęcia bitwy. Być może posłuzenie się przez Bełcikowskiego wierszem miało w tym wypadku wywołać dodatkowy efekt emocjonalny. Jednak poprzez zwielokrotnienie środków wyrazu (muzyka, stylizacja modlitewna wypowiedzi włościan, sposób ich ucharakteryzowania, obecność zbiorowości) scena epatuje patosem i, mimo aspiracji autora, staje się skrajnie sztuczna i nienaturalna.

Ostatni akt sztuki, podzielony na dwie części, został zbudowany przez Bełcikowskiego odmiennie. Chodziło w nim o ukazanie konsekwencji, jakie przyniósł rokosz. Obraz pobojuwiska z rannymi żołnierzami, których opatrują i „nauczają” panny i panie, czytając im fragmenty *Żołnierskiego nabożeństwa* Skargi, pełnił rolę komentarza. We wspomnianej scenie widać pewne podobieństwo do początkowych części dramatu Bandurskiego. W obu tekstach osobami pouczającymi są młodzi bohaterowie. Dwunastoletni Piotruś w sztuce Bandurskiego wyraźnie nawiązuje do osoby Chrystusa nauczającego w świątyni. Następuje tu więc swego rodzaju sakralizacja, która dodatkowo podnosi rangę bohatera. Scena z opatrującą rokoszanina panną z dramatu Bełcikowskiego pozbawiona jest patosu i górnolotności. Bohaterka nie potrafi ukryć swej niechęci wobec żołnierza:

PANI CHODKIEWICZOWA

*(podchodząc)*

Ale cóż panna robisz, trzeba obmyć pierwej.

PANNA I

A, prawda!

*(Zaczyna obmywać ranę, ranny jęczy z bólu)*

Czegóż waćpan krzyczy?

RANNY R[OKOSZANIN]

Boli...

PANNA

To cóż?! Na Toś waćpan żołnierz, aby nie bolało...

RANNY R[OKOSZANIN]

Boli (*jęczy*)

PANNA

E, nie wszystko, widzę, żołnierz, co przy szabli chodzi.

RANNY R[OKOSZANIN]

Jezusie, Maryjo!

PANI CHODKIEWICZOWA

(*podchodząc do panny*)

Nie z takim impetem moja panno, asińdźce tylko żarty w głowie!

PANNA

A nas nie bolało? Aż serce pękało na widok tej wojny bratniej od roku.

PANI CHODKIEWICZOWA

Stało się. Ale gdy król im przebaczył, niech panna ran zapomnianych nie jątrzy.

PANNA

Pani hetmanowo, panna nie jest królem i tak prędko przebaczyć nie umie. Panna dwa miesiące płakała... [...] Nie! Nie będę mu nawet rany obwiązywać, niech sobie krzyczy — obrzydliwy, wstrętny! (s. 39)

Wydaje się, że powierzenie roli „nauczycielki” młodej kobiecie było nieprzypadkowe. Trzeba bowiem przypomnieć, że Jan Bełcikowski poświęcił znaczną część swojej działalności pisarskiej sprawie kobiet. Był zaangażowanym społecznie działaczem, który w swoich książkach, broszurach i artykułach głosił potrzebę podniesienia roli kobiety w społeczeństwie<sup>40</sup>. Panna w sztuce Bełcikowskiego przemawia z zaangażowaniem, nie zważając na obowiązujące zwyczaje i konwenanse. Dzięki takiemu ukształtowaniu materii dramatycznej, ten fragment sztuki wyzbywa się nadmiernej powagi i nieautentyczności.

O ile utwory Bandurskiego i Bełcikowskiego zbudowane zostały z luźno powiązanych epizodów, o tyle w *Duchu Skargi* Borelowskiego nie ma już mowy o jakiegokolwiek fabule czy mniejszych częściach strukturalnych. Podział na cztery odsłony nie jest niczym uzasadniony, lecz narzucony odgórnie. Kolejne wypowiedzi zamiast spójnej całości, przypominają raczej przypadkowy katalog spraw palących i ważkich dla Rzeczypospolitej. W konsekwencji brakuje w sztuce zarówno przewodniej myśli wyznaczającej porządek rozwijania tematu, jak też różnicowania stanów emocjonalnych. Cała sztuka ma charakter centonu o niezmiennie wzniosłej i patetycznej tonacji.

