

Maria Jolanta Olszewska  
Uniwersytet Warszawski

## **Nieskończone, niewyobrażalne i niewyraźne w poetyckim widzeniu Emila Zegadłowicza (*Powsinogi beskidzkie, Nawiedzeni*)**

*Wszystko na ziemi c o p r z e m i j a j ą c y  
Ma kształt – stworzone jest ręką człowieczą!  
Lecz ja na sobie czuję dech gorący  
Wieczności – która nad wszelką jest rzeczą.*

Jan Wittlin<sup>1</sup>

Emil Zegadłowicz (1888-1941) debiutował w roku 1908, a zatem rok po śmierci Stanisława Wyspiańskiego, o kilka lat później niż znani polscy poeci tego okresu jak Leopold Staff i Tadeusz Miciński. Jego czas samookreślenia i dojrzałości artystycznej przypadł zatem na schyłkowe lata Młodej Polski. W lata powojenne wkroczył jako twórca już ukształtowany<sup>2</sup>. Należał do pisarzy moralistów, zaangażowanych w życie polityczno-społeczne, którzy podejmowali temat odrodzenia duchowego człowieka w świecie kryzysu wartości<sup>3</sup>. Zasadniczym celem dążeń artystycznych Zegadłowicza stało się wyrażenie prostoty duchowej, która miała być fundamentem dla głoszonej przez niego etyki odrodzeńczej w duchu *quasi*-religijnym i społecznym. Dał temu wyraz najpierw w utworach drukowanych na łamach poznańskiego „Zdroju” Jerzego Hulewicza, a potem działając w antyskamandryckiej i antyfuturystycznej, „Ponowie” (1921–1922) oraz w Zborze Poetów w Beskidzie, „Czartaku” (wyszły 3 numery tego pisma 1922, 1925, 1928), do którego należeli również m. in. Edward Kozikowski, Józef Birkenmajer, Jan Nepomucen Miller, Tadeusz Szantroch, krótko Zofia Kossak-Szczucka i Jan Wiktor oraz malarze Józef Fałat, Wojciech Weiss i Zbigniew Pronaszko<sup>4</sup>. Program tej grupy poetyckiej wyrósł ze szczególnie dramatycznie doświadczanej nowoczesności. Twórcy tu zgromadzeni demonstrowali niezgodę na życie w społeczeństwie industrialnym, w „niestałym świecie nienaturalnym”, w sztucznych tworach, za jakie uważali miasta-potwory, wśród produktów przemysłowych,

<sup>1</sup> J. Wittlin, *O rękach*, [w:] idem, Hymny, Poznań 1920, s. 42.

<sup>2</sup> Obszernie na ten temat pisał A. Lam, *Polska awangarda poetycka lat 1917–1923*, t. I, *Instynkt i ład*, Kraków 1969, s. 9.

<sup>3</sup> K. Szewczyk-Haake, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, Kraków 2008, s. 19-24. autorka w swej pracy w sposób obszerny i bardzo wnikliwy omówiła działalność poetycką Emila Zegadłowicza. Wiele jej ustaleń dało podstawy do rozważań w niniejszym artykule.

<sup>4</sup> Dokładnie ideologię „Czartaka” omówił J. Prokop, *Prymitywizm w kręgu Czartaka*, [w:] *Problemy literatury polskiej 1890-1939*, seria I, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego przy współudziale M. R. Pragłowskiej, Wrocław 1972, s. 403. Zob. też J. Kłossowicz, *Samotność i uniwersalizm*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. II. *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965, s. 210.

oponowali przeciw skazaniu człowieka na alienację, wegetację i śmierć duchową, życie w jednym wymiarze. Szybki postęp cywilizacyjny, mechanizacja i technicyzacja życia, rozwój przemysłu i handlu, komercjalizacja kultury - to wszystko budziło w nich niechęć, przechodzącą z czasem w prawie obsesyjny lęk przed nowoczesnością<sup>5</sup>. Dlatego twórcy związani z „Ponową” i „Czartakiem” pozostawali w ostrej opozycji do ruchów awangardowych. Czerpiąc głównie z założeń filozofii irracjonalistycznej, głosili programowy aintelektualizm, antyurbanizm, panteistyczny kult przyrody, pracy i pokoju, protest wobec techniki i mechanizacji, prowadzącej do alienacji ludzkiej psychiki wobec świata. W ten sposób zbliżali się do założeń programowych ekspresjonizmu, głównie w jego wariacie niemieckim. Problem polegał na samookreśleniu się z powodu braku wyrazistości estetyki ekspresjonizmu<sup>6</sup>. Związki polskiej grupy z tym prądem artystycznym miały raczej charakter światopoglądowy i polegały na dzielnym przekonaniu o kryzysie kultury i na zatraceniu w związku z tym przez współczesnego człowieka podstawowych wartości duchowych i naturalnych norm moralnych, na promowaniu teorii aintelektualnego poznania i postulatcie wszechobecnej miłości<sup>7</sup>.

Twórcy związani z tymi grupami nostalgicznie marzyli o świecie nie mającym nic wspólnego z nowoczesnością, o świecie przedindustrialnym. To rodziło pokusę ucieczki w krainę baśniowej cudowności, do miejsc malowniczych, które Niemcy nazywają *die Grüne Stellen*, będących szczególną projekcją idealnych krajobrazów (*die Ideallandschaft*), gdzie każdy element ma przemawiać za światem wyższego porządku opartego na zasadach ludowej moralności. Taka postawa wobec rzeczywistości nabiera charakteru utopii rustykalnej:

Trzeba tylko oczy zmęczone wykąpać w tym lazurze niezmiernych obszarów nieba – pisał przyjaciel Zegadłowicza, Kozikowski - gdzie każdy poranek nowe widokreśli odsłania, pojąć tchem słonecznym tysiąc kwiatów o tysiącu barw, aby zrozumieć, że odwieczna tęsknota nie szuka lokaty dla swego szczęścia lecz echa jedynie dla tego rytmu krwi pulsującej w sercach naszych. [...] chcemy rozsiewać światło na cztery strony świata, w myśl odwiecznej prawdy, że wszelka radość idzie z gór. [...] W piędzi tej ziemi tak łatwo wyczuć rytm żywego życia, będący jeno dalszym ciągiem przeszłych epok<sup>8</sup>.

Koncepcje swe Zegadłowicz wyłożył w licznych tomikach poetyckich takich jak *Dziewanny. Sześć ballad wtórych* (1921), *Kołodziołki beskidzkie* (1923) czy *Powsinogi beskidzkie. Sześć ballad z poematu „Dziewanny”*(1923). Były one odpowiedzią poety stojącą

<sup>5</sup> Obszernie pisze na ten temat m. in. R. Salvadori, *Mitologia nowoczesności*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 2004.

<sup>6</sup> Obszernie zagadnienia ekspresjonizmu omawia W. Sokel, *Estetyka ekspresjonizmu*, przeł. E. Marylska, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6. Zob. też A. Hutnikiewicz, *Ekspresjonizm*, [w:] idem, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1976, s. 70-92; J. J. Lipski, *Ekspresjonizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i zespół, Wrocław-Warszawa – Kraków 1992, s. 260-269. Zob. też. K. Szewczyk- Haake, op. cit., s. 7 i nn.

<sup>7</sup> K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*, Wrocław - Warszawa - Kraków – Gdańsk 1977, s. 6-7. Zob. też E. Kuźma, *Związki i przeciwieństwa między niemieckim i polskim ekspresjonizmem*, „Studia Historia Slavo-Germanica”, 1970, nr 3.

<sup>8</sup> E. Kozikowski, *Do czytelnika*, „Czwartak”. Zbór poetów w Beskidzie, 1925, z. 1.

się szczególnym komentarzem do sytuacji kryzysu kultury wyniszczającego człowieka duchowo i moralnie. Udręczony przez pełne sprzeczności dylematy moralne, wyniszczające złudzenia świadomości, skazany na samotność teologiczną i egzystencjalną człowiek okazuje się bezradny wobec nierozwiązywalnych trudności własnego istnienia w czasie „bez – bożnym”. Tym samym doświadcza poczucia bezsensu i beznadziei prowadzących do rozpaczki. Postawiony wobec nicości, żyje zawieszony w duchowej próżni, co może z jednej strony prowadzić do depresji, ale z drugiej strony rodzi w nim potrzebę odrodzenia duchowego i tęsknotę za utraconym porządkiem aksjologicznym i poczuciem sensu. Szybko przeradza się w marzenie o Pełni, czyli o brakującej pewności ontologicznej i epistemologicznej. Zegadłowicz nigdy nie ukrywał faktu, że swą twórczość podporządkował ważnemu projektowi etycznemu nastawionemu na odrodzenie duchowe współczesnego człowieka, stawiającego sobie za cel przemianę świadomości i duchowości odbiorców jego tekstów, nakierowanych na poszukiwanie wyższych wartości. To z kolei przez otwarcia się na głębię tajemnic człowieka i wszechświata, zwrot w stronę tego, co nieskończone; wniknięcie pod materialną warstwę zjawisk rodzi chęć przywrócenia całej sfery pozamaterialnej. Można tego dokonać tylko w sferze sztuki.

