

CHCĘ BYĆ WOLNYM CZŁOWIEKIEM NA WOLNEJ ZIEMI,  
CZYLI TERRORYZM ROMANTYCZNY  
I NIESPEŁNIONA REWOLUCJA W WYZWOLENIU  
JÓZEFA ŁOBODOWSKIEGO\*

DOMINIK GAC\*\*

„Józef Łobodowski (1909–1988) należy wciąż do autorów mało u nas znanych” – pisze Jacek Trznadel we wstępie do wydanego w 2014 r. zbioru wspomnień pt. *Żywoć człowieka gwałtownego*<sup>1</sup> i nie sposób się z nim spierać. Niemal trzy dekady po śmierci tego niezwykle interesującego pisarza wciąż czeka on na pełne poznanie. Jednym z jego etapów powinno być włączenie do dyskursu o polskiej dramaturgii międzywojennej jedyne go dramatu atamana Łobody, który wskutek dziejowej zawieruchy uległ zapomnieniu – *Wyzwolenia*<sup>2</sup>. Niniejszy tekst jest pierwszym rozpoznaniem utworu, nie rości sobie zatem prawa do wyczerpania wszystkich możliwych kontekstów i tropów interpretacyjnych – ma zamiar jednak najważniejsze z nich nakreślić. Dzieło Łobodowskiego jest na tyle wieloznaczne i bogate, że jego całościowa analiza wykracza poza rozmiary jednego artykułu. W wyniku tego „pierwszeństwa” pozwalam sobie w dalszej części na streszczenie fabuły – jest to konieczne w sytuacji, gdy utwór pozostaje nieopublikowany.

O tym, że jest to pozycja wartościowa i interesująca świadczy chociażby książka Mariana Rawińskiego, który podsumowując dramaturgię międzywojenną, stwierdza: „Nikły oddźwięk, mniej żywy aniżeli temat niemiecki, znalazła w dramaturgii lat trzydziestych współczesność sanacyjna<sup>3</sup>”, i jako przykłady podaje „poślednie” artystycznie sztuki Witolda Wandurskiego, Emila Zegadłowicza oraz Ludwika Hieronima Morstina. Tymczasem tekst Łobodowskiego byłby w stanie ten zbiór wzbogacić. Jest wartościowy nie tylko

\* J. Łobodowski, *Smutne porachunki*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 43 (623), s. 1, cyt. za: tegoż, *Żywoć człowieka gwałtownego. Wspomnienia*, Warszawa 2014, s. 236.

\*\* Dominik Gac – doktorant, Zakład Teatrolologii, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

<sup>1</sup> J. Trznadel, *Wstęp. Powrót pisarza* [w:] J. Łobodowski, *Żywoć...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>2</sup> J. Łobodowski, *Wyzwolenie*, maszynopis w zbiorach Muzeum Literatury im. J. Czechowicza w Lublinie [MC], 180 R, 32 k.

<sup>3</sup> M. Rawiński, *Dramaturgia polska 1918–1939*, Warszawa 1993, s. 325.

historycznie, ale również literacko. Mógłby ponadto doskonale korespondować z kategorią Stanisława Marczaka-Oborskiego, który analizując zjawisko polskiego teatru międzywojennego, pisał o „teatrze społeczno-rewolucyjnym Schillera, Jaracza, Adwentowicza, Poredy oraz awangardowych scenek robotniczych”<sup>4</sup>. Utwór Łobodowskiego łatwo sobie wyobrazić zarówno na scenie nobliwego teatru miejskiego, jak i na wzmiankowanych „scenkach” robotniczych. Znalazłby swoje miejsce również w klasyfikacji Elżbiety Rzewuskiej, która wyłoniła dramaty wpisujące się w nurt ekspresjonistyczny, choć dzieło Łobodowskiego umiejscowiłbym raczej w ramach kategorii „wzmózonego poczucia teatralności”<sup>5</sup>, czy też bohatera będącego „naprawiaczem świata”<sup>6</sup>, niż w ramach ekspresjonizmu jako takiego. Istotnym jest fakt, że Łobodowski mówi o współczesności „wprost i bezpośrednio”, odróżniając się tym samym od wspomnianych wyżej Morstina (*Rzeczpospolita poetów*) oraz Zegadłowicza (*Łzy i księżyc*)<sup>7</sup>.

Maszynopis *Wyzwolenia* przekazana do zbiorów Muzeum im. Józefa Czechowicza (Oddział Literacki Muzeum Lubelskiego) żona pisarza Jadwiga Kuczyńska z domu Kuryłło; przyjęła nazwisko drugiego męża dopiero w marcu 1983 r. Przez kolejne lata dramat pozostawał nieodkryty. Trudno też jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tekst nie został przez Łobodowskiego opublikowany. Być może powodem była decyzja autora, dla którego użycie formy dramatycznej miało charakter epizodyczny. Jednakże nawet jeśli pisarz chciałby *Wyzwolenie* wydać, musiał liczyć się z faktem, iż rynek wydawniczy dwudziestolecia międzywojennego nie był specjalnie łaskawy dla twórczości dramatycznej, zwłaszcza jeśli dzieła dramatopisarza pozostawały nieobecne na deskach teatrów. Po wojnie twórczość autora *Rozmowy z ojczyzną*, jako zagorzałego antykomunisty, nie mogła być „po myśli” władz PRL-u, nawet w atmosferze odwilży<sup>8</sup>.

Czy *Wyzwolenie* mogło ukazać się na emigracji? Odpowiedź na to pytanie wymagałaby osobnego śledztwa – nie wiadomo wszak, ile zachowało się egzemplarzy utworu, a co za tym idzie, czy autor któryś z nich posiadał. Warto też pamiętać, że wiele z wątków poruszonych w *Wyzwoleniu* powróci na kartach powieści, być może pisarz uznał, że proza będzie dlań odpowiedniejszą formą.

<sup>4</sup> S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 11.

<sup>5</sup> E. Rzewuska, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988, s. 84.

<sup>6</sup> Tamże, s. 75.

<sup>7</sup> Też e, *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym [w:] Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 298.

<sup>8</sup> J. Zięba, *Lublin miasto przeznaczenia (część druga). Wspomnień tom IV 1967–1979*, Lublin 2012, s. 122–123.