We wszystkich omawianych sztukach brakuje też akcji rozumianej jako ciąg działań bohaterów, którzy zmierzają do określonych celów. Wszystkie utwory przypominają za to (w części lub w całości) rodzaj żywych obrazów. Najbliższej

<sup>40</sup> Zob. m.in. J. Bełcikowski, *Kobieta a naukowa organizacja pracy*, „Bluszcz” 1929, nr 31, s. 3–4; tenże, *Warszawa kobieca*, Warszawa 1930; tenże, *Na drogach istotnego powołania kobiety*, Warszawa 1931; *I-szy projekt konstytucji żeńskiej: na podstawie zasadniczych elementów polskiego ruchu kobiecego*, ułożył J. Bełcikowski, Warszawa 1931; *Polskie kobiety stowarzyszenia i związki współpracy międzynarodowej kobiet*, oprac. J. Bełcikowski, Warszawa 1939.

takiej statycznej kompozycji jest tekst Borelowskiego, w którym kolejne myśli Skargi wypowiadają ukostiumowane postaci odpowiednio rozmieszczone na scenie. Bohaterami utworu Borelowskiego są córki, synowie, Prorok, upersonifikowana Polska, Mądrość oraz Sumienie. Warto zauważyć, że w wersji drukowanej sztuki przed kartą tytułową zamieszczono reprodukcję obrazu Matejki *Kazania Skargi*, sugerując jakby ową obrazowość i statyczność<sup>41</sup>. Didaskalia pozwalają odtworzyć kształt inscenizacyjny poszczególnych aktów. Wymowny jest zwłaszcza ostatni, nazwany równolegle epilogiem, w którym na scenie znajduje się na prawym wzgórku popiersie Skargi, u stóp wzgórza stoi 6 córek, na lewym zaś, pod krzyżem, znajduje się Polska zapatrzona w niebo. Takie statyczne sceny odnaleźć można także w pozostałych utworach. Przykładowo, Bandurski kończy swą sztukę informacją: „może być ułożony obraz odpowiedni: ks. Skarga w środku, ubodzy i inni wokoło niego” (s. 38). Podobnie jest u Bełcikowskiego, gdzie dłuższe wypowiedzi kaznodziei, zaczerpnięte wprost z *Kazań sejmowych* (zwłaszcza kazania 8), przypominają orację wypowiedianą przez postać z obrazu Matejki. W didaskaliach pojawia się nawet sugestia, że Skarga wypowiadając przestrożę dla króla mówić ma głosem proroczym (s. 27). Obok odpowiedniej modulacji głosu podtrzymaniu uczucia podniosłości służą także gesty. Didaskalia w sztuce Bełcikowskiego sygnalizują więc padanie na kolana, wpatrywanie się z natchnieniem w niebo, z rezygnacją w ziemię.

KRÓL — z oczyma w niebo wzniesionymi;

Wyjmuje miecz i tak, miecz podniósłszy, mówi;

SKARGA — z rękami jak do modlitwy odchodzi w głąb;

Milczenie. Skarga modli się;

Jak przed przepaścią;

ŻÓŁKIEWSKI patrzy w ziemię, jak w grób, rotmistrz ręce jak w męce wyprężył i padł na kolana.

Warto zaznaczyć, że wszystkie omawiane teksty budowały nastrój poprzez zwielokrotnianie środków wyrazu artystycznego. Najwięcej występowało ich w sztuce Bełcikowskiego. Oprócz działających na scenie aktorów, w utworze pojawiały się wstawki muzyczne — i to zarówno dźwięki trąbki, surm bojowych, szczerku oręża, odgłos wystrzału, jak też pieśń śpiewana przez piechotę wybraniecką<sup>42</sup>. Autor posługiwał się nimi w momentach silnego napięcia emocjonalnego.

Muzyka towarzyszyła też *Duchowi Skargi* Borelowskiego. Podnosiła patos i sygnalizowała ważne miejsca (np. zakończenia poszczególnych części składo-

<sup>41</sup> Jak pisze Jan Michalik, wpływ obrazów Jana Matejki na teatralną scenografię z początku wieku był bardzo duży. Przykładowo, wygląd sceny i dekoracje z dramatu Rydla *Zygmunt August* nawiązują do obrazu Matejki *Unia lubelska* (J. Michalik, *Teatr krakowski w latach 1893–1918*, [w:] *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór austriacki i pruski*, Warszawa 1987, s. 136).