Dlatego Zegadłowicz wytrwale szukał stałych punktów odniesienia w otaczającej go rzeczywistości po to, aby odzyskać utraconą równowagę egzystencjalną i duchową. Nieustannie powtarzał prawdę dla niego podstawową, że: „Wszelki czyn – odkupienie i ofiara musi mieć na mapie kosmicznej i swoje Betleem, i swój Nazaret”<sup>9</sup>. Tym miejscem wybranym, szczególnie był dla niego ojczysty Beskid – Gorzeń Górny, ziemia rodzinna, kraj lat dzieciennych, gdzie przyroda górską, ludzie i tradycja kulturalna żyją w doskonałej symbiozie<sup>10</sup>. Przestrzeń ta w jego mniemaniu zyskuje status miejsca wyjątkowego – centrum świata, gdzie uaktywnia się *genius loci*<sup>11</sup>. Znaczenie szczególne zyskuje tu indywidualna relacja człowieka i miejsca wiążąca go ze światem wartości. „Tak rozumiany *genius loci* nie tylko wiąże nas z miejscem, przez nadanie mu wyróżnionego charakteru, ale również odsyła dalej. Prowadzi do percepcji przekraczającej doświadczenie samego miejsca, na rzecz gry

<sup>9</sup> E. Zegadłowicz, „O Legionie Czartakowskim”. Przedmowa do rocznika „Czartaka” zboru poetów beskidzkich na rok 1928-my. Wygłoszona na wieczorze czartakowskim urządzonym staraniem Koła Polonistów Uniwersytetu Poznańskiego. Dnia 14 listopada 1927-go roku, [w:] idem, *W obliczu gór i kulis*, Poznań 1927, s. 185.

<sup>10</sup> J. Nowakowski, *Mit ziemi w poezji Emila Zegadłowicza*, [w:] *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, pod red. Z. Andresa, Rzeszów 1985, s. 35; por. J. Prokop, *Wokół Zegadłowicza*, [w:] idem, *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 36–66; por. L. Neuger, „A pojęcie cywilizacji jest niedorzecznością” – *Emil Zegadłowicz*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego, Sylwetki*, t. 2, pod red. I. Maciejewskiej, Warszawa 1982, s. 543–585.

<sup>11</sup> B. Gutowski, *Wprowadzenie*, [do:] *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, pod red. B. Gutowskiego, Warszawa 2007, s. 7.

jego kontekstów i znaczeń”<sup>12</sup>. To dzięki twórczej aktywności Zegadłowicza objawia swą moc „duch miejsca”. „Wywodzi się z ziemi” – pisał - „i tylko we wspólnocie z ziemią, i z nią jedynie duch krzepnie, nabiera tężyzny i religijnieje w tych zmianach pór i lat, którymi Bóg rządzi”<sup>13</sup>. Dlatego tak bliscy byli poecie „przyroda i człowiek z glebą związany, w mowę jej wsłuchany”<sup>14</sup>. Głębokiemu duchowemu poznaniu towarzyszy przede wszystkim uczucie zachwyty, przechodzące w olśnienie pokrewne objawieniu mistycznemu. Można powiedzieć w pewnym uproszczeniu, że dla poety z Gorzenia ziemia rodzinna, pełniąca funkcję *sacrum*, stała się szczególną religią „serca” otwierająca go na sferę nieskończoności. Poeta miał pełną świadomość istnienia nieskończoności, która w jego przypadku przyjmowała charakter ontologiczny. Musiał znaleźć język dla jej wyrażenia, jak również dla sytuujących się w jej polu znaczeniowym tego, co niepoznawalne i niewyraźne. Miał przy tym pełną świadomość tego, że nie są to pojęcia tożsame.

Zrozumiałe w tym kontekście staje się, dlaczego Zegadłowicz uznawał za wartościowe w tym projekcie archaiczne wzorce kulturowe oparte na mądrości ludowej, powiązane z wiarą w zjawiska irracjonalne, z pragnieniem cudowności i fascynacją egzotyką prymitywu, któremu nadał głębsze znaczenie filozoficzne<sup>15</sup>. Oczywiście jest, że Zegadłowicz z całą stanowczością opowiadał się przeciw naturalistycznej wizji świata opartej na darwinowskiej formule walki o byt. Wykraczanie poza naiwny zachwyty nad naturą, uczucie radości i wszechogarniającej, powszechnej miłości pozwoliło usytuować jego twórczość w pobliżu szeroko rozumianej ludowości w duchu przekształconego w duchu modernistycznym roussoizmu, tołstoizmu, franciszkanizmu i koncepcji ekspresjonistycznych - aktywizmu i komunizmu<sup>16</sup>. Do swych tekstów poeta z Gorzenia wprowadzał rozbudowane i wciąż powtarzające się w różnych wariantach motywy wiejskich chałup, starych kapliczek przydrożnych, drewnianych świątków, naiwnych obrazków-oleodruków, poczerńniętych od deszczów i śniegów, wtopionych w otoczenie przyrody, w gąszcz kwiatów, ziół i zieleni. Pomimo wprowadzonych do sztuki realiów wsi beskidzkiej poety nigdy nie interesował się etnografią, ani wiejską obyczajowością, natomiast zawsze kładł nacisk na uniwersalne znaczenie ziemi rodzinnej, poddanej przez niego estetyzacji, którą z powodzeniem wprowadził w sferę poezji. Dostrzegł

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> E. Zegadłowicz, *O kształtowaniu się idei. Odczyt wygłoszony w Kole Polonistów Uniwersytetu Poznańskiego 12 maja 1927 roku*, [w:] idem, *W obliczu...*, s. 64.

<sup>14</sup> Idem, „*O Legionie Czartakowskim*”, s. 181.

<sup>15</sup> Por. G. Gazda, *Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, op. cit..

<sup>16</sup> Obszernie sprawę tę omawia K. Jakowska w swej pracy rozdz. 1. *Treści komunioistyczne „Soli ziemi”*.

i wykorzystał szczególne zjawiska wynikające bezpośrednio z psychofizycznej konstytucji człowieka wsi - konkretyzm i wizualność charakteryzujące przejawy religijności wiejskiej:

Człowiek ten bez przerwy obcuje w sposób zmysłowy z przyrodą, widzi ją, dotyka. I tylko to stanowi dla niego rzeczywistość w pełnym tego słowa znaczeniu, co wpisanych w poetykę wizji sennych, halucynacji. Stąd bierze się nieustanna próba zbliżenia przedmiotów wiary w zasięg jego oczu i rąk<sup>29</sup>.

Ta religijność pierwotna, czy też wiara źródłowa, zmaterializowana w postaci sztuki ludowej, tej najbardziej autentycznej i źródłowej, „iście wiecznie żywej dziedziny”, dla Zegadłowicza, szczególnie wrażliwego na *sacrum*, staje się łącznikiem między światem materialnym a niematerialnym. Budując mit ziemi rodzinnej, Zegadłowicz odwoływał się do dwóch porządków – Natury, regionalizmu i prymitywizmu<sup>17</sup>. Jak pisał badacz jego twórczości, Jan Nowakowski:

Pierwszy mieści się w potrzebie przemodelowania sił duchowych człowieka, w potrzebie odrodzenia duchowego i moralnego, co oznacza także ocalenie inspiracji metafizycznych w ludzkim postępowaniu. Drugi tkwi w zespoleniu w harmonijną całość naturalnego porządku życia i tradycji kulturalnej. Oznacza to, że porządek naturalny to nie tylko przymierze człowieka z ziemią, lecz także ciągłość tradycji i przymierze z wielowiekowymi przyzwyczajeniami człowieka. Są to fundamentalne założenia programowe poety<sup>18</sup>.

Ten rodzinny, prywatny Beskid w poetyckim widzeniu Zegadłowicza, będący szczególną projekcją idealnego krajobrazu, wystylizowany na krainę cudowności w jego utworach stał się przestrzenią uświęconą, zawieszoną w bezczasie, w bezprzestrzeni, istniejącą w sferze mitu wiecznej Natury, gdzie każdy element przemawia za światem jakiegoś wyższego Porządku opartego na zasadach ludowej moralności i religijności.