## ATAMAN, CO DO WOLNOŚCI GONIŁ...

Autor *Wyzwolenia* funkcjonuje w powszechnej świadomości głównie jako poeta i tłumacz z ukraińskiego oraz rosyjskiego, niekiedy również jako antykomunistyczny publicysta. Co bardziej zainteresowany czytelnik pamięta także o powieściach napisanych i wydanych na emigracji. Były to: trylogia czerpiąca z doświadczeń ze spędzonego w Kubaniu dzieciństwa: *Komysze* (1955), *W stanicach* (1958), *Droga powrotna* (1960) oraz tetralogia *Dzieje Józefa Zakrzewskiego* korzystająca ze wspomnień lubelskich lat młodości: *Czerwona wiosna* (1965), *Terminatorzy rewolucji* (1966), *Nożyce Dalili* (1968), *Rzeka graniczna* (1970); wydane w Londynie stanowią dziś pozycje trudno dostępne. Jest w tym pewne nieszczęście, ponieważ na kartach owych czterech ostatnich książek nakreślił Łobodowski niebywale malowniczy krajobraz Lublina doby dwudziestolecia międzywojennego, sycąc go wieloma autobiograficznymi odniesieniami, co z kolei stanowi wartość samą w sobie – żywot atamana Łobody jest bowiem doskonałym materiałem na powieść sensacyjną. Brak tych pozycji w powszechnym obiegu jest tym bardziej godny ubolewania, że aktualnie wielkim powodzeniem (w czym nie ma zresztą sensacji, jest to bowiem literatura kryminalna na wysokim poziomie) cieszy się seria powieści „retro” autorstwa Marcina Wrońskiego, których akcję osadzono przeważnie w realiach międzywojennego Lublina, a autor nie stroni od zaprzęgania do swych fabuł postaci inspirowanych autentycznymi mieszkańcami przedwojennego trybunalskiego grodu, np. Czechowiczem czy Łobodowskim – jeden z bohaterów nosi zresztą imię Józefa Zakrzewskiego<sup>9</sup>.

Autor *Dziejów Józefa...*, naznaczony w dzieciństwie rewolucyjną atmosferą upadającej Rosji carskiej i wzbierającym bolszewizmem (zakosztował go, mieszkając w Jejsku nad Morzem Azowskim), trafia do świętującej odzyskaną niepodległość ojczyzny i osiada w Lublinie. Podrósłszy, da się poznać jako działacz lewicowych organizacji, nigdy jednak nie będzie wiernym „towarzyszem” Komunistycznej Partii Polski. Redaktor lewicowych pism („Barykady”, „Trybuna”, „Dźwigary”), nie waha się dawać wyrazu swoim poglądom w twórczości, za co płaci m.in. relegowaniem z KUL-u, a przy okazji konfiskatą tomiku *O czerwonej krwi* (1931), czy później drugiego numeru „Barykad”, a także serią podobnych wydarzeń z towarzyszeniem procesów sądowych. W międzywojennym Lublinie był postacią barwną, wręcz skandaliczną. Pikanterii dodawał również epizod tragiczny – próba samobójcza podjęta podczas służby w szkole oficerskiej.

Kluczowy dla rozważań na temat *Wyzwolenia* zwrot polityczno-ideologiczny nastąpił po wizycie na Ukrainie w 1935 r., gdzie Łobodowski miał zobaczyć na

<sup>9</sup> Spotkać się z nim możemy np. na kartach pierwszej i drugiej powieści z cyklu Marcina Wrońskiego: *Morderstwo pod cenzurą* oraz *Kino „Venus”*.

własne oczy rzeczywistość po Wielkim Głodzie. Informacja ta nie jest jednak pewna, zanegowała ją bowiem żona pisarza, sugerując, że opis tych wydarzeń inspirowany był lekturą Sergiusza Piaseckiego<sup>10</sup>. Sprawa pozostaje dyskusyjna. W najnowszej edycji wspomnień Łobodowskiego Trznadel potwierdza wersję samego pisarza<sup>11</sup>. Nie jest zresztą istotne, czy autor *O czerwonej krwi* rzeczywiście był na Ukrainie, czy też wystarczyła mu relacja przestraszonego terrorem komunistycznego weterana, który miał mu w marcu 1935 r. donieść o strasznych wydarzeniach na wschodzie i o „splugawieniu świętego ołtarza rewolucji”<sup>12</sup>.

## DRAMACIK, KOMEDIA, EGZYSTENCJA

*Wyzwolenie* to datowana na lato roku 1933<sup>13</sup> sztuka w pięciu aktach, rozgrywająca się w środowisku przedwojennych komunistów, w którymś z prowincjonalnych miast Polski – wiemy jednak, że chodzi o Lublin, w tekście pojawia się Majdanek – jedna z dzielnic miasta nad Bystrzycą<sup>14</sup>. Intryga poprowadzona jest wartko, w stylu, popularnych dziś, filmów sensacyjnych. Łobodowski miał zresztą za sobą rzetelny – jak powiedzieliby współcześni scenarzyści – *research*:

Z robotnikami lubelskimi miałem kontakty głównie na terenie Związku Budowlanych, założonego nielegalnie, jako przybudówka Frakcji Rewolucyjnej PPS. [...] W wielkiej Sali Związku wisiał na „honorowej” ścianie portret Józefa Piłsudskiego, obok Karola Marksa. Komunistów wśród budowlanych było bardzo niewiele, a ci nie stronili od socjalistów i ani im w głowie było traktować ich jako „lokajów burżuazji”, według terminologii partyjnej. Świadomą komunistyczną działaczką była żona jednego z majstrów murarskich, Fela Długoszowa, moja niańka sprzed pierwszej wojny światowej. Aresztowana w roku 1933 otrzymała ciężki wyrok i siedziała w bydgoskim Fordonie.<sup>15</sup>

W *Wyzwoleniu* bohaterami są właśnie robotnicy budowlani, członkowie związku. Kilkakrotnie akcja rozgrywa się w „ubogim mieszkaniu robotniczym”<sup>16</sup> Jurczaków, gdzie honory pani domu pełni Jurczakowa – postać, której pierwowzorem mogła być wspomniana Fela Długoszowa. Hipotezę tę opieram na zbieżności dat i – prawdopodobnej – chęci upamiętnienia ważnej dla autora

<sup>10</sup> P. Libera, *Józef Łobodowski (1909–1988). Szkic do biografii politycznej pisarza zaangażowanego*, „Zeszyty Historyczne”, z. 160, Instytut Literacki, Paryż 2007, s. 20.

<sup>11</sup> J. Trznadel, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>12</sup> J. Łobodowski, *Żywoł...*, dz. cyt., s. 118.

<sup>13</sup> Co prawda, w tekście dramatu znajduje się adnotacja: „Rzecz dzieje się w Polsce w prowincjonalnym mieście w roku 1932” (te go ż, *Wyzwolenie*, maszynopis w zbiorach Muzeum Literatury im. J. Czechowicza w Lublinie [MC], 180 R, 32 k.), niemniej rok powstania podają za *Kalendarium* umieszczonym [w:] te go ż, *Żywoł...*, dz. cyt., s. 219.

<sup>14</sup> Te go ż, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 26. – Numery stron podają zgodnie z paginacją umieszczoną w lewym górnym rogu kart maszynopisu.

<sup>15</sup> J. Łobodowski, *Żywoł...*, dz. cyt., s. 74.