<sup>42</sup> Co prawda, Stanisław Kot dostrzegł anachronizm polegający na tym, że rycerze w sztuce nuca pieśń Franciszka Morawskiego *Giermek* pochodzącą z XIX wieku (Konstanty Stankowski [Stanisław Kot], *dz. cyt.*, s. 21–22).

wych sztuki oraz słowa godne uwagi). W utworze znalazł się więc hymn *Veni Creator* w polskim tłumaczeniu księdza Tadeusza Karyłowskiego<sup>43</sup>, wykonany przy akompaniamencie organów (na koniec odsłony pierwszej), pieśń *My chcemy Boga* odśpiewana przez chór (na koniec odsłony drugiej) oraz fragmenty dwóch zwrotek z wiersza Kornela Ujejskiego *Do Bogurodzicy*<sup>44</sup> (pod koniec odsłony trzeciej). Oprócz tego na początku drugiej odsłony didaskalia informują, że sły-chać melodię patriotycznej *Warszawianki* i bicie dzwonu Zygmunta, a dłuższej wypowiedzi Syna 1, w której mówi on o ojczyźnie — tonącym okręcie, towarzyszy „akompaniament cytry” (s. 14). Warto zwrócić uwagę, że wymienione wstawki oprócz uatrakcyjnienia widowiska pełniły też inną funkcję: uaktualniały nauki Skargi i przenosiły je na grunt polskiej rzeczywistości porozbiorowej. Tekst Borelowskiego jako jedyny w tak dosłowny, narzucający się sposób, porusza zagadnienie utraconej ojczyzny. Pojawiające się na scenie postaci mają ręce spętane więzami (a więc widomy znak zniewolenia), zaś Polska ubrana jest w czarny płaszcz. W odsłonie drugiej Córka 1 przemawia „jakby we wizji”, posługując się fragmentami kazania 8, zwłaszcza słowami z prorocत्व Jeremiasza i Ezechiela. Sumienie podaje wówczas analogie do upadków kolejnych miast: Niniwy (miasta zdobytego ze względu na grzechy jego mieszkańców na polecenie Jahwe) i Babilonu. Potem jednak wspomina o „pętach niemieckich i lochach Sybiru” (s. 16) oraz o odpadnięciu od Rzeczypospolitej kolejno Litwy, Rusi i Ukrainy. Gdy zaś Prorok cytuje fragment kazania, w którym mowa, że obywatele zapomną swojego języka, utracą tożsamość i zmieniają się w obcy naród, to córki wykrzykują: „Chełmszczyzna!” i „Września!” Borelowski interpretował zatem tekst Skargi podążając drogą wyznaczoną przez romantyków — jako prorocтва zapowiadającego upadek polskiej państwowości.

Przywołane fragmenty rodzą pytanie o sposób wykorzystania przez autorów sztuk podstawy źródłowej — pism Skargi. Wszyscy trzej twórcy wyzyskiwali najczęściej fragmenty *Kazań sejmowych*. Pojawiały się też cytaty z kazania o miłosierdziu, z kazań na niedziele i święta, przedmowy do *Żywotów świętych* oraz *Upominania do ewangelików*. Zaskakujące jest to, że najwięcej przekształceń wobec podstawy źródłowej pojawiło się w utworze Borelowskiego. Należałoby zatem nieco zmodyfikować zdania krytyków, że jest to „zlepek”, zbiór „złoty- myśli”, skompilowanych automatycznie i dość dowolnie. W sztuce Borelowskiego uwidaczniają się bowiem celowe zabiegi odautorskie, służące aktualizacji pism Skargi. Dlatego, jak sadzę, wplótł Borelowski do swej sztuki utwory Kornela Ujejskiego oraz Wiktora Gomułickiego. Co ciekawe, wiersz tego ostatniego (*Na stulecie zgonu Skargi*<sup>45</sup>) wypełniający cały epilog, został przez Borelowskiego zmodyfikowany dzięki dodaniu ostatniej zwrotki. Wiersz Gomułickiego ze-

<sup>43</sup> Przedruk w: „Przewodnik Katolicki” 1918, nr 20, s. 1.

<sup>44</sup> K. Ujejski, *Do Bogurodzicy*, [w:] tenże, *Skargi Jeremiego*, Londyn 1847, s. 43–48.

<sup>45</sup> Pierwodruk w: „Kurierze Warszawskim” 1912, nr 1 oraz „Przeglądzie Powszechnym” 1912, z. 1.

stawia na zasadzie opozycji proroka–Skargę, któremu żyć przyszło w czasach wolności, z podmiotem zbiorowym, żyjącym w czasach niewoli, któremu „zorca mrąca pociechą jest cała”. Skarga–prorok w odróżnieniu od swoich współbraci przepełniony jest troską o przyszłe losy ojczyzny. W oryginale utwór kończy się następująco:

Lecz się lud weseli jedną życia dołą,  
Doczesne bawi go trwanie —  
Proroka serce zmroczzone żalobą  
Po tem, co kiedyś się stanie!