Z tego wszechogarniającego duszę ludzką uczucia miłości do przyrody, ziemi i jej mieszkańców, nazwanych przez poetę „prostaczkami Bożymi”, i do bezmiaru Bożych spraw, z tej afirmacji rodzi się poczucie wyzwolenia duchowego, a to prowadzi do poczucia intensyfikacji ludzkiego bytowania, co ujawnia się nie tyle w procesach na poziomie fizjologii, ale przede wszystkim we wzmożonej pracy duchowej prowadzącej aż do doświadczenia stanów wzniosłości<sup>19</sup>, dających się określić w kategoriach „zachwycenia”, „ośnienienia”, „epifanii”, a więc stanów pokrewnych stanom mistycznym, czy też do takich

<sup>29</sup> J. Tischner, S. Grygiel, *O religijność wsi współczesnej*, „Znak” 1966, nr 12.

<sup>17</sup>W podtekście można doszukać się wpływów również nurtów antychrześcijańskich - myśli Jeana Jacquesa Rousseau czy też Henriego Davida Thoreau. Zbliżali się oni do teorii prymitywizmu i regionalizmu, o którym Maurycy Barrés mówi jako o odnalezieniu korzeni we własnej ziemi, o rzetelnej wiedzy o świecie z niej płynącej. Regionalizm staje się nieodzownym warunkiem rzetelności tworzenia. Zob. G. Gazda, *Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*, op. cit..

<sup>18</sup> Píše na ten temat J. Nowakowski w cytowanym artykule.

<sup>19</sup> J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wyniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002, s. 11 i nn.

ekstaz prowadzącą<sup>20</sup>. A zatem ta wykreowana w wyobraźni poetyckiej przestrzeń rustykalna daje szansę człowiekowi na zaspokojenie nieskończonej dążności do przekraczania samego siebie, co ustawia go pomiędzy dwoma wymiarami rzeczywistości: między tym, co skończone, a tym, co nieskończone; tym, co materialne, dające się empirycznie doświadczyć i tym, co niematerialne, istniejące pod powierzchnią zjawisk. To nie dające się wprost nazwać uczucie wzniosłości otwiera człowieka na sferę nieskończoności. W utwory Zegadłowicza z tego okresu wpisana została niebanalna filozofia czasoprzestrzeni nieba, ziemi i wody. Poeta buduje opozycję pomiędzy czasem metrycznym opartym na przemijaniu i śmiertelności a czasem uniwersalnym mającym swą warstwę stałą zakorzenioną w bycie kształtującym życie duchowe człowieka. Dzięki temu mógł on dotrzeć sedna ludzkiej egzystencji, gdyż to czas współokreśla postawy człowieka wobec najważniejszych zagadnień egzystencjalnych - życia i śmierci.

Droga człowieka może prowadzić do zrozumienia siebie i świata, do zrozumienia siebie w całości czasu i w całości świata. Do znalezienia własnego miejsca w harmonii z całością czasu, z całością bytu i z Bogiem. Człowiek, pogłębiając więzi ze światem i z innymi ludźmi, tworzy swój świat wewnętrzny. Tworzy swój własny, nadając mu sens, jakość i strukturę. Poznając świat, staje się coraz bardziej zakorzeniony w trwaniu i związany z całością bytu. Poznając siebie i świat pogłębia własną intuicję moralną, a działając zgodnie z nią, dąży przede wszystkim do przemiany samego siebie. Może wówczas przekazać innym znaki swojego czasu – własne znaczenie bycia człowiekiem<sup>21</sup>.

Człowiek w tej tak zaprojektowanej przez Zegadłowicza poetyckiej, mitycznej przestrzeni Beskidu, mającej swe uzasadnienie w sztuce „metafizycznej”, czyli pozwalającej na widzenie świata jako jedności, uczestniczy w szczególnym *Misterium Dei*. Ważne dla zrozumienia ideologii tej twórczości okazują się przede wszystkim indywidualne przeświadczenia metafizyczne sytuujące się poza religią dogmatyczną i zinstytucjonalizowaną. Metafizyczny aspekt utworów Zegadłowicza bliższy cudowności nie może, co jest w pełni zrozumiałe, znaleźć dla siebie uzasadnienia w tradycyjnej, zinstytucjonalizowanej religijności dogmatycznej opartej na wierze w Absolut, która, jak podkreśli to twórcy, w ich mniemaniu, dawno już umarła, tylko we własnych, osobistych, indywidualnie potraktowanych poszukiwaniach i przeświadczeniach metafizycznych wynikających z modernistycznego światopoglądu – z irreligijności (termin Kazimierza Piotrkowskiego)<sup>22</sup>. Nacisk na twórczy indywidualizm, a nie na prawowierność prawd wiary,

<sup>20</sup> Obszernie o tego typu doświadczeniach pisze M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenia Transcendencji*, [w:] eadem, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 70-101.

<sup>21</sup> A. Pawełczyńska, *Czas człowieka*, Warszawa 2011, s. 16-17.

<sup>22</sup> K. Szewczyk-Haake, op. cit., s. 27; A. Podstawka, *Sacrum w dramaturgii Emila Zegadłowicza*, [w:] *Religijność na progu nowoczesności. O literaturze polskiej lat 1918-1945*, red. M. Ołdakowska-Kufłowa, L.

jej rzeczywistą treść, determinuje sposób postrzegania i wartościowania przez autora *Nawiedzonych* otaczającej go rzeczywistości. Jego utwory nie mogą być zatem traktowane jako przestrzeń dialogu z Bogiem, czyli przestrzenią, gdzie rzeczywistość materialna, zmienna, przemijalna, skażona grzechem styka się i zostaje skonfrontowana z tajemnicą Objawienia.

W przypadku utworów Zegadłowicza mamy zatem do czynienia z wytworem wyobraźni, szczególnym konstruktem etycznym, poświadczającym obecność mitycznego myślenia o rzeczywistości wykorzystującym motywy oczekiwania, tęsknoty, nadziei na spełnienie – na odkupienie i przywróceniu stanu pierwotnej harmonii. Ta niedająca się łatwo zaspokoić tęsknota a nie nietzscheański bunt czy wiara w postęp stają się siłą determinująca kształt nowego mitu, który wyjaśnia sytuację, w jakiej znalazł się współczesny człowiek w dobie permanentnego kryzysu. A zatem „Ostatecznym wynikiem ogarniającej ludzkiej tęsknoty jest stworzenie przez ludzką świadomość czegoś, co ją samą przerasta, a co z kolei umożliwia (powtórne i dokonywane z wiedzą o całym tym procesie) wpisanie rzeczywistości w wyższy ład”<sup>23</sup>. Zegadłowicz ujął to tak: „ostateczne świetlane wzniesienie się ś w i a d m o ś c i ludzkiej, stwarza w współpracy wszystkich duchów n a d ś w i a d m o ś ć, czyli Boga”[podkreśl. autor]<sup>24</sup>. Można w tym przypadku mówić o wykreowaniu Boga, o „Jego autogenezie”, o powołaniu Go do istnienia jako konsekwencji zaspokojenia ludzkiej tęsknoty i pobudzonej wyobraźni i konsekwencji działania siły mitotwórczej pomagającej uporządkować świat pogrążony w chaosie. Mówienie o Bogu to nie świadectwo wiary w Niego, tylko próba objaśniania sensu istnienia jednostki.

W strukturę utworów Zegadłowicza z tego okresu wpisany jest zatem mit modernistyczny, który organizuje ludzkie widzenie, odczuwanie i rozumienie świata. Z tym że:

Zarazem prawdziwym źródłem mitycznych sposobów objaśniania świata nie jest – jak w mitach „archaicznych” – odwołanie do transcendencji, ale „bezczes” i „wieczność”, odsyłających do wciąż niedookreślonej sfery „białego światła”, wskazujące znów na tęsknotę i dążenie jako wspólne elementy różnej koncepcji ludzkiej duchowości. [...] Autor buduje [...] własną opowieść mityczną – o ludzkim poszukiwaniu

---

Giemza, Lublin 2010, s. 256, K. Jakowska, op. cit., s. 25-26. Pisze ona tak: „Cała mistyka poznania przez objawienie (objawienia nie należy tu rozumieć w sensie religijnym) oraz konstrukcja odkupienia, chętnie posługująca się motywami chrześcijańskimi, choć od wszelkiej ortodoksji daleka, jest utopijna fantazja, nałożona na całkiem realną tezę przemiany świata i człowieka. W człowieku prostym jest nadzieja świata, tylko on może stać się zbawcą – Chrystusem”. „religii nie traktowali ekspresjonści „serio”, tzn. nie trzymali się doktryny, a motywy religijne pojawiały się w ich utworach jako rezonans dla spraw tego świata, o których wyrażenie im chodziło[...]” s. 41.

<sup>23</sup> K. Szewczyk-Haake, op. cit., s. 42.

<sup>24</sup> E. Zegadłowicz, *O kształtowaniu się idei*, [w:] idem, *W obliczu gór i kulis*, s. 50.

sensu istnienia, wynikającym z duchowych i emocjonalnych potrzeb jednostki, a pozbawionym w nowoczesnym świecie zewnętrznego wsparcia<sup>25</sup>.