<sup>16</sup> Te go ż, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 1.

osoby. Warto jednak zatrzymać się przy znamiennym szczególe – wiszących w zgodzie portretach Marksa i Piłsudskiego. Jest to symboliczne odzwierciedlenie poglądów samego pisarza, którego nie przekonywała idea internacjonalizmu, a i w tekście sztuki dostrzec można silne zakorzenienie w polskiej tradycji, zwłaszcza tej romantycznej.

Od pierwszej sceny, w której u Jurczaków siedzi przy kartach trzech mężczyzn doglądanych przez gospodynię, rysuje się główna oś sporu ideologicznego – na niej Łobodowski buduje socjologiczny i polityczny obraz międzywojennej lewicy, a także w niej zawiera sedno swojego dramatu. Gustaw (działacz partyjny) prezentuje linię zgodną z bezgranicznym oddaniem partii, tymczasem Malinowski troszczy się bardziej o realne „tu i teraz” miejscowych robotników. Trzeci kompan, Łukasik, bierze stronę Gustawa, jest zresztą podejrzewany przez innych robotników o bycie konfidentem. W tej proporcji zawiera się już istotna opozycja: większość vs mniejszość, a także nieufność wobec partii przenoszona na jej zausznika w postaci Gustawa. Sympatia autora i odbiorcy skupia się na Malinowskim, ale zdajemy sobie intuicyjnie sprawę, że stoi on na przegranej pozycji. Choć oczywiście cały czas toczy się gra i nie wszystkie karty leżą na stole.

Tematem dyskusji jest organizacja strajku. Robotnicy chcą walczyć o „umowę zbiorową oraz podwyżkę płac”<sup>17</sup>. W rozmowie pojawia się również temat Piotra – głównego bohatera, młodego aktywisty, słynącego z poruszających wystąpień na wiecach. Łobodowski obdarza tę postać zespołem cech, którymi będzie charakteryzował się również Józef Zakrzewski, wziętymi zresztą z własnej biografii. Dość wspomnieć, co mówił o lubelskim poecie Czesław Miłosz: „[...] ten człowiek głosem ochrypłym od agitatorskiego wrzasku mówi do nas przejmująco i przekonująco”<sup>18</sup>. Nosi się również Piotr z zamiarem wydawania czasopisma, z atamanem Łobodą łączy go także pochodzenie: burżuazyjno-szlacheckie i... wspomnienia z dzieciństwa. W sztuce Piotr mówi: „Ja już w dzieciństwie byłem specjalistą od urywania guzików”<sup>19</sup>, co zapewne jest śladem po epizodzie z dzieciństwa samego autora *Wyzwolenia*:

Miałem już wtedy przeszło pięć lat [...] zorganizowałem pierwszą w życiu awanturę. Nie spodobała mi się pewna starsza pani [...] Gdy pogroziła mi [...] parasolką, zepchnąłem ją na podłogę, usiadłem na niej okrakiem i [...] zniszczyłem kapelusz pokonanej i oberwałem jej wszystkie guziki od palta.<sup>20</sup>

Piotr to przedstawiciel młodego, wyrazistego ideologicznie pokolenia, które głośno prawdziwych zmian, pozostaje krytyczne wobec mętnej dialektyki. Znaleźć można w *Wyzwoleniu* również portret starych rewolucjonistów, wspo-

<sup>17</sup> Tamże, s. 6.

<sup>18</sup> J. Zięba, *Żywoć Józefa Łobodowskiego (1)*, „Relacje” 1989, nr 3, s. 4, cyt. za: *Kalendarium życia Józefa Łobodowskiego*, „Scriptores” 2009, nr 35, s. 21.

<sup>19</sup> J. Łobodowski, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 17.

<sup>20</sup> Te go ż, *Żywoć...*, dz. cyt., s. 25.

minających wydarzenia z pierwszej dekady XX wieku. Przykładem Drukarz, który rewolucji rosyjskiej przyglądał się jako dorosły mężczyzna, co sprawia, że „swoje wie”, przy czym owo „swoje” zdaje się być zupełnie nie po linii partii:

Ruscy robotnicy cara zrzucili, dobra, niech sobie rządzą szczęśliwie i żyją. Oni sobie a my sobie. Ale ojczyzny muszą być osobno. W sąsiedzkiej przyjaźni, ale osobno.<sup>21</sup>

Jest to stanowisko wspólne dla wszystkich starych socjalistów, którzy stanowią trzon zajmujących się konspiracyjną „robotą” w latach międzywojennych. Pozostaje to oczywiście spójne z poglądami samego Łobodowskiego, który za kilka lat na łamach prasy będzie głośno i otwarcie mówił o tym, co dzieje się z narodami otoczonymi „opieką” Sowietów, jak Gruzini czy Ukraińcy<sup>22</sup>.

II akt rozgrywa się w gabinecie Profesora. Jest to pokój intelektualisty, książki, maszyna do pisania – kontrast wobec robotniczego mieszkania Jurczaków. Zmiana scenerii jest oczywiście znamienna – to dalsze podkreślanie opozycji, czy też rozwarstwienia środowisk lewicowych. Profesorowi towarzyszy sekretarka Basia, piękna dziewczyna z bogatej rodziny, od początku ironiczna wobec komunistycznej nowomowy, którą operuje „wybitny działacz”, jak przedstawia Profesora autor w spisie postaci. W tym miejscu należy przywrócić się dokładniej temu bohaterowi. Bez wątpienia mamy do czynienia z pierwotną literacką inkarnacją profesora Mendelsoana, znanego z *Dziejów Józefa Zakrzewskiego*, o którym to pisał Tadeusz Kłak w swojej analizie powieści:

[...] reprezentował stopień najwyższego ideologicznego i politycznego wtajemniczenia [...] przekazywał [...] wytyczne aktualnej linii partyjnej, dostarczał wskazówek, argumentów i lektur.<sup>23</sup>

Rzeczywistym pierwowzorem obydwu uczonych był Samuel (Szmul, Szmuel) Mejerzon – były dyrektor gimnazjum żydowskiego w Grodnie, znany działacz komunistyczny, notowany już w 1927 i 1928 r.<sup>24</sup>, którego tak wspomina Łobodowski:

Prowadził żywą działalność partyjną i był inwigilowany od dawna. Często go widywałem, korzystając z bogatej biblioteki profesora. [...] był bardzo nieostrożny i wpadł w najbardziej dziecinny sposób, jaki można sobie wyobrazić. Wielki proces, w którym Mejerzon był głównym oskarżonym, toczył się kilka dni [...] dostał osiem lat więzienia. Dokładnej daty procesu nie pamiętam, w każdym razie było to w lecie 1933 roku...<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Tegoż, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 8.

<sup>22</sup> Tegoż, *Uzurpatorzy wolności*, „Wiadomości literackie” 1936, nr 31 (663), s. 4–5.

<sup>23</sup> T. Kłak, „Lubelskie” powieści Józefa Łobodowskiego, „Scriptores” 2009, nr 35, s. 187.

<sup>24</sup> Archiwum Akt Nowych [AAN], KC PZPR, Komenda Wojewódzka Policji Państwowej w Lublinie, 281/I-30, k. 115, cyt. za: P. Libera, *Józef...*, dz. cyt., s. 16.