Borelowski dopisuje jednak zakończenie o pozytywnym wydźwięku:

Lud widzi chwili obecnej koleje,  
Wśród grobów dusza rozpaczą mu gorze  
Lecz prorok także przez dziejów zawieje  
Wschodzących świtów widzi jasne zorze.

Ten dopisek nie dziwi, jeśli przypomnieć, że w okresie Młodej Polski Skargę przedstawiano jako wzór dla młodych, którzy w niedalekiej przyszłości mogą upomnieć się o niepodległość<sup>46</sup>. W latach bezpośrednio poprzedzających pierwszą wojnę światową osoba kaznodziei jawiła się nie tylko jako złowrogi prorok, ale też jako „wizjoner świtu”<sup>47</sup>.

Zmiany dokonane przez Borelowskiego miały podnieść funkcję afektywną tekstu. Najczęstszym zabiegiem autora jest dostosowywanie formy gramatycznej do sytuacji wypowiedzi — rezygnacja z form bezosobowych na rzecz pierwszej osoby liczby pojedynczej („Ja Mądrość”, „Ja wam wiary dochowała”, s. 13) i drugiej osoby liczby mnogiej, dzięki której sygnalizowano też aspekt zbiorowości. Temu samemu służą formy apelatywne: „Patrzcie, patrzcie!”, „Obejrzyjcie się!” Aby nadać wypowiedziom ton profetyczny Borelowski przejmuje fragmenty biblijne za Skargą, lecz opuszcza lokalizujące u kaznodziei wprowadzenia (typu „Jako mędrzec mówi”, „jako psalm naucza” itp.). To zresztą praktyka stosowana przez wszystkich trzech omawianych dramaturgów. Niekiedy Borelowski obudo-

<sup>46</sup> Tak na przykład Józef Chaciński kończył swój artykuł zapowiadający obchody roku Skargowskiego na łamach miesięcznika „Prąd”:

„Gdzie tylko bije serce polskie, gdzie chociaż na chwilę myśl się odrywa od interesów codziennych, osobistych i marzy o świetnej przeszłości naszej lub drży niepokojem i lękiem o przyszłość, gdy sił braknie i ulata nadzieja, patrząc na okropną terażniejszość naszą, niech wspomnienie Skargi [...] będzie dla nas bodźcem do budowy świetniejszej przyszłości naszej. A lepsze duchy polskie, te co zapalają nowe ogniska ideałów na ziemiach naszych, hołdując wysokim wskazaniom Skargi, niech rozpalą wielką pochodnię odrodzenia narodowego!” (J. Chaciński, *Jubileusz Skargi*, „Prąd” 1912, nr 7, s. 255).

<sup>47</sup> J. Brynkus, *Legenda księdza Piotra Skargi w edukacji historycznej i literaturze popularnej XIX wieku*, „Nasza Przeszłość”, t. 82: 1994, s. 187–199; J. Tazbir, *Piotr Skarga po czterystu laty*, s. 55–68.

wuje oryginał, tworząc szerszy kontekst dla wypowiedzi bohatera, uplastyczniając i unaoczniając wizję<sup>48</sup>:

Borelowski	Skarga
<p>MĄDROŚĆ</p> <p>Jeśli kto z was <b>mnie</b> potrzebuje, niechaj prosi o to Boga [...] <b>Jam jest</b> mądrość Boża, która od końca do końca mocno zatrzymawa i wszystkie wdzięcznie rządzi.</p>	<p>Jeśli kto z was potrzebuje mądrości, niech jej prosi od Pana Boga, który wszystkim hojnie daje, a nie wymawia: a dana mu będzie.</p> <p>(<i>Kazania sejmowe</i> 1 motto, s. 3)</p> <p><b>O której mówi Salomon, iż</b> „mądrość od końca do końca wszystko mocno zatrzymawa i wszystko wdzięcznie rządzi”.</p> <p>(<i>Kazania sejmowe</i> 1, s. 4–5)</p>
<p>Uczyni to panie dla chrześcijaństwa wszystkiego, które <b>na polskich ziemiach</b> tak bardzo zdrobniało i słabnie.</p>	<p>Uczyni dla chrześcijaństwa wszystkiego, które tak barzo zdrobniało i osłabiało, i w tym się królestwie na północy kończy.</p> <p>(<i>Kazania sejmowe</i> 1, s. 28)</p>
<p><b>Patrzcie, patrzcie! Jakiś olbrzym</b> ścianę domu przekopuje i rozwała. Śmierć przez ścianę wrywa się w dom, zabija przed sienią dzieci i młodzieńce — trupy jako trawa na polu skoszona — nie ich nie obroniło: ani zamki, ani twierdze.</p>	<p>I nie wychodziłbym z mieszkania mego drzwiami ani oknem, alebych ścianę przekopał, w rzeczy uciekając. I wołałbym na was (Ezec. 12 [4,5]): „Tak się z wami stanie, żadne was zamki twierdze nie obronią! Wszystkie nieprzyjacieli wywróci i was pogubi!”</p> <p>(<i>Kazania sejmowe</i> 8, s. 176)</p>
<p>Nogi w pętach — na szyi okowy i łańcuchy! Patrzcie! Spętane pany pędzą w cudze strony. — Ten, co im przewodzi, potrząsa nad nimi zbutwiałą szatą i woła — tak się w niwecz obróci i w dym chwała wasza, i wszystkie dostatki i majątności wasze!</p>	<p>Bych był Jeremiaszem, wziąłbym pęta i okowy, i łańcuch na szyję i wołałbym na was grzeszne, jako on wołał: „Tak spętają pany i pożoną jako barany w cudze strony”.</p> <p>I ukazałbym zbutwiałą i zgnojoną suknią, którą trząsnąwszy, gdyby się w perzynę rozleciała, mówiłbym do was (Jerem. 13, 1–12) „Tak się popruje i w niwecz obróci, i w dym a w perzynę pójdzie chwała wasza i wszystkie dostatki i majątności wasze”.</p> <p>(<i>Kazania sejmowe</i> 8, s. 175)</p>