Takie podejście do „tajemnicy bytowania człowieczego na ziemi” rozpatrywane w kontekście problemu mityzacji świata domagało się znalezienia wiarygodnego języka - doboru odpowiednich środków artystycznego wyrazu i formy literackiej mogącej udźwignąć ową nie dającą się słowami wypowiedzieć tęsknotę za utraconym ładem, jednością i aksjologią nadającą sens ludzkiemu życiu. Dlatego w kontekście twórczości Zegadłowicza tak zasadne stają się pytania o sposób doświadczenia Transcendencji w świecie „odczarowanym”, o możliwe i wiarygodne źródła odrodzenia życia duchowego i religijnego. Poeta starał się usilnie odnaleźć formułę dla nowej duchowości - zindywidualizowanej i uwzględniającej doświadczenie i konsekwencje modernizacji świata, nastawionej na opis uniwersalnej sytuacji duchowej człowieka<sup>26</sup>.

Postulując mityczne rozumienie świata, na powrót próbując go „zaczarować”, chętnie posługiwał się legendą, przypowieścią czy *quasi*-apokryfem, które przekształcał dla własnych celów w ramach pisanych przez siebie poematów i ballad. Wierząc w moc teatralnego przesłania, powracał do znanych jeszcze z czasów średniowiecznych form misteryjno-tragediowych charakterystycznych dla teatru greckiego i chrześcijańskiego<sup>27</sup>. Ostatecznie stworzył własną formę dramaturgiczną, czyli misteria balladowe, w których poetycko potraktowana obrzędowość ludowa łączy się z pojęciem stylizacji, za którym stoi określony pogląd na świat i myślenie aksjologiczne<sup>28</sup>. W nich najpełniej realizuje się postulowana przez Zegadłowicza idea teatru „ureligijnionego” – monumentalnego, sakralnego i misteryjnego<sup>29</sup>, który – w myśl jego założeń – „ma się zwać / świątynią, wiarą czy kościołem”, stać się „dziedziną świąteczną”<sup>30</sup>. Koncepcję tę zaprezentował głównie w cyklu artykułów zatytułowanym *Listy z teatru*, które następnie weszły w skład tomu *W obliczu gór i kulis* (1927)<sup>31</sup>. Pisał tu w poetyckim natchnieniu:

Do teatru przystąpiłem z lękiem i czcią (może i to jest słowem zagubionym!) – [...] jak do każdej tajemnicy – ; – **teatr to tajemnica** – ; – **teatr sam przez się w założeniu samym ma tyle niesłychanej, niedocieczonej**

<sup>25</sup> K. Szewczyk-Haake, op. cit., s. 34.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>27</sup> J. Popiel, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995, s. 92.

<sup>28</sup> M. J. Olszewska, *Tragedia „chłopska”. Od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. Tematyka-kompozycja-idea*, Warszawa 2001, s. 298-303.

<sup>29</sup> A. Podstawka, op. cit., s. 251-254.

<sup>30</sup> E. Zegadłowicz, *Nawiedzeni. Misterium balladowe w trzech aktach*, Wadowice 1924, s. 8.

<sup>31</sup> Przed premierą *Lampki oliwnej* Zegadłowicza na deskach krakowskiego teatru z przemówieniem wystąpił Karol Hubert Rostworowski, uznany przez krytyków za następcę Stanisława Wyspiańskiego, przekazując „berło poetyckie” autorowi *Lampki oliwnej* porównał go do biblijnego Symeona. T. Sinko, *Recenzja „Lampki oliwnej” Emila Zegadłowicza*, „Czas” 1924, nr 125; S. Papée, *Misteria balladowe Emila Zegadłowicza*, Poznań 1927, s. 16.



**misteryjności**, że udziela się to nawet „sztukom”, które tej misterności boją się jak diabeł święconej wody – nawiasem mówiąc – problem uświęcenia pospolitości jest jednym z ciekawszych problemów teatru. [...] gdy jednak uświęcenie to z przyczyn tkwiących w samym dziele nastąpić żadną miarą nie może – wtedy należy bardzo szybko uciekać – nie ma innego ratunku [podkreśl. M. J. O.]<sup>32</sup>.

Taki teatr staje się miejscem powtórnych narodzin człowieka – „nowego człowieka”. Tym przekonaniom Zegadłowicz dał wyraz w autokomentarzu stylizowanym na dialog Reżysera z Dramaturgiem zamieszczonym we wstępie do *Nawiedzonych*:

[...] dopóki  
nie rozumiemy tej nauki,  
że scena to jest święta rzecz,  
że scena to jest ołtarz boży,  
że scena znaczy „lepiej”, „gorzej”,  
że scena to nadsluchiwanie,  
że scena to jest – zmartwychwstanie –  
– trudno i darmo – bo dopóki  
nie rozumiemy tej nauki,  
jaką nam Grecja przekazała,  
jaką nam dało średniowiecze –  
na nic dyskusja nasza cała  
i na nic wszystkie sny człowiecze<sup>15</sup>.

Dlatego „teatr Zegadłowicza” zamienia się w nieustanne poszukiwanie odpowiedniej konwencji teatralnej najlepiej - jego zdaniem – mającego wyrazić duchowe potrzeby człowieka współczesnego i przywrócić mu sferę nieskończoności i otworzyć go na przestrzeń nieskończoności. Poeta zdawał sobie sprawę z tego, że:

[...] zrewolucjonizować teatr może tylko Bóg! – – [...] teatr (integralnie związany z instynktem życia) jest tajemnicą jak Przymierze Pańskie – nad ziemią wzniesiony i jaśniejący (czuwajcie – ! –) – – czy ma wzruszać – ? – czy ma zachwycać – ? – czy budzić – ? – czy uczyć – ? – czy karmić kilku słowami zgłodniałe, stutysięczne rzesze – ? – kto zrozumie, czym jest msza śpiewana dla kamieniołuka, łupiącego przez sześć dni tygodnia oporny zlepniec – ten zrozumie też powinności i cechy zjawiska zwanego teatrem, który w swym wypowiedzianym słowie (utworze dramatycznym) jest *rzeczywistością istotną*, wzmożoną, wyłonioną niejako z samej siebie, podniesieniem do potęgi wszelkich przejawów człowieczego bytowania [...] <sup>33</sup>.

Zegadłowicz świadomie podjął się roli kontynuatora tradycji tragediowo-misteryjnej, przekształcając ją i wzbogacając twórczo, wychodząc naprzeciw nowoczesności traktowanej jako ważne doświadczenie życiowe i estetyczne. Punktem odniesienia dla jego koncepcji teatralnej stały się romantyczne wizje zaprezentowane w Mickiewiczowskiej *Lekcji XVI* przekształcone w ramach nowoczesnych koncepcji teatralnych spod znaku Wielkiej Reformy Teatru, a szczególnie w wersji „teatru-labiryntu” i „teatru-świątyni” Wyspiańskiego<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> E. Zegadłowicz, *W obliczu gór i kulis ...*, s. 7.

<sup>15</sup> Idem, *Nawiedzeni. Misterium balladowe w trzech aktach*, Kraków 1924, s. 7–8.

<sup>33</sup> Idem, *W obliczu gór i kulis...*, s. 9.

<sup>34</sup> Idem, *O kształtowaniu się idei. Odczyt wygłoszony w kole Polonistów uniwersytetu Poznańskiego. Dnia 20-tego maja 1927-go roku*, [w:] idem, *W obliczu gór i kulis...*, s. 65. Zob. Ewa Rzewuska, „Misteria balladowe”

Zegadłowicz, który niepodważalnie wierzył w moc teatralnego przesłania, jak widać, postulował ideę teatru jako rzeczywistości autonomicznej, wyraziście sfunkcjonalizowanej, posiadającej własne środki scenicznego wyrazu<sup>35</sup>, dającego odbiorcy „możność podróżowania z dni powszednich w święto”<sup>36</sup>. Łączy się to ściśle z literacką reprezentacją doświadczenia wzniosłości przez obecność różnego rodzaju figur retoryczności będących:

medium działania dwóch pierwiastków: antymimetycznej ewokacji niewyobrażalnego i *mimesis*, w tym *mimesis* emocji. W przypadku tytułowych figur niewyobrażalnego mamy do czynienia z dominacją antymimetycznej ewokacji nad mimetycznymi pierwiastkami. Zatem nie jest tak, że jakkolwiek obecność figur jest reprezentacją doświadczenia wzniosłości. Owe figury to milczenie, amplifikacja, apostrofa, pytanie retoryczne, asyndeton, hyperbaton, poliptota i peryfrazja, *praesens historicum*, *opatio recta*, porównanie, metafora, hiperbola i parabola. Człowiek pod wpływem silnych („wzniosłych”) emocji używa pewnego „nadmiaru” figur<sup>37</sup>.