<sup>25</sup> J. Łobodowski, *Żywot...*, dz. cyt., s. 129.

Data, której nie pamiętał Łobodowski to 1 sierpnia 1933 r., podaje również błędne informacje na temat wyroku, który opiewał na dziesięć lat (zmniejszony przez Sąd Apelacyjny do lat sześciu)<sup>26</sup>. To właśnie w ten gorący dla lewicowej konspiracji czas autor *Rozmowy z ojczyzną* napisał interesujący nas dramat. Trudno uwierzyć, że to koincydencja, skłaniałbym się ku opinii, iż mamy tutaj odpowiedź na pytanie o inspiracje pisarza. Skazanie Mejerzona oraz Feli Długoszowej, konfiskata trzeciego numeru „Barykad”, a wraz z nią uzasadnienie wyroku z 29 sierpnia<sup>27</sup>, w którym śledczy podnieśli sprawę kontaktów Łobodowskiego z Mejerzonem<sup>28</sup>, stanowią obraz bardzo wyraźnego napięcia między władzą a komunistycznym podziemiem, przypadającego na okres powstawania sztuki.

Postać Profesora kreuje Łobodowski wobec głównych bohaterów swoich utworów (zarówno Piotra jak i Józefa) w podobny, antagonistyczny sposób. Zakrzewski odnosił się z rosnącą nieufnością wobec ideologii i rozwiązań zasłużonego działacza, konfrontując je z innymi lekturami i wyrabiając tym samym własne niezależne stanowisko<sup>29</sup>. Piotr jest bardziej radykalny – w sporze z „ważnym działaczem” wytacza najcięższe działa, za co obrywa mu się zresztą standardowymi oskarżeniami o antysemityzm i faszyzm. O tej nadużywanej terminologii napisze Łobodowski później w *Smutnych porachunkach* i *Uzurpatorach wolności*<sup>30</sup>.

Pozostaje również osoba Basi, której pierwowzorem mogła być służąca Mejerzona – Anastazja. Nie ma na to jednak żadnych dowodów. W dramacie łączy Basię i Piotra romans. Zażyłość ta miała stać się narzędziem inwigilacji młodego ideowca. Bezpruderyjna, chętna do flirtów i nieuznająca monogamii bohaterka to portret lewicowej działaczki, podkreślający charakterystyczną dla epoki, swobodę obyczajów. Przy okazji Basia wpisuje się w obraz lekko zmodernizowanej *femme fatale*, atrakcyjny także dla współczesnych twórców, chętnie umieszczających w swych intrygach kobiety świadome swego piękna i postępujące z pewnym wyrachowaniem, żeby nie napisać okrucieństwem.

<sup>26</sup> P. Libera, *Józef...*, dz. cyt., s. 17.

<sup>27</sup> Istnieje tutaj pewna nieścisłość, Libera powołuje się na akta Prokuratury (por. APL Prokuratura Sądu Okręgowego w Lublinie, sygn. 249, k. 36, cyt. za: P. Libera, *Józef...*, dz. cyt., s. 16); tymczasem Irena Szypowska pisząc o procesie, podaje inną datę: 23 sierpnia (por. I. Szypowska, „Barykady”, „Scriptores” 2009, nr 35, s. 104), nie powołuje się jednak na źródła. Wydaje się zatem, że datowanie podane przez Libere jest rzetelniejsze. Badacz ten popełnia jednak błąd, pisząc o pierwszym numerze „Barykad” (por. P. Libera, *Józef...*, dz. cyt.), podczas, gdy w 1933 skonfiskowano trzeci, oraz dodatek do drugiego numeru. Konfiskata tych pism skutkowałą dwoma osobnymi procesami, 23.VII.1933 miała miejsce rozprawa dotycząca się dodatku (por. I. Szypowska, „Barykady”, dz. cyt.). Zdaje się jednak, że badacze mają na myśli to samo uzasadnienie, obydwoje podkreślają bowiem ujęcie w tymże informacji n.t. biografii i środowiska pisarza.

<sup>28</sup> P. Libera, *Józef...*, dz. cyt., s. 16.

<sup>29</sup> T. Kłak, „Lubelskie”..., dz. cyt.

<sup>30</sup> J. Łobodowski, *Smutne...*, dz. cyt., s. 1; tegoż, *Uzurpatorzy...*, dz. cyt., s. 4–5.

Do sceny dołączają Gustaw i student Adam (kolega Piotra z Warszawy, który okaże się współpiskowcem), pojawia się również Profesor, celem wydania kilku rozporządzeń dotyczących priorytetów działalności partii w regionie, tj. strajku robotników budowlanych oraz wydawania pisma, które na początku ma być legalnym „tygodniczkim”. Spotkanie „towarzyszy” zamienia się w spór między Piotrem, który zostaje mianowany „opozycjonistą” a Profesorem – uosabiającym autorytet aparatu partyjnego i wszelkie jego prerogatywy – m.in. możliwość wykluczenia niepokornego rewolucjonisty z szeregów organizacji. Rzeczą najistotniejszą jest zarzut ambicji terrorystycznych, które rościć ma sobie Piotr, a które to w efekcie miałyby pogрузić dotychczasowe osiągnięcia partii. Jest to więc nie tylko konflikt pomiędzy szczerym socjalistą a kostniejącymi strukturami komunistycznymi, ale również pomiędzy różnymi wizjami rewolucji:

Piotr:

Idea rewolucyjna kostnieje i umiera. Trzeba ją ratować przed zgrają uzurpatorów o sercach handlarzy i duszach niewolników. [...] Głowy wczorajszych żołnierzy wolności zaczynają dojrzewać dla gilotyny.<sup>31</sup>

Widoczne są w tym stanowisku echa romantyczne, myślenie rodem z kolejnych powstań niepodległościowych, co zresztą znajduje potwierdzenie w dalszej części rozmowy i każe spojrzeć na Piotra jako typowego bohatera romantycznego:

[...] któż tu jest zwycięzcą? Czy nie ten, co potrafi do końca w zgodzie z samym sobą? [...] jeśli noszę w sobie wewnętrzny nakaz nie po to, abym go zdradził, możecie mnie likwidować fizycznie; wówczas nawet klęska staje się zwycięstwem.<sup>32</sup>

Łobodowski dba o unikanie patosu – robi to dość wdzięcznie – za każdym bowiem razem, gdy Piotr wznosi się na swój Mont Blanc, z dołu pokrzykuje nań Profesor, nazywając go szydlerczo i pobłażliwie: „Kordjanem na skale”, „Hamletem walczącym z własnym cieniem”, czy później zarzucając mu zbyt uważną lekturę Dostojewskiego i oskarżając o „Konradowe cierpienia”. Bohaterowie rozstają się w przekonaniu o zajęciu miejsc po przeciwnych stronach barykady. Przedstawienie Piotra jako romantyka stanowi pewien przyczynek do przyjrzenia się literackim poglądom autora. W tym kontekście warto przypomnieć, co pisała Irena Szypowska:

Za jedyne go kontynuatora tradycji romantycznych uznawał [...] Wyspiańskiego. *Notabene* sam spróbował się pisać dramat w pięciu aktach zatytułowany także *Wyzwolenie*.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> J. Łobodowski, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 15.