Częstą praktyką Borelowskiego jest łączenie fragmentów z różnych kazań, które czasem przeplatane są innymi tekstami źródłowymi<sup>49</sup>. Niekiedy autor przywołuje tekst Skargi nie zachowując pierwotnego porządku. Zaburza to spójność kompozycyjną oryginału i sprawia, że kolejne wypowiedzi łączy tylko podobny motyw (np. niesprawiedliwość) lub zagadnienie (np. konieczność miłowania ojczyzny).

<sup>48</sup> Cytaty za wydaniem: P. Skarga, *Kazania sejmowe*, oprac. J. Tazbir, M. Korolko, wyd. 5 uzup., Wrocław 1995, BN I 70 (w nawiasach podano numer kazania oraz stronę, z której pochodzi cytat).

<sup>49</sup> W odsłonie trzeciej Mądrość cytuje fragment kazania drugiego, następnie Polska wypowiedzi zmienione przez Borelowskiego fragmenty z wiersza Kornela Ujejskiego *Do Bogurodzicy*, a w kolejnej kwestii Prorok przytacza fragmenty *Upominania do Ewangelików*.

Podobne zabiegi odautorskie obserwować można w sztuce Jana Becikowskiego. Autor dobiera cytaty z pism Skargi, by uwiarygodnić wypowiedź bohatera, dodać jej tonacji proroczej (dlatego najwięcej cytatów pochodzi z kazania ósmego). Niekiedy Bećkowski przejmuje całe fragmenty bez żadnej zmiany, czasem zaś opuszcza, zmienia lub dodaje wyrazy (są to najczęściej drobne, jedno- lub dwuwyrazowe różnice). Wynika to zwykle ze względów stylistyczno-gramatycznych, choć zdarzają się też fragmenty nieznacznie modyfikujące sens pierwowzoru, na przykład zamiast: „Nie plugawcie ziemie, mieszkania swego” (*Kazania sejmowe* 8, s. 169) w sztuce jest: „nie plugawcie ziemi tej polskiej” (s. 21). Bećkowski łączy fragmenty różnych kazań, gdy poruszają one podobne zagadnienia (na przykład niesprawiedliwe prawo z kwestią niesprawiedliwości społecznej i wyzyskiwania warstw uboższych), i podobnie jak Borelowski opuszcza informacje źródłowe, które podaje w *Kazaniach sejmowych* Skarga (to znaczy, że słowa zaczerpnięte zostały z prociw Jeremiasza czy Izajasza).