Dowartościowanie tekstu pod względem retoryki jest wynikiem dążenia poety do tego, aby widz w trakcie przedstawienia przeżył silny wstrząs emocjonalny i doznał iluminacji w drodze do poznania Prawdy<sup>38</sup>. Człowiek, podejmując to wyzwanie, musi przejść przez „śmierć” po to, aby narodzić się na nowo. Bo:

bez śmierci nie byłoby wewnętrznego *ja*, i po drugie: bez śmierci nie byłoby życia. Przez <<prawdę>> rozumiem prawdę *przeżyty*, prawdę dowodzącą istnienia prawdziwego wewnętrznego *ja*. Starotestamentalni Hebrajczycy określali to jako *emeth*, egzystencjaliści jako <<autentyczność>>. Idzie więc o prawdę nie tylko pojętą umysłem, ale tę *prze-bytą*, doświadczoną, przeżyty. Przychodzi ona jako doświadczenie stanowiące odpowiedź na podjęte poszukiwanie, nie zaś jako przemyślana odpowiedź na przemyślane pytanie. [...] To prawda, którą trzeba odnaleźć całym sobą. [...] A trudnością jest nie znalezienie, lecz szukanie<sup>39</sup>.

Człowiek po to, aby narodzić się na nowo, musi odrzucić wszelkie dotychczasowe, nagromadzone życiowe doświadczenia<sup>40</sup>. Dzięki temu dociera do tego, co niewyobrażalne, czyli do tego, co zakryte, sytuujące się poza zasięgiem wzroku. Płaszczyzna niewyobrażalnego otwiera go na tak pożądaną płaszczyznę nieskończoności. Tym miejscem, które na to pozwala, jest właśnie modernistyczny teatr misteryjno-tragiczny, którego koncepcję estetyczną stworzyli obok Wyspiańskiego, m. in. Ostap Ortwin i Stanisław Lack.

*Emila Zegadłowicza*, [w:] eadem, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988, s. 67.

<sup>35</sup> E. Rzewuska, op. cit., s. 67. „Dramaturgia ta miała sprostać wielkim nadziejom wyprowadzanym z narodowej tradycji teatralnej. Dramat miał być dla Zegadłowicza dopełnieniem posłannictwa poety-liryka. Oczekiwania odbiorcy teatralnego były dość jasno określone i uściślone przez krytykę. Miał to być teatr monumentalny i narodowy, spełniający postulaty Mickiewicza z wykładów o literaturze słowiańskiej: metafizyczny i ludowy”.

<sup>36</sup> O. Mandel, *Teatr poetycki*, „Dialogue – USA”, 9/1 (1980), s. 65.

<sup>37</sup> J. Płuciennik, op. cit., s. 16-17.

<sup>38</sup> Obszernie na ten temat pisze: W. Studencki, *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962; por. M. Rawiński, *Dramaturgia polska 1918-1939*, Warszawa 1993, s. 133–136; E. Rzewuska, op. cit., s. 169–171.

<sup>39</sup> P. Kreeft, *Miłość silniejsza niż śmierć*, przekł. M. Nowosielska, Warszawa 2010, s. 121.

<sup>40</sup> Ibidem.

Tylko taki teatr - mógł – zdaniem autora *Lampki oliwnej* - sprostać wymaganiom człowieka współczesnego i stać się miejscem jego duchowego odrodzenia, dającego szansę na wyzwolenie wewnętrznej siły, ponieważ jest on „wyrazem instynktu ludzkiego, jest zbiorowym zespoleniem duchów i czymś więcej jeszcze: **najwyższą formą religijnego doznania** [podkreśl. M. J. O.]”, bo, jak dowodził Zegadłowicz: „podczas gdy religijne formy wypowiedania się skostniały w obrzędowej tożsamości – teatr w swej sekularyzacji odkrywa bezustawiczną insurekcją formy wciąż nowe i dalsze”<sup>41</sup>. W tych poszukiwaniach poeta ostro przeciwstawiał się naturalizmowi i weryzmowi w sztuce scenicznej, opowiadając się za modelem teatru, nie dającym się ogarnąć jednym spojrzeniem<sup>42</sup>, w którym, jak pisał:

wszelką formę zewnętrzną rozumiemy wyłącznie jako emanację istoty rzeczy, więc za sprawę pochodną, wtórną; – przeto też i w zagadnieniu roboty pisarskiej forma (ta najzewnętrzniejsza) jest w zamierzeniu naszym na planie dalszym – jest raczej zagadnieniem osobistego zamiłowania i wzwyczajania, które z radosną skwapliwością poświęcamy dla formy wewnętrznej. [...] treść jest wszystkim; o nią w sobie walczymy, forma jest ciałem, treść duchem, kształtującym powłokę swą wedle miary i potrzeby<sup>43</sup>.

Aby teatr stał się ową postulowaną „rzeczywistością istotną”, przestrzenią sakralną, gdzie człowiek doświadcza nieskończoności, trzeba – według poety – sięgnąć po odpowiednie tworzywo, a jest nim wspomniany prymityw. W nim bowiem – według niego – można dostrzec największe symbole, bo jak pisał:

[...] jedyne wyjście jest podpatrzenie cech zasadniczych, prostoty, szczerości, głębokiej ekspresji – drzeworytów ludowych, malarstwa na szkle, a przede wszystkim owych ludowych rzeźb przydrożnych, które strzegą naszych dróg i miedź – owych Chrystusów fraszobliwych, Chrystusów pod krzyżem. [...] Tak też dla teatru polskiego oparcie jedynie w szopkach, jasełkach, obrzędach dorocznych, dożynkach, wiankach, świętojankach i misteriach kalwaryjskich<sup>44</sup>.

Zegadłowicz był przekonany, że akceptowana przez niego prostota prymitywu uczy zdolności wydobywania efektów artystyczno-ideowych przy minimalnym wykorzystaniu

<sup>41</sup> E. Zegadłowicz, *Na otwarcie teatru Polskiego. Słowo wstępne* [...] wygłoszone dnia 28 września roku, „Dziennik Poznański” 1928, nr 227 i 228, [cyt za:] M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005, s. 226.

<sup>42</sup> I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, „Dialog” 1958, nr 11; D. Ratajczkova, *W labiryncie...*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, s. 194-195.

<sup>43</sup> E. Zegadłowicz, „*O Legionie...*”, s. 183.

<sup>44</sup> Idem, *Polski Faust i polski teatr. Odczyt wygłoszony w kole polonistów Uniwersytetu Poznańskiego, dnia 14 maja 1927-go roku*, [w:] idem, *W obliczu gór i kulis...*, s. 105–106; por. idem, *O kształtowaniu się idei...*, s. 35–93.

środków technicznych<sup>45</sup>. Dlatego też przypomniał często znaczącą rolę teatru marionetek we Frankfurcie w nadaniu kształtu ostatecznego *Faustowi* Goethego, ballad romantycznych w przypadku Mickiewiczowskich *Dziadów*, jasełek i szopki w *Weselu* Wyspiańskiego i *Betleem polskim* Rydla. W tym celu stworzył, wspomnianą już w artykule, nową jakość dramaturgiczną – misterium balladowe<sup>17</sup>, którego estetykę sformułował m.in. w jednym z *Listów z teatru* (nr 5) i we wstępie do drugiego wydania *Powsinogów beskidzkich*, a ich wartość estetyczną i dramaturgiczną ugruntował przede wszystkim Stefan Papée w swej monografii *Misteria balladowe Emila Zegadłowicza* (1927)<sup>46</sup>. Autor *Głazu granicznego* uważał użycie terminu „misterium balladowe” za w pełni uzasadnione i dobrze opisujące charakter i istotę „wymarzonego” przez siebie teatru, czemu dał wyraz, wprowadzając go w dwutomowym wydaniu swych dzieł z roku 1932.

„Wybór formy przez Zegadłowicza daje się interpretować w kategoriach mitu tłumaczącego świat”<sup>47</sup>. „Wynika to z treści zasadniczej ballad, z akcji, która dąży ku prześwietleniu, ku przemienieniu „rzeczywistości” w legendę i mit”<sup>48</sup>. W każdej z tych sztuk daje się wyodrębnić dwie płaszczyzny: ziemską (materialną) i pozaziemską (idealną), które wzajemnie się warunkują i przenikają, przy czym ta uniwersalna, daje perspektywę całej ludzkości. Tym samym zdarzenia składające się na dość nikłą fabułę misterium balladowego nie mają charakteru ilustracyjnego, tylko nabierają wartości misteryjnej i moralitetowej w sensie ponadgatunkowym, co pozwala na wkroczenie w krąg tajemnicy, czyli tego, co zmysłowo jest niepoznawalne i jednocześnie niewyrażalne, w przestrzeń napięć pomiędzy dobrem a złem. Nie bez powodu poeta nazywał swe misterium balladowe „wypracą”, bo w tym silnie nacechowanym emocjonalnie pojęciu ma - jego zdaniem - zawierać się cała istota osiągniętej przez lata ciężkiej, duchowej i rzemieślniczej pracy artysty oraz wyrażać się jego stosunek do bliźnich, świata, Boga i Wieczności. W ramach owej misteryjno-balladowej formy teatralnej dążył do połączenia tego, co tradycyjne, monumentalne, uniwersalne, z tym,

<sup>45</sup> M. Jakitowicz, *Inspiracje folklorystyczne w Powsinogach beskidzkich*, „Literatura Ludowa” 1988, nr 3, s. 3-12.