<sup>32</sup> Tamże, s. 16.

<sup>33</sup> *Kalendarium życia Józefa Łobodowskiego. Studia i działalność publicystyczno-pisarska 1931–1939*, „Scriptores” 2009, nr 35, s. 62.



Nawiązania do Wyspiańskiego są u Łobodowskiego wyraźne. Wszak to Konrad miał być terminatorem: „Terminowałem dług u wielu przemożnych potęg, które władały myślą moją – i teraz czas mi wyzwolić się”<sup>34</sup>, *Terminatorzy rewolucji* to z kolei tytuł jednego z tomów *Dziejów Józefa*... Przypadek? Być może, o ile w literaturze (a zwłaszcza w jej interpretowaniu) można sobie pozwolić na wiarę w przypadki. Pisał także Łobodowski o radykalizmie młodych poetów:

[...] z reguły [młode grupy poetyckie – D.G.] były mocno radykalne, tym przeciw [...] radykalizmem, który nie miał żadnych podstaw doktrynalnych ani nawet światopoglądowych. Sentymentalne tendencje utożsamiano z podstawą – podobnie rozgorączkowany wyrostek myli ciągoty erotyczne z prawdziwą miłością.<sup>35</sup>

Być może ta postawiona z perspektywy czasu diagnoza dotyczy również samego autora *Wyzwolenia* i odnalazła swoje odzwierciedlenie w postaci Piotra?

W akcie III wracamy do mieszkania z pierwszej odsłony sztuki. Deszczowa noc, na stole lampa naftowa, wokół zgromadzeni robotnicy. Akcja przyspiesza – mężczyźni szykują się do „roboty”, dotychczas anonsowanej jedynie w tle. Jest nią planowany skok na urząd pocztowy. Przewidywany łup? Emblematyczny milion. Spiskowcy wychodzą, ostatni mieszkaniec opuszcza Piotr, w drzwiach spotyka Bronkę, szesnastoletnią córkę Czarnego – jego dawnego gospodarza – który również bierze udział w akcji. Dziewczyna zakochana w młodym rewolucjonście dowiedziawszy się od matki o planach skoku, przybiegła powstrzymać ukochanego. Bezskutecznie. Piotr przybiega o świcie – zbyt wcześnie, co znaczy, że plan się nie powiódł. Wyznaje, że zabił człowieka.

Akt IV wita nas nazajutrz w „podrzędnej knajpie na przedmieściu”<sup>36</sup>. Przy stoliku bulwersujące nocne zdarzenia omawia czterech mężczyzn, w tym Łukasik i Karaś (sekretarz związku). Z ich relacji dowiadujemy się, że podczas akcji zginął listonosz, który przed śmiercią zdołał telefonicznie zaalarmować policję. W knajpie zjawia się również Malinowski. W rozmowie pojawia się sugestia, że to Piotr stał za zamachem. Dołącza Jurczak z informacją o jednym ze spiskowców – Augustyniaku zabranym przez policję. Poddenerwowanych związkowców uspokaja Piotr, dołączając do towarzystwa i po chwili nakazując rozejście. Po spotkaniu Piotr, pijąc wódkę, słucha gości rozmawiających o pogrzebie pocztowca. Dowiadujemy się, że uratował on blisko siedemset tysięcy złotych (złodzieje zabrali ledwie dziesięć).

Od tego momentu sensacyjna historia zamienia się w dramat psychologiczny. Piotr staje przed dylematem – żałuje swojego czynu, jest jednak świadomy, iż popełnił go w imię wyższej idei. Problem w tym, że Pocziarz jest ofiarą

<sup>34</sup> S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, [b.r.], [online], [b.m.], Fundacja Nowoczesna Polska, dostępny w internecie: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/wesele.pdf> (dostęp: 19.01.2016), s. 49.

<sup>35</sup> J. Łobodowski, *Żywot...*, dz. cyt., s. 106–107.

<sup>36</sup> J. Łobodowski, *Wyzwolenie...*, dz. cyt., s. 25.

z obowiązku – który także można nazwać ideą – dobrze wykonywanej służby. Społeczeństwo w takiej sytuacji stanie po stronie ofiary – wszak była funkcjonariuszem państwowym. Wniosek jest prosty, rewolucjonista staje w kontrze do ludu, który chce wyzwolić.

Do Piotra dosiada się Nieznajomy. Zaburzając przy tym dość wyraźnie realistyczną konwencję, o którą do tej pory Łobodowski dbał. Być może jest to niekonsekwencja lub błąd w sztuce pisarza. Osobiście broniłbym jednak sensu tej figury – jej domyślna, acz wyczuwalna dziwaczność (bo na dobrą sprawę, coś wyjątkowego w pijaku odwiedzającym podrzędną knajpę) sugerować może powinowactwo z jakimś nagle zmaterializowanym *alter ego* upijającego się Piotra. Autor zestawiając bohaterów, ponownie stawia na opozycję: ideowiec vs antyideowiec, ale również ktoś posiadający większą wiedzę o świecie, mądrość wagabundy i życiowego przegranego. Jest w tej scenie trochę z relacji ucznia i nauczyciela, co sugeruje paralelę między Nieznajomym a Profesorem, da się tutaj wyczuć także dalekie echo rozmowy Kordiana z Doktorem.

Panowie zaczynają debatę filozoficzną. Nieznajomy jest jak przybysz z przyszłości – niby-mędrzec, który doświadczenia Piotra ma już za sobą. To racjonalista, bogaty w życiowe niepowodzenia hartujące i otwierające oczy na świat. Jest w nim pewna dekadencja (alkohol) i mizantropia. To, co mówi o względności winy i grzechu (istnieje ona tylko wtedy, gdy jednostka się do niej poczuwa – to sprawa z gruntu indywidualna) każe pomyśleć o Dostojewskim. Przypomina zresztą Nieznajomy tego jegomościa, który nagle zjawił się w domu Iwana Fiodorowicza. Z ich pogawędki płynie wniosek, iż morderstwo dla kogoś, kto czuje się winny, pozostaje niemożliwe do odpokutowania – będzie zawsze przypominać o sobie, dręczyć. Chociaż w oczach Nieznajomego temat winy jako takiej jest dość wątpliwy, powiedziałbym poddający się krytyce nihilistyczno-relatywistycznej:

Pojęcie winy całkowicie zamyka się w kręgu własnej osobowości. Cóż to jest właściwie tak zwany grzech. [...] Jeśli ktoś mordując, zachowuje pełny spokój, nie czuje się moralnie zdruzgotany, wtedy nie ma żadnego grzechu ani winy.<sup>37</sup>

Piotr wyznaje swój grzech, zwierając się, że całe zdarzenie było potrzebne mu wewnętrznie, a ta przypadkowa śmierć nie jest przypadkiem (była zdeterminowana jakąś zewnętrzną siłą – musiała się wydarzyć, aby wszystko mogło się „wypełnić”). Cała akcja służyła do realizacji własnych planów, „przerobienia” wewnętrznych problemów. Mówi dalej o potrzebie zagarnięcia siłą – dla swojego marzenia – nowego realnego świata. Jest w tym przede wszystkim „świadomy fatalizm”, uruchomienie pewnej maszyny, która raz poruszona, nie będzie w stanie się zatrzymać.