Najbardziej skrupulatny stosunek do źródeł reprezentuje sztuka Bandurskiego. Ilekroć bowiem autor wkłada w usta postaci fragmenty z pism Skargi, tylekroć podaje w nawiasie tytuł i lokalizację cytatu. Podobnie jak pozostali autorzy, Bandurski czerpał najwięcej z *Kazań sejmowych* (we fragmentach poświęconych zgodzie, konieczności miłowania ojczyzny) i z kazania o miłosierdziu (przy kwestiach ofiarności, pomocy biednym). Trzeba przyznać, że cytaty ze Skargi tworzą z tekstem sztuki spójną całość. Fragmenty pism jezuita kontynuują najczęściej tekst wypowiedziany przez postaci. Jeśli Bandurski dokonuje zmian, to są one drobne i raczej o charakterze stylistycznym (zmiana końcówki fleksyjnej, przestawienie kolejności akapitów, opuszczenie fragmentów zbędnych dla sztuki). Powaga poruszanych zagadnień sprawia, że nie razi zbyt wiele czytelnika nad wyraz mądrze przemawiający dwunastoletni Piotruś, który uświadamia Budom wartość zgody. Bandurski wykreował postać młodzieńca zgodnie ze schematem *puer-senex*. Poza tym, co chyba ważniejsze, a o czym wspomniano już wcześniej, wiek chłopca nasuwa wyraźne analogie z Chrystusem nauczającym w świątyni (Łk. 2, 42–45). Zdanie braci, „jakby anioł mówił, tak on uczy” (s. 21) jest zatem w pełni uzasadnione.

Warto podjąć jeszcze jedną, po trosze już zasygnalizowaną kwestię, sposobu przedstawienia postaci Skargi w trzech omawianych sztukach. Wszystkie kreacje noszą charakter panegiryczny. Dominuje w nich ton pochwalny i patetyczność. Jeśli zacząć od najwcześniejszej sztuki Bandurskiego, to królewski kaznodzieja jawi się w niej jako osoba łącząca naiwność dziecięcą z mądrością starca. W dorosłym wieku pozostaje ona wierna swoim przekonaniom wypracowanym w młodości. Bohater charakteryzowany jest zarówno przez własne czyny, jak i opinie osób postronnych. Otoczony jest od początku nimbem niezwykłości. Już w młodym wieku jego wyczyn pogodzenia Budów wywołuje w Plebanie refleksję:

Kto wiem, na jakie drogi powoła Bóg to chłopię, tak młode jeszcze dziś, a tak wielkie w potęgę słów swoich... może on kiedyś wobec całego narodu wołać będzie o zgodę bratnią... może jego słowa, jak złote, wyryte zostaną w wspomnieniach narodu... (s. 22).

Skarga u Bandurskiego wciela w życie zasady, o których kilka lat później pisał biskup w liście skierowanym do prezydium zjazdu członków i delegatów Narodowego Komitetu Narodowego w Krakowie, a mianowicie „dar najcenniejszy, o który modlą się dzisiaj Polscy od Skargi po dzień dzisiejszy: **jedność duchową i stąd płynącą potęgę**” [podkr. M. M.]<sup>50</sup>.

Z kolei w ujęciu Belcikowskiego Skarga to nieco odmienna kreacja. Postać kaznodziei przedstawiona została w sposób wręcz posagowy. Przemawia on tonem patetycznym i wielokrotnie, gdy otoczenie oczekuje rady, Skarga odpowiada nie wprost. Jego wypowiedzi przybierają kształt aforyzmów. Kaznodzieja Belcikowskiego z jednej strony jest bezkompromisowy i odważny (kilka razy wspomina o swoim mazurskim pochodzeniu, które ową odwagę ma wyjaśniać<sup>51</sup>), z drugiej ujawnia też swe rozterki. Gdy król wychodzi, by stoczyć bitwę z rokoszami, Skarga błogosławi przedsięwzięcie, a następnie pada na kolana i „z rozpaczą w głosie” prosi Boga o wybaczenie, gdyż „tego żąda dobro narodu” (s. 34). Podobne rozterki targają kaznodzieją na początku trzeciej odsłony, gdy razem z doradcami króla znajduje się na poboju, ogląda zabitych i rannych. Taka dychotomiczność w kreacji Skargi realizuje wyrażoną w przedmowie ideę „walki sumienia polskiego”. Warto przypomnieć, że w wydanym dwa lata wcześniej *Pamiętniku nauczyciela na pensji* (Kraków 1910) Belcikowski wyraża się o Skardze w zgoła odmiennym tonie. Przeciwstawia się mianowicie wizerunkowi królewskiego kaznodziei, jaki w swej *Historii literatury niepodległej Polski* przedstawił Ignacy Chrzanowski. Belcikowski wspomina o „dytyrambicznych tyradach” autora podręcznika, który jest rzekomo „upojony” postacią Skargi, i wyraźnie się temu przeciwstawia. Belcikowski oskarża nawet kaznodzieję, że chciał „obrzezać duszę narodu, jej konary uciąć sturękie” (s. 42). Uznaje, że jezuita nie może uchodzić za ideał patrioty, jeśli przyczynił się do decyzji króla o nieuszanowaniu konfederacji warszawskiej, a więc zasady, która „głosiła: czyń tak, aby postępowanie twoje skupiało w krąg ciebie dobrowolnie narody. [...] Ładne mi umoralnianie Polski, która straciła tę najistotniejszą cechę moralności; skupiania czarem ducha swego narodów” (s. 43). Autor *Pamiętnika* nie zgadza się też ze zdaniem Chrzanowskiego, który winą za niepowodzenie postulatów Skargi obarczył naród. Dla Belcikowskiego to wyraz nieposzanowania i niezrozumienia narodu: „Skarga nic nie wskórał, Skargi to wina! Narodu oskarżać nie wolno bez narażenia się na grzech ciężki wobec całości i niepodzielności ducha narodowego” (s. 44). Trzeba oczywiście pamiętać, że opinie wyrażone w *Pamiętniku* dzieli od wydania drama-