<sup>17</sup> E. Rzewuska, op. cit., s. 168.

<sup>46</sup> Dla S. Papée utwory Zegadłowicza były niezwykłym zjawiskiem literackim. Natomiast w ocenie innych krytyków teatralnych m.in. Antoniego Słonimskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Jana Lorentowicza i współcześnie np. Władysława Studenckiego, Józefa Ratajczaka, Mariana Rawińskiego, Elżbiety Rzewuskiej są one zjawiskiem artystycznie chybionym i wtórnym, a nawet zbanalizowanym, stereotypowym wobec tradycji literackiej, szczególnie wobec sztuk Wyspiańskiego, tak wysoko cenionych przez autora *Wigilii*. „Istnieje ogromna odległość między ambicjami tej dramaturgii, a jej rzeczywistymi dokonaniem” – tak Rzewuska w ostrych, krytycznych słowach pisze o balladach misteryjnych (E. Rzewuska, op. cit., s. 168).

<sup>47</sup> K. Szewczyk-Haake, op. cit., s. 57.

<sup>48</sup> E. Zegadłowicz, *Od Autora*, [w:] idem, *Powsinogi beskidzkie*, s. 6.

co nowoczesne<sup>49</sup>. Swym utworom chciał nadać głębsze znaczenie, odpowiadające na wyzwanie czasów współczesnych. Widz, uczestnicząc w misterium balladowym, wprowadzony w przestrzeń „teatru – świątyni”, zostaje przeprowadzony przez „teatr-labirynt” ku duchowemu odrodzeniu.

Warto zatem przyjrzeć się dokładniej temu konstruktowi estetycznemu, jakim jest misterium balladowe. Pierwszy człon odsyła do wywodzącej się z głębi starożytności i średniowiecza formuły misteryjności w wersji widowiska teatralno-religijnego, ale rozumianej raczej tak jak w literaturze modernistycznej w kategoriach *sacrum-profanum* a nie w kategoriach stylizacji genologicznych czy aluzji:

Misterium – jak pisze Dobrochna Ratajczakowa - nazwa już wtedy daleka od średniowiecznej tradycji, wręcz innogatunkowa, staje się znakiem rytuału wtajemniczenia, wprowadzeniem w działanie symboli kryjących sobie dynamikę działań fizycznych i duchowych, biegu czasu i symbolicznej ceremonii. W swym ekspresjonistycznym wariacie jest *quasi*-religijnym rytuałem, wymagającym od widza odpowiedniego stanu duszy i intelektu. Słowo i obraz współpracują ze sobą, eksplodują w rytmach barbarzyńskich lub duchowych, wspomagane przez zaprojektowaną dość dokładnie przez autora muzykę i układ świateł. Mają wywoływać wrażenie ekstazy, korzystając z chwytów literacko-malarskich podporządkowanych jednakże środkom ekspresji scenicznej. [...] Wykorzystując koncentrację symboli i obrzędów, magii nie tylko teatralnej, by uruchomić energię psychiczną odbiorców. Scena ma przywieść widza do swoistej *katharsis*, ma w niego tchnąć iskrę życia, a misterium ma stanowić symbol takiego przeżycia, zetknięcia się z cudownością istnienia i boskością wszechświata<sup>50</sup>.

Misterium w kontekście sztuki teatralnej Zegadłowicza oznacza zatem „Tajemnicę”, „rytualne wtajemniczenie”. Jego misterium oparte jest na znaczącej opozycji ziemia- niebo, góra-dół, życie-śmierć. Przestrzeń beskidzka nie jest tu bynajmniej sztafażem, ale pełni ważną symboliczną funkcję.

Zegadłowicz w swych misteriach wkroczył poza konwencję misteryjną, ale połączył tradycję misterium i tragedii w duchu z tradycjami ballady zgodnie z głoszonym przez siebie przekonaniem, że: „nowy element, zdawało się wówczas, rewelacyjny to ludowość wyrażona poprzez podjęcie konwencji ballady”<sup>51</sup> opartej na poetyce znaczeń symbolicznych i

<sup>49</sup> Obszernie na ten temat pisze: W. Studencki, *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 149-157; por. M. Rawiński, op. cit., s. 133-136; E. Rzewuska, op. cit., s. 169-171.

<sup>50</sup> D. Ratajczakowa, *Historia i gnoza. Tadeusz Miciński „Termopile polskie”*, [w:] eadem, *W kryształach...*, t. II, s. 155. Zob. A. Ziółowicz, <<Misteria polskie>>. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 7-19. Warto te rozważania uzupełnić o ważną uwagę J. Biriulowa (*Secesja we Lwowie*, tłum. J. Derwojed, Warszawa 1996, s. 99), który pisze tak: „Uogólniające, filozoficzne traktowanie rzeczywistości prowadziło do kryzysu w zakresie tematyki (istotnej w sztuce XIX wieku), do rozmywania gatunków. Rodzajowy, historyczny, religijny i inne tradycyjne gatunki zlewają się w jeden rodzaj neomitologiczny, w którym narracyjność zachowuje określone znaczenie, uzyskuje jednak nową teatralizowaną, symbolistyczną formę”.

<sup>51</sup> E. Rzewuska, op. cit., s. 168.

metaforycznych<sup>52</sup>. Koncepcja ballady, mającej w tym czasie charakter głównie filozoficzny, przyjęta przez poetę wraz z przypisywanym jej genologicznie synkretyzmem i skłonnością do wprowadzania pojęć alegorycznych, łączy się tu ściśle z ideologią ekspresjonizmu, w wersji komuniońskiej, którego cechą wyróżniającą jest etyzm. W ten sposób ballada, podejmująca fundamentalne kwestie moralne: winy-kary, stawiała się rodzajem poetyckiego sądu nad ludzkimi czynami. Misteria balladowe nie są jednak utworami traktującymi wyłącznie o karze i śmierci, gdyż wpisany w nie mit rezurekcyjny wprowadza ważny dla poety motyw odrodzenia. Tak więc zagadnienie odkupienia win ludzkości przez złożenie z siebie ofiary, której źródłem jest miłość, za zło czynione przez człowieka kalającego świat, będący ze swej natury dziełem dobrym i doskonałym, jest osią konstrukcyjną Zegadłowiczowskiego misterium balladowego, gdzie ruch prowadzi od śmierci ku życiu. Autor *Dziwann* odnawiał w ten sposób cechy moralitetu, co pozostawało w zgodzie z tendencjami zapoczątkowanymi w teatrze młodopolskim, co tłumaczy wprowadzenie ujęć alegorycznych i co dodatkowo zostało wzmocnione przez wprowadzenie personifikowanych pojęć (np. upostaciowanie świątków). Artystyczne wykorzystanie odnowionej w literaturze współczesnej alegorii w połączeniu z groteską znalazło w sztukach Zegadłowicza swe twórcze spożytkowanie i nadało im uniwersalny charakter. Ostatecznie ten misteryjno-balladowy gatunek, któremu poeta przyznawał szczególną wartość poznawczą i aksjologiczną, umożliwił mu znalezienie języka – prymitywu dla wyrażenia niepokojących go zagadnień związanych z dobrem i złem oraz tajemnicą ludzkiego istnienia, czyli dla wyrażenia tego, co niewyobrażalne i niewyraźne – dla całej epifanicznie objawiającej się sfery nieskończonego. Język misteriów balladowych Zegadłowicza ewokuje pożądany język wzniosłości, który zaprzecza adekwatności języka i rzeczywistości<sup>53</sup>, a za cel stawia sobie mimetycznie przedstawianie nieprzedstawialnego<sup>54</sup>. W ten sposób Zegadłowicz w swych misteriach wyraża historię „odwiecznej duszy ludzkiej”<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> W Młodej Polsce nastąpiło odrodzenie ballady. „Wkraczała znowuż między utwory pierwszego szeregu ofensywy literackiej. Przede wszystkim jako twórcza kontynuacja tradycji romantycznej, zmierzająca do takiego przekształcenia przejmowanego świata pojęć, motywów i wątków, by jako aluzje literackie zaświeciły blaskiem podwójnego znaczenia, z których jedno prowadziło ku skojarzeniom ze światem ballady romantycznej, drugie zaś ukazywałyby je w pogłębieniu nowego, odmiennego pojęcia”. *Ballada polska*, oprac. Czesław Zgorzelski, przy współudziale Ireneusza Opackiego, Wrocław 1962, s. LXIII. Emil Zegadłowicz nawiązywał do tradycji ballady modernistycznej, którą z powodzeniem uprawiali m. in. Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprowicz, Bolesław Leśmian. C. Zgorzelski (*Ballada...*, s. 150-160) mówi o dwóch odmianach ballady modernistycznej: symboliczno-baśniowej i psychologiczno-lirycznej.