<sup>37</sup> Tamże, s. 30.

Należy zapytać, co motywowało Piotra? Autodestrukcja w obliczu świadomości, iż ideowy weksel jest bez pokrycia? Nie sędzę, aby można było mówić, że młody rewolucjonista stracił wiarę w ideę – tak jak nie stracił wiary w socjalizm sam Łobodowski. Z drugiej strony nie wydaje się możliwe, aby bohater *Wyzwolenia* wierzył w to, iż skok na pocztę cokolwiek zmieni w skali makro, a to są właśnie proporcje, w których należy patrzeć na rewolucję.

Brak w dramacie konkretnych planów na przyszłość, brak nawet przewidywania efektów, poza konstatacją, że Partia zechce wziąć pieniądze z rabunku, mimo, iż przeprowadzany jest on w tajemnicy i kłóci się z jej aktualną polityką. Nieznajomy mówi, że szkoda wszystkich chwil, które socjologia zabiera ludziom. Mogliby oni poświęcić swój czas na używanie życia, choćby w prymitywny sposób, zamiast tracić go na próżne rozważania. Ale to właśnie on szepcze do ucha Piotra przewidywany finał jego „dramaciku” i cytuje pierwszy list do Koryntian: „A gdy to śmiertelne przyoblecze nieśmiertelność, tedy się stanie mowa, która jest napisana: Pożarta jest śmierć w zwycięstwie”<sup>38</sup>. Dodaje więc argument metafizyczny.

W akcie finałowym wracamy do pokoju w chacie Jurczaków. Z rozmów zebranych tam ludzi dowiadujemy się, że inni komuniści oskarżają Piotra o bycie prowokatorem, co jest najwyższym możliwym zarzutem w partii. To efekt profesorskiej intrygi mającej na celu zdyskredytowanie Piotra w środowisku. To samo spotka zresztą Łobodowskiego, choć niekoniecznie z tej strony przypuszczony zostanie atak. W rzeczywistości to Mejerson kończy w więzieniu – nie mógł być więc tak wytrawnym graczem, jak Profesor.

W finale akcja przyspiesza, Piotr zdeterminowany co do swojej strategii „ucieczki”, odwiedza Jurczaków, wydaje ostatnie dyspozycje, m.in. o przekazaniu zrabowanych pieniędzy wdowie po listonoszu – unieważnia tym samym ideowe zaplecze akcji. W momencie wejścia policji, która przyszła przeprowadzić rewizję, popełnia samobójstwo w kuchni.

Co tak naprawdę czyni? Czy dopełniają się w tym akcie słowa św. Pawła i rzeczywiście „pożarta jest śmierć w zwycięstwie”? Czy też jest to ich zaprzeczenie, a tę biblijną frazę należy przykładać do zgonu poczciarza? Skok na pocztę to czyn w istocie rewolucyjny – można by rzec, prawdziwie rewolucyjny, rodzi się wszak z nieskutecznej, uwikłanej w strukturalno-ideologiczne narośla rewolucji niedokończonej. Efektowny w swym terrorystycznym wymiarze jest manifestem jałowego działania, realizacją tego, co Łobodowski zawarł w werście: *trzeba coś zrobić, gdzieś bieć* z wiersza *O czerwonej krwi*<sup>39</sup>. Dokąd dobiegł Piotr? Zdaje się, że wiemy. Dlaczego zdecydował się na ów ruch? Odpowiada w rozmowie z Profesorem:

<sup>38</sup> Tamże, s. 32.

<sup>39</sup> Tęgoż, *O czerwonej krwi*, Lublin 1931, cyt. za: I. Szypowska, *Łobodowski – poeta świadomy dziejów*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2003, nr 38, s. 18.

Ta rewolucja, którą będę robić, ma na celu nie tylko ekonomiczne wyzwolenie proletariatu. Cóż by mi z tego przyszło, gdybym jednocześnie nie osiągnął własnego wyzwolenia. Mam prawo do tego, czy nie? Mam!<sup>40</sup>

A zatem mamy do czynienia z aktem transgresji – tak bowiem należy w moim przekonaniu czytać tytułowe „wyzwolenie”, dokonane przez czyn mający pozwolić na ucieczkę z „bagna”, na „wyłamanie krat”, a w rzeczywistości prowadzący do śmierci. Pozostaje pytanie najistotniejsze, czy Piotr w swojej wewnętrznej rewolucji wygrywa, czy przegrywa?

### AGITATOR W TEATRZE

Warto zapytać, co skłoniło Łobodowskiego do sięgnięcia po formę dramatu? Jarosław Cymerman w swoim artykule badającym rolę teatru w biografii lubelskiego literata wymienia inne utwory dramatyczne atamana Łobody: *Lubelską szopkę polityczną*, dostarczoną Okręgowi II Związku Rezerwistów w 1937 r. oraz tłumaczenie *Czy istnieje życie na Marsie?* I. Iwanowa (właściwie Aleksego Remizowa), które ukazało się w Instytucie Literackim w Paryżu w 1961 r.<sup>41</sup>. W świetle tych informacji widać, że *Wyzwolenie* jest tekstem najwcześniejszym<sup>42</sup>. Wracając więc do pytania: co powoduje Łobodowskim? Odpowiedź zdaje się tkwić w samym tekście sztuki, gdzie Piotr mówi:

Bo to też naprawdę komedia, stara jak świat. Rewolucja, włożona w tryby bezdusznej, biurokratycznej maszyny. Ważne nie to, co młode, silne i oddane sprawie, ale to, co ślepo posłuszne i bezkrytyczne. Widowisko, godne teatru.<sup>43</sup>

Należy więc założyć, iż Łobodowski miał zamiar użyć dramatu jako adekwatnego narzędzia do opisu pewnych aspektów rzeczywistości, które najwiśdziej nie do końca współgrały z inną formą literacką – a nawet jeśli nie były do takowej nieprzystające, to jednak formuła sztuki teatralnej zakładała większą kondensację treści. Do alegorii dramatu/melodramatu w kontekście społecznych wyborów młodego człowieka zmierzającego w lewicowym kierunku sięgnie również we wspomnianych *Uzurpatorach wolności*. Ciekawe problemy wydobywa w swojej analizie doświadczeń teatralnych Łobodowskiego Cymerman, który co prawda o *Wyzwoleniu* nie wspomina, pyta za to:

<sup>40</sup> Tamże, s. 17.