<sup>50</sup> List z Wiednia, z 19 czerwca 1915 roku (przedrukowany w publikacji jubileuszowej z okazji 40-lecia święceń kapłańskich Bandurskiego *Krwi ofiarnej cześć*, Warszawa 1928, s. 163–164).

<sup>51</sup> Być może Belcikowski znał pracę Stanisława Windakiewicza, *Charakter Skargi* (Kraków 1912), w której krakowski profesor pisał o mazurskim pochodzeniu królewskiego kaznodziei: „jego [tj. Skargi — przyp. M. M.] przedsiębiorczość wynikała z etnicznego pochodzenia, bowiem jako Mazur z natury charakteru przyzwyczajony był do cierpliwego i mozolnego przewycięzania wszelkich przeszkód” (s. 31).

tu *Piotr Skarga* kilkanaście lat (*Pamiętniki* pochodzą z czasów, gdy Bełcikowski pracował na pensji dla panien jako guwerner). Różnice w podejściu autora do osoby jezuity tym bardziej budzą w odbiorcy dystans w stosunku do wyidealizowanej kreacji Skargi w utworze dramatycznym.

W ostatnim z omawianych tekstów autorstwa Romana Borelowskiego nie występuje postać Piotra Skargi. Pojawia się, co prawda, Prorok, ale trudno ze względu na specyfikę sztuki identyfikować go z osobą jezuity, ani tym bardziej mówić o kreacji królewskiego kaznodziei.

## Podsumowanie

Skarga był, jest i zapewne pozostanie postacią kłopotliwą i kontrowersyjną. Trudności związane z pisaniem o autorze *Kazań sejmowych* dostrzegano przy okazji jubileuszu 1912 roku. Jednak towarzyszące obchodom postawy uwielbienia wobec Skargi przyćmiły nieliczne głosy zarówno negatywne<sup>52</sup>, jak i zdroworozsądkowe, które starały się równoważyć postawy apoteozy i potępienia. Z tego powodu artykuł Ignacego Chrzanowskiego, w którym nawoływał on do rzetelności i obiektywizmu w pracach o królewskim kaznodziei, spotkał się z ostrą krytyką ze strony organizatorów uroczystości krakowskich (między innymi księdza Pawelskiego<sup>53</sup>). Aby uniknąć podobnych zarzutów, Stanisław Kot opublikował swój artykuł o literackim pokłosiu jubileuszu pod pseudonimem Konstancy Stankowski<sup>54</sup>. Z podobnych względów Stanisław Windakiewicz zwlekał z całościowym wydaniem monografii o Skardze.

Postulowanego przez Chrzanowskiego „obiektywizmu” nie odnajdziemy w trzech omawianych sztukach. Wpisują się one w jubileuszowe gloryfikowanie postaci Skargi i dlatego nie wyróżniają się na tle produkcji literackiej towarzyszącej obchodom 1912 roku. Trzeba przyznać, że dramaty te reprezentują dość niski poziom artystyczny. Przy formułowaniu jednoznacznie negatywnych ocen nie sposób jednak pominąć tego, że autorom omawianych sztuk nie chodziło zapewne o zrealizowanie wybujałych ambicji twórczych. Literatura dydaktyczna, do

---

<sup>52</sup> Przykładowo, w miesięczniku „Prąd” (1912, nr 8) ukazał się artykuł pod wymownym tytułem *Co było i czego nie było*. Jego autor dowodził, że zjazd Skargowski, wbrew zapowiedziom organizatorów, nie miał charakteru ogólnonarodowego, ale wyłącznie dzielnicowy, galicyjski. Podczas kilkudniowych obchodów nie poruszono zagadnień ważnych dla całego narodu, dlatego obrady były małej doniosłości. W podsumowaniu autor wysuwa gorzką refleksję: „Referaty wysłuchiowano, rezolucje jednogłośnie uchwalano i na tym kończono pracę”, a postulaty i przyjęte uchwały „kto wie, kiedy i jak znajdą wyraz w życiu” (s. 312–313).

<sup>53</sup> I. Chrzanowski, *Pod jakim warunkiem jubileusz Skargi może być obchodem ogólnonarodowym?*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 1; Artykuł wywołał falę oburzenia m.in. księdza Jana Pawelskiego, *Z powodu pewnego poglądu na rocznicę Skargi*, „Przegląd Powszechny”, t. 113: 1912, s. 162–176.

<sup>54</sup> Konstancy Stankowski [Stanisław Kot], *dz. cyt.*, s. 3–22.

jakiej utwory te należały, akcentowała przede wszystkim funkcję wychowawczą, nie zaś estetyczną. Warto o tym pamiętać zwłaszcza wobec potępiających głosów krytyki, która oskarżała je o zupełny brak wartości, miałość i stereotypowość. Nie jest oczywiście zamiarem autorki udowodnianie twierdzeń niemożliwych do dowiedzenia, to znaczy, że omawiane sztuki reprezentują wysoki poziom artystyczny. Nie przeceniam ich wartości, ale odnajduję w nich także elementy pozytywne. U Bandurskiego będzie to na pewno dobry zmysł obserwacji (umiejętne oddanie zachowania kłócących się ludzi, dobrotliwego sposobu przemawiania rodziców do dziecka, zażyłości między osobami dorosłymi — Skargą i starym woźnicą Wojciechem) i trafne wplatanie tekstów źródłowych do dramatu. Z kolei w utworze Belcikowskiego wyróżniają się sceny dynamiczne. W kolejnych odsłonach autor umiejętnie oddał narastające napięcie. W sugestywny (aczkolwiek wyraźnie stronniczy) sposób przedstawił reprezentantów obozu rokoszan i panującą w kole rokoszowym atmosferę. Zwraca też uwagę scena z panną, pełną impetu, młodzieńczego gniewu i przekory, noszącą cechy dwudziestowiecznych sufrażystek. Najwięcej problemów sprawia tekst Borelowskiego, który, cytując opinię z „Przeglądu Powszechnego”, „nie wdziera się na wyżyny dramatu polskiego”<sup>55</sup>. Nienaturalna podniosłość wynika zarówno z podjętego tematu, okazji wystawienia dramatu oraz, jak sądzę, sposobu ówczesnej gry aktorskiej. Choć wykonawcami *Ducha Skargi* nie byli zapewne zawodowi aktorzy, to jednak warto przypomnieć, że od początku stulecia w krakowskich teatrach praktykowano tak zwany deklamacyjny styl gry. Jak pisał w 1903 roku krytyk Witold Nosowski w takim sposobie ekspresji scenicznej dominował nadmierny patos<sup>56</sup>. Borelowski, związany z teatrem krakowskim, znał zapewne ówczesną praktykę aktorską. Sądzę więc, że dokonując oceny omówionych sztuk trzeba wziąć pod uwagę szerszy kontekst: okoliczności ich powstania, cel dydaktyczny i moralizatorski oraz atmosferę towarzyszącą obchodom roku 1912 — pełną oczekiwań, podniosłości i nastrojów patriotycznych.

Małgorzata Mieszek

### **Silver-Tongued Preacher: Piotr Skarga in Dramas from the Beginning of the XX<sup>th</sup> Century**

(Summary)

The article described dramas of Jan Belcikowski, Roman Borelowski and Władysław Banduski. They were written to grace the celebration of the 300<sup>th</sup> anniversary of Piotr Skarga's death in 1912. These texts were performed in Cracow and Lvov. Skarga was created as a romantic visionary

<sup>55</sup> „Przegląd Powszechny” 1914, s. 126.

<sup>56</sup> J. Michalik, *Teatr krakowski w latach 1893–1918*, [w:] *Teatr polski w latach 1890–1918. zabór austriacki i pruski*, Warszawa 1987, s. 129.

---

and the prophet. These creations corresponded to a lofty tonality of jubilee celebrations. The article brings issues of the construction of characters. A problem of the adaptation of Skarga's texts is also taken into account. Authors intercepted especially excerpts of *Kazania sejmowe*. The article takes under consideration description of the historical background. Dramas which are subject of the article met with unfavourable opinions of historians of literature. They accused dramas, that aren't growing beyond the level of "occasional works", which are marked by a schematism and a naivety. However, these charges weren't confirmed with any analysis. That is why, the article tries to answer the question of what caused the negative evaluation of these literary productions and whether indeed these dramas are deserving of so explicitly negative evaluation.