<sup>53</sup> J. Płuciennik, op. cit., s. 144.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>55</sup> K. Szewczyk-Haake, op. cit., s. 41.

To dzięki tak skonstruowanej formie pozwalającej na zawieszenie czasu rzeczywistego i wejście w czas sakralny poeta mógł stworzyć obrazy o ogromnym walorze poetyckim, owiane tajemniczością, posiadające głębię nieskończoności, budzące w odbiorcy niepokój egzystencjalny i prowadzące do iluminacji. W ten sposób Zegadłowicz, odwołując się do intuicji, silnych przeżyć emocjonalnych i stanów mistycznych, docierał do sfery „niewidocznego” i „niewyraźnego”, do sfery symbolicznej. To pozwalało widzowi w czasie spektaklu doświadczyć sakralności, przejść od stanu lęku w stan ufności co do sensowności świata, od niebytu do bytu. A zatem działaniami postaci w teatrze Zegadłowicza rządzi inne prawo niż układ przyczynowo-skutkowy wydarzeń – prawo tragediowo-misteryjnej logiki tekstu dramatycznego, co tłumaczy cudowność i niezwykłość fabuły. Potwierdza to misterium balladowe *Powsinogi beskidzkie*, w którym to, co rodzime miało stać się punktem wyjścia w drodze ku temu, co uniwersalne i wieczne<sup>56</sup>. Misteryjno - balladowa rzeczywistość wyrażona za pomocą języka gwarowego stawała się szczególnym szyfrem Transcendencji. Akcja tej sztuki, podobnie jak innych ballad misteryjnych Zegadłowicza takich jak: *Nawiedzeni*, *Lampka oliwna* i *Głaz graniczny*, rozgrywa się w magicznej przestrzeni beskidzkiej krainy uświęconej obecnością Chrystusa w postaci drewnianych świątków w przydrożnych kapliczkach<sup>57</sup>.

Tak oto prezentuje się Beskid w miłosnym spojrzeniu jednego z powsinogów beskidzkich – śklarza:

- ano w wieczór pod zachód  
 spozieram z pagoru-  
 a tam słońce se chodzi  
 po beskidzkim boru –  
 wałęso sie – zawadzo  
 krwawo o chojary –  
 już sie pali i iskrzy  
 miboże bór stary –  
 każda gałąź liść każdy  
 igliwo sośniane  
 czerwienią rozmodlone  
 złotem rozśpiewane –  
 - a na rzece szerokiej

<sup>56</sup> K. Jakowska (op. cit., s. 45) pisze, że *Powsinogi beskidzkie* są wzorcem polskiego komunizmu. Pod tym kątem badaczka dokonuje analizy twórczości Zegadłowicza, wskazując na to, że w jego twórczości znajdziemy bohatera komunijnistycznego we wszystkich jego funkcjach. Poeta, dziecko, wiejski nędzarz dokonujący zbawienia ludzkości przez ofiarę z siebie.

<sup>57</sup> M. J. Olszewska, op. cit., s. 305-323.

skroś szumnej doliny  
 każda fala się śmieje  
 do zorznej godziny –  
 każda fala się pieni  
 tęczę i szkarłatem,  
 że to niebem już płynie  
 i już poza światem,  
 że już nigdy nie wróci  
 ku szarości onej  
 przepadłej – a na wieki -  
 – w pozórce czerwonej –  
 - aż tu zewsząd od chałup  
 zpod strzech zasłuchanych  
 patrzą czerwone oczy  
 oczy okien szklanych –  
 patrzą czerwone oczy wejrzeniem wieczyste  
**tak jak TY w serca patrzysz miłujący Chryste –**  
 cały beskid stądtela widny jak na dłoni  
 tą pożogą ócz szklanych patrzy się i płoni  
 i purpurzy kościelnie jak ogrójec boży  
 Podniesieniem miłosnem rozżagwionej zorzy – [podkreśl. M. J. O.<sup>58</sup>.

W tym fragmencie tekstu objawia się cecha charakterystyczna dla misterium balladowego Zegadłowicza - w trakcie spektaklu dochodzi do uświęcenia przestrzeni – przekształcenia *profanum* w *sacrum*. W tej to tak uświęconej przestrzeni dochodzi do dopełnienia się czasu.

Na *Powsinogi beskidzkie* składa się dziesięć odsłon scenicznych wysnutych zostało z marzeń sennych poety o wsi idealnej, wpisanej w mit odwiecznej Natury. Właściwie każdy z tych obrazów scenicznych jest wariacją na ten sam temat - wszechogarniającej miłości. Przestrzeń została osadzona w wiecznym „teraz”, co pozwala - zdaniem poety – zniwelować ograniczenia czasu i przestrzeni i dowartościować stałe związki człowieka z odwiecznym łaodem Kosmosu i wprowadzić go w sferę nieskończoności.

W czasie trwania przedstawienia, o czym była już mowa, przestrzeń ulega szczególnej transformacji: dochodzi do przejścia z rzeczywistości materialnej do niematerialnej, ze skończonej do nieskończonej. Każda z odsłon poprzedzona jest opowieścią Kronikarza, a następnie w kolejnych scenach opowieść ta zostaje przełożona na szereg scen wyrażonych w języku symbolicznym, poetyckim. Oto przykład. Punktem wyjścia jest scena o charakterze

---

<sup>58</sup> E. Zegadłowicz, *Powsinogi...*, s. 38-39.



realistycznym: *(scena przedstawia podwórze zagrody chłopskiej; w pośrodku lipa rozległa, pień gruby, na nim kapliczka z Chrystusem Frasobliwym) (w pobliżu płot; na słupkach i sztachetach szczyrby dzbanków i garnków glinianych, dziurawe, blaszane miski, żelźniaki połamane) (po bokach wparty w kulisy: chór prawy i lewy) (od strony prawej wchodzi kulejąc druciarz – powoli zmierza ku ławce stojącej pod lipą).*

W zakończeniu tego misterium balladowego po cichej śmierci Druciarza scena ma już wyraźnie symboliczną wymowę: *(podczas śpiewu, który nacicha – jakby z daleka dochodził – z coraz dalsza – rozsuwa się w głębi zastona) (druga kondygnacja sceny przedstawia niebo gwiazdziste – po prawej duża budowla pieca starochłopskiego, z okapem) (na przypiecku siedzi druciarz) (drutuje złoty gar) (oba chóry teraz zgrupowane po lewej stronie)*

PRZEPOWIADACZ

*(wskazuje radosnym gestem na piec)*

CHÓR *(cuduje się chwilę, że tu na ławie jeden druciarz pomarły – a tam w górze drugi żywy) (wreszcie pojmuje, powierza radosny gest Przepowiadacza)*

CZĘŚĆ CHÓRU

*...za piecem ... u Panaboga...*

PRZEPOWIADACZ

*za piecem u Panaboga / - tam –majstruje –naklepuje - / reperuje i drutuje / i drutuje / słonecznymi promieniami /w kwadre pięknie przymierzuje / łaty ćwieczy wkrąg gwiazdami -/ świętkom garnki wciąż drutuje –*

DRUGA CZĘŚĆ CHÓRU

*powsinoga beskidzki kamratowy gość / ma słonecznych drutów, gwiezdnych ćwieków dość*

PRZEPOWIADACZ

*święci garnków nie lepią --*

CAŁY CHÓR

*-- jeno lipa płatki pruszy /na sen-marę garczej duszy – (poczyna nucić cichuteńko – prawie bez słów pieśń o lipie)*

*(kurtyna powoli opada)<sup>59</sup>.*

Albo

*(podczas tych słów przepowiadacza unosi się w głębi zastona)*

*(za nią rysuje się smuga drogi górę wiodąca –niknie w firmamencie)*

*(na nią to teraz wszedł kamieniołuk)*

*(do idącego zbliża się Chrystus)*

[...]

CHÓR DRUGI

*-gdzież się kończy ta droga - ? –*

CHÓR PIERWSZY

*- u dróg wyjścia – u Boga –*

<sup>59</sup> E. Zegadłowicz, *Powsinogi...*, s. 22-23.

[...]

(odtąd akcja rozgrywa się na wzniesieniu – wysoko ponad chórami)<sup>60</sup>.

W tej uświęconej przestrzeni Kamieniołuk spotyka Chrystusa. Ten wyznacza mu pracę: „przed nami jest ogromna droga /wiedzie od serców ludzkich do samego Boga - /wyboista ogromnie krzywa – trza prostować / -proszę cię – racz na drodze tej mojej gazdować”<sup>61</sup>. A jak mówi: „do moich robót trzeba serca nie rozumu”<sup>62</sup>, co wyraża metafora drogi wykuwanej przez Kamieniołuka: „odtąd rozbija gwiazdy moszcząc drogę mleczną”<sup>63</sup>.

Poeta tę tak sakralizowaną, beskidzką krainę zaludnił bohaterami – prostaczkami - odmieńcami – włóczęgami – „nawiedzonymi”, tworzącymi coś na kształt „franciszkańskiego” zakonu. Powsinoga beskidzki – boży prostacek pełni w tym misterium balladowym funkcję szczególnej figury, jest nośnikiem określonej aksjologii. Czytelne jest tu odniesienie do ekspresjonizmu w wersji komunioinistycznej, pozbawione, o czym była już mowa swego właściwego religijnego znaczenia i sensu, a służące do wytworzenia atmosfery „prymitywu”, mającego za zadanie potwierdzać naturalny ład w przyrodzie<sup>64</sup>. To myślenie kategoriami wspólnoty ma tu znaczenie prymarne, bo celem komunioinizmu jest przecież dążenie do społecznej integracji<sup>65</sup>. „Chłop jest dziś dla mnie – pisał Zegadłowicz – jedynym reprezentantem historii rodzaju ludzkiego, dzięki swej bezpośredniej, choć może nieświadomej komunii z przyrodą...”<sup>66</sup>. Wyraża to w swej wypowiedzi Przepowiadacz:

PRZEPOWIADACZ

(*modlitewnie*)

pochwalone owoce rumiane słoneczne  
 pochwalony odnowek i wiośniecie wieczne  
 pochwalona drzew praca bezwiedna pogodna  
 pochwalona moc rodzeń wielka przecudowna  
 pochwalone niech będzie to owocobranie  
 które wieczności równe nigdy nie ustanie –

SADOWNIK

błogosławione rozpięte nad przestrzenią  
   bezśladem  
   nad rozdrożem

<sup>60</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>64</sup> K. Jakowska, s. 21 i nn.; s. 42.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>66</sup> J. Stępowski, *Podróż nad Krakowem z p. Zegadłowiczem, czyli o powsinogach siedzących na czapierzastej chmurze i o tem, co On prawil o Alciście, teatrach polskich, o przyjaciolach, krytykach oraz o umiłowanym Beskidzie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny. Dodatek Literacki” 23 III 1925, [cyt za: ] M. Wójcik, op. cit., s. 128.

wiecznością  
 nad drogą  
 nad sadem  
 ramiona  
 owocujące  
 MIŁOŚCIĄ  
 CHÓR

- o ramiona miłosne, o krzyżu kwitnący –  
 -przychylny dojrzewaniu wielki dniu gorący –<sup>67</sup>.

Powsinogi beskidzkie w pokorze mówią o sobie: „—bośmy ta wszyscy / grześni choć niewymawiający / krześcijany - - - ”<sup>68</sup>. Są to ludzie żyjący na marginesie społeczeństwa, nieskomplikowani wewnętrznie, obdarzeni cnotami franciszkańskimi takimi jak: miłość, ubóstwo, pokora, cichość serca, niewiedza<sup>69</sup>, realizujący plany Boże i wcielający w życie idee Królestwa Bożego, czyli kroczący ku szczęściu - ku Odkupieniu tak w wymiarze indywidualnym, jak i kosmicznym. Ich postaci stały się bowiem nośnikami określonej idei odkupieńczej i tych wartości, które mogą stać się źródłem naprawy świata, a są nimi miłość i śmierć noszące charakter ofiary za ludzkość. Każdy z nich jest jednocześnie ofiarą i ofiarnikiem. Pokora upodobnienia Powsinogi do Chrystusa, tak jak ma to miejsce w przypadku np. śklarza (*światło wygasa zupełnie – tylko głowa śklarza rozświetlona jakby aureolą na tle czarnej nocy*)<sup>70</sup>.

Blisko obcujący z naturą Beskidu, wsłuchani w rytm rodzinnej ziemi, pełni pokory Druciarz Kuternoga, Śklarz Bezimieniec, Sadownik Kubuś Mąka, Świątkarz Jędrzej Wowro – snycerz nieuczony, Kamieniotłuk, Piecarz-Zdun Jan Tumulik, babka Góralczyczka, Zabawkarz Janek Kieczokow, Grzybiarz Beskidzki Okruta, Jałowcarz Kasper Koźbiał, żyjąc daleko od cywilizacji, nie zostali skażeni złem, nie przeżywają zatem konfliktu sumienia. Zostali przez poetę uwzniośleni w swej prostocie. Ubodzy i pokorni, realizują się w ciężkiej fizycznej pracy - w rzemiośle. I tak Druciarz naprawia popsute garnki, Śklarz wstawia rozbite szyby, Świątkarz struga do przydrożnych kapliczek „Chrystusiki frasowane” oraz różne świątki takie jak św. Barbara, św. Katarzyna, św. Izydor i św. Florian oraz figurki Matki Bożej, Zabawkarza rozdaje kolorowe baloniki ku radości dzieci. Dobrze wypełniając swe

<sup>67</sup> E. Zegadłowicz, *Powsinogi...*, s. 58.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>69</sup> K. Jakowska, op. cit., s. 34.

<sup>70</sup> Idem, *Powsinogi...*, s. 41.

ziemskie obowiązki przygotowują przyjście Chrystusa, z którym to ubodzy prostaczkowie są identyfikowani<sup>71</sup>. Świadczą o tym słowa Świątkarza:

ŚWIĄTKARZ

BÓG prawdziwszy od wszystkich

i od tych w kościele

i od tych wysławianych

W sławnych majstrów dziele –

Chrystus co z każdym dzieckiem na ten świat przychodzi

Co z każdej łzy przelanej na nowo się rodzi –

*(przynuca)*

kapliczki uwieńczone

jakby na wesele –

Bóg swe serce człowieczy

W drzewinowym ciele -

*(zasypia)*

*(Chrystus nakazuje ciszę świętym)*

*(sam wchodzi do wowrowej izby, by wyrzeźbić postać patrona Beskidu świątkarza Wowra)*

*(wraz z wejściem Chrystusa do wnętrza chałpy – wygasa światło na przedzie sceny – tak, że tylko postacie Chrystusa i Wowra wyblaskują z ciemnego tła złotem światłem)<sup>72</sup>.*

To On - według relacji Przepowiadacza- kiedy zasnął zmęczony Wowro za niego rzeźbić świątka. Następuje odwrócenie ról. Chrystus powtarza ruchy Świątkarza, w ten sposób uświęcając jego osobę i pracę:

Wyjął mu z między kolan

Kloc, a kozik z dłoni –

-usiadł pobok – nad pracą

krwawą głowę kłoni

i struga – raz po raz

patrzący w męczeństwo

by utrafić za śpiącym

rzeźby podobieństwo

by miarą powsinogi

na cał Boga wdrewnić

i tę wiedzącą nędzę

nad gwiazdy wyśpiewnić

<sup>71</sup>K. Jakowska, op. cit., s. 52.

<sup>72</sup>E. Zegadłowicz, *Powsinogi...*, s. 67-68.

skończył -- przygładził ręką  
 i w pokornej skrusze  
 wyjął z śpiącego Wowra  
 rozbożoną duszę

i wetchnął ją Bóg w ono  
 wystrugane ciało –  
 zewłok zastyg bezradnie,  
 a drzewo zadrzało

wtedy Chrystus swe usta  
 do rzeźby przybliżył –  
 niewiedno czy się człowiek  
 czy Panbóg unizył - ? –

a umaczawszy palec  
 w strudze krwi cierniowej  
 nazwał świątka na wieki  
 chrztu bożemi słowy:

ŚWIĘTY WOWRO  
 BESKIDZKI PATRON  
 ŚWIĄTEK BOŻY  
 RZEŹBIŁ BOGA

BÓG MU OD DZIŚ SERCE SWE OTWORZY<sup>73</sup>.

Natomiast do Zabawkarza, który zabłądził wśród ciemnego lasu, przychodzi Maryja z dzieciątkiem na ręku. Dzieciątko zaczyna bawić się zabawkami, balony zamienia na ciała niebieskie, gwiazdy, które rozjaśniają mroki nocy.

Przez miłość bliźniego człowiek u Zegadłowicza wczuwa się w sytuację bliźniego, przez co ten staje się mu bliski. Podstawowym, źródłowym doświadczeniem samowiedzy etycznej w przypadku Powsinóg beskidzkich staje się zatem doświadczenie obecności drugiego człowieka. A to, co łączy ludzi jest miłość. Doskonale zostało to zobrazowane w losach babki Góralczyczki. Zostało to wyrażone za pomocą metaforycznie pokazanej stajenki Betlejemskiej – miejsca