<sup>41</sup> J. Cymerman, *Teatr Łobodowskiego*, „Scriptores” 2009, nr 35, s. 442.

<sup>42</sup> Oczywiście w tym kontekście należy wspomnieć również o szkolnych doświadczeniach teatralnych, którym przygląda się Cymerman (te goż, *Teatr...*, dz. cyt.), a które to peregrynacje sam Łobodowski wspomina [w:] J. Łobodowski, *Żywot...*, dz. cyt., s. 55–56.

<sup>43</sup> J. Łobodowski, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 5.

[...] czy teatralna scena nie była dla niego rodzajem laboratorium, w którym przygotowywał swe kolejne role, czy [...] nie odkrył, że kryjąc się za kolejnymi maskami, pseudonimami można powiedzieć o świecie więcej.<sup>44</sup>

Jeśli uznać, ów wniosek za słuszny, rodzi się pytanie: czym było dla Łobodowskiego doświadczenie dramatisarskie, które podjął bogatszy o doświadczenia sceniczne, a w którym nie tylko zawarł doświadczenie przeszłości, ale antycypował również to, co dopiero się wydarzy? Mam tutaj na myśli samobójczą próbę pisarza, która koresponduje z zakończeniem sztuki. Teza to być może karkołomna. Niemniej wydaje mi się interesująca z dwóch powodów: odległości w czasie – Łobodowski dramat pisze latem 1933 roku, a strzela do siebie w styczniu 1934; oraz podobieństwa sytuacji – Piotr oddaje strzał w chwili, gdy do chaty wchodzi policjanci celem przeprowadzenia rewizji, tymczasem tak wspomina feralny epizod ze szkoły oficerskiej Kazimiera Iłakowiczówna:

[...] strzelił do siebie, co spowodowało [...] rewizję jego rzeczy. Żandarmeria znalazła tam listy o treści wyrotowej [...] oraz komunistyczne wiersze w rękopisie.<sup>45</sup>

Piotr strzela prosto w serce. Gdzie próbuje trafić Łobodowski, skoro ze zdarzenia wychodzi ranny? Jak sam wspomina:

W szpitalu równiejskim nie było rentgena i chirurg nie mógł stwierdzić, gdzie utkwiała kula [...] ześlizgnęła się wzdłuż zeber i zatrzymała się w przeponie brzusznej.<sup>46</sup>

Badacze (Trznadel, a za nim Libera) uznali, iż motywacje niedosłego samobójcy ważyły się raczej pomiędzy „trudnymi transformacjami wewnętrznymi” a „przeżyciami «sercowymi»”<sup>47</sup>, ale czy jedno wyklucza drugie? Łobodowski był przecież katastrofistą w swojej poezji, czy nie mógł być nim również w dramacie? Gdyby strzał oddany w Równem okazał się celniejszy, lub też gdyby wybrał większy kaliber (owa decyzja wg indagowanego przez Iłakowiczównę generała miała być dowodem na symulancie podchorążego<sup>48</sup>), historycy literatury mieliby kolejne, po czechowiczowskich, „bomby w stallach” – będące zapisanym proroctwem własnej śmierci. Oczywiście można powiedzieć, że dopuszczam się tutaj poważnego nadużycia – wszak Czechowicz swoją śmierć przewidział, ale nie podniósł na siebie ręki. Cóż jednak począć z legendą, wedle

<sup>44</sup> J. Cymerman, *Teatr...*, dz. cyt., s. 443.

<sup>45</sup> K. Iłakowiczówna, *Dziwny casus Józefa Ł.* [w:] tejże, *Trzynieński zajac*, Kraków 1975, s. 91, cyt. za: J. Łobodowski, *Żywoć...*, dz. cyt., s. 68.

<sup>46</sup> Tamże, s. 168.

<sup>47</sup> J. Trznadel, *O Józefie Łobodowskim*, „Arka” 1994, nr 50, s. 105, cyt. za: P. Libera, *Józef...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>48</sup> K. Iłakowiczówna, *Dziwny...*, dz. cyt., s. 92, cyt. za: J. Łobodowski, *Żywoć...*, dz. cyt., s. 68.

której tego wrześniowego dnia „kierowany antyinstynktem” miał rzucić się na bombę i przykryć ją własnym ciałem?<sup>49</sup>

Powyższe rozważania opierają się na założeniu, iż *Wyzwolenie* rzeczywiście powstało w 1934 roku. Zważywszy jednak na brak daty na maszynopisie, a także na jego charakter (część kartek jest odbitych przy użyciu kalki) należy być ostrożnym. Być może tekst jest późniejszy? Wskazywałoby na to rozliczenie z komunizmem, które wyżej potraktowałem jako przyczynek do późniejszych artykułów atamana Łobody, można jednak rzecz ująć odwrotnie. Podobnie jak uznać, że opis samobójstwa Piotra jest reminiscencją doświadczeń pisarza. Zaznaczam tę wątpliwość, choć skłaniam się do teorii nakreślonej wyżej. W przekonaniu utwierdza mnie również pewien szczegół. Na stronie tytułowej maszynopisu, w lewym górnym rogu, znajduje się napisany odręcznie pseudonim: „Cyrano”. Interpretować to można jako godło konkursowe, skłonny byłbym widzieć w tym jednak dowód na młodość autora, chętnie kryjącego się za pseudonimem – zwłaszcza przy okazji dramatu, który to nie był jego specjalnością.

„Cyrano” wskazuje jednak na jeszcze jedną okoliczność – kontekst historycznoliteracki. Pseudonim wzięty zapewne od sztuki pod tytułem *Cyrano de Bergerac* autorstwa Edmonda Rostanda skłania do powtórnego przyjrzenia się wzmiankowanym już podobieństwom i tendencjom romantycznym oraz neoromantycznym.

## TROPY WIODĄ PRZEZ STEP

Romantyczny rys Piotra i zbieżność tytułów to ledwie początek. Uważny czytelnik łatwo wychwyci bowiem inne nawiązania do arcynarodowej sztuki Wyspiańskiego. Piotr jak Konrad chce być tym, który wiezie do czynu i właśnie w tej formie aktywności upatruje jedynej szansy na zmianę zastanego stanu rzeczy. Ufa również Muzie, która mówi:

Wyzwolin ten doczeka się dnia,  
Kto własną wolą wyzwolony!<sup>50</sup>

Oczywiste jest, że ów prymat woli nakazuje spojrzeć na Piotra także przez pryzmat filozofii Fryderyka Nietzschego, ale i wspomnianego już Dostojewskiego. Jest w tym zresztą pewna wspólnota myślenia rewolucyjnego i romantycznego – Konrad roi sobie poprowadzenie Kościoła, w którym wszyscy będą braćmi. Czym innym jeśli nie takim ideologicznym kościołem jest świat, o którym marzy Piotr?

<sup>49</sup> Józef Czechowicz zginął w trakcie nalotu na Lublin 9 września 1939. Wspomnianą wersję jego śmierci podaje za Henrykiem Domińskim Waclaw Gralewski [w:] W. Gralewski, *Stalowa tęcza: wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 18–19, cyt. za: „Scriptores” 2006, nr 30, s. 44.

<sup>50</sup> S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 15.

Czy drogą do wyzwolenia może być samobójstwo? Pytała o to już Maska 10, ale Konrad opowiadał o innym „zabiciu siebie” – Piotr zaś jest przykładem bankructwa tego przekonania, zmuszony w swych czynach do dosłowności. Temat podobieństw jest oczywiście szeroki, dość wspomnieć o obecności „karcianej” metafory. Tego typu analiza porównawcza zasługuje na osobny artykuł, którego punktem wyjścia powinna być konstatacja o szerokim wpływie *Wyzwolenia* na twórców doby dwudziestolecia.

Poza Wyspiańskim należy wspomnieć o innych autorach, z którymi można porównywać dzieło Łobodowskiego. Będą to choćby Rostworowski ze swoim *Antychrystem*, ale i Witkacy z *Szewcami*, a także mniej znani jak Andrzej Rybicki – *Proletariusz*, *Dzień dobry* – który w wymienionych dramatach kreśli własną wizję rewolucji, odwołując się przy tym zarówno do międzywojennych komunistów, jak i romantycznych oraz neoromantycznych tradycji.

Romantyczność to nie tylko nawiązania do „ostatniego z romantyków”, ale także charakterystyczna atmosfera z wyraźnym rysem tajemniczości, reprezentowanej przez demoniczną i obecną w tradycji zarówno romantyzmu, neoromantyzmu, jak również Młodej Polski, postać Nieznajomego. Należy jednak pamiętać, że Piotr nie jest bohaterem prometejskim, który cierpi za ogół, dąży co prawda do poprawy losu wszystkich – nie swojego – sam na tym traci jednak najwięcej. Dyskusyjne jest składanie tego na karb altruizmu, nie mówiąc już o romantycznym mesjanizmie.

Obserwujemy tutaj również przykład pewnej szerszej tendencji, o której wspomina Rzewuska, pisząc, że po 1932 r. „marzenie o tym, by we współczesności pełnić rolę dawnego poety, staje się nie tylko anachroniczne, lecz wręcz absurdalne”<sup>51</sup>. Stanowi to kolejny walor utworu Łobodowskiego, który wpisując się w ów nurt, pozostaje niejako pomiędzy tradycją – jak ją nazywa Rzewuska – idei misteryjności<sup>52</sup>, a nadchodzącym realizmem. Na rozwinięcie czeka również topos ofiary, obecny przecież w utworze (głównie w postaci Piotra) – choć niewyartykułowany wprost.

## ZAKOŃCZENIE

Jest w rozrachunku Łobodowskiego z własną przeszłością, podjętym we wspomnieniach, sporo odwagi, bo przecież nie można zrzucić na karb nieuwagi takich słów: „Gdyby wówczas istniało takie pojęcie, «jak narodowa droga do socjalizmu», «Dźwigary» można by było podciągnąć pod ten termin bez większego trudu”<sup>53</sup>, które Łobodowski pisze o swojej lewicowej niepokorności z lat trzydziestych. Kreśląc to zdanie, autor *Nocy lubelskich* wiedział już wszak, czym

<sup>51</sup> E. Rzewuska, *Misterium...*, dz. cyt., s. 300.

<sup>52</sup> Tamże, s. 299.

<sup>53</sup> J. Łobodowski, *Żywot...*, dz. cyt., s. 116.

był „narodowy socjalizm”. Poddawanie w wątpliwość skuteczności myśli internacjonalnej jest również jednym z najistotniejszych problemów poruszanych w *Wyzwoleniu*. Stanowi przyziemne „piętro” przesłania utworu. W każdej dobrej sztuce musi się jednak znaleźć problem głębszy, uniwersalny. Tak też dzieje się tutaj. Problemy Piotra nie są być może bliskie wszystkim młodym ideowcom, ocierają się jednak o filozoficzne rozważania na temat skali wolności, którą posiada jednostka, ale i zakresu ograniczeń tworzonych przez systemy prawne (zarówno świeckie, jak i religijne oraz ideologiczne – mam tutaj na myśli te zasady, które nie posiadają oficjalnej aprobaty społeczeństwa, stanowią więc pewnego rodzaju mniejszość).

Tytuł dramatu można interpretować dwójako: z jednej strony jest to wyzwolenie ze złudzeń dotyczących ideologii, z drugiej zaś wyzwolenie ze świata – bo przecież tak, dość nihilistycznie należy chyba odczytać samobójstwo Piotra. A zatem byłby główny bohater przykładem tego, który przejrzał na oczy, dostrzegł jak przeszłość pod sztandarem „wiary dziecinnej”<sup>54</sup> „sentymentalnego jutra”<sup>55</sup> determinuje przerażającą teraźniejszość/„żałosne dziś”<sup>56</sup>, przydając jednocześnie katastroficznego cienia przyszłości, którą „nieznane jutro”<sup>57</sup>. Bo przecież „katastrofa jest niekiedy wyzwoleniem”<sup>58</sup>, jak konstatuje w *Smutnych porachunkach* Łobodowski. To zdanie wydaje się kluczem do gorzko-pozytywnej interpretacji dramatu, będącego w gruncie rzeczy opowieścią o ideałach i cenie, którą przychodzi zapłacić za ich spełnienie. Okazać się ono może bowiem równoznaczne z utratą.

Dominik Gac

‘I WANT TO BE A FREE MAN IN A FREE WORLD’, OR ROMANTIC TERRORISM  
AND THE FAILED REVOLUTION IN JÓZEF ŁOBODOWSKI’S *LIBERATION*

Summary

This article is the first critical analysis and interpretation of *Liberation* (*Wyzwolenie*), the only drama in the oeuvre of Józef Łobodowski. Written in 1933 and deposited in the 1980s at the Józef Czechowicz Museum of Literature in Lublin, *Liberation* has remained unpublished and practically forgotten. It is however a notable example of political drama dealing with socialism and communism, and in particular the author’s bitter reflection about the failure of the leftist ideals in the aftermath of World War I. Using a variety of interpretative tropes, the article examines, firstly, the links between the plot of the play and Łobodowski’s own experiences (the autobiographical elements are quite prominent), and, secondly, the network of references and correspondences between *Liberation* and Łobodowski’s émigré novels. What this analysis shows as well is the prominence of Romantic themes in the writer’s fiction.

<sup>54</sup> Tegoż, *Smutne...*, dz. cyt., s. 236.

<sup>55</sup> Tegoż, *Uzurpatorzy...*, dz. cyt., s. 278.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> Tegoż, *Smutne...*, dz. cyt., s. 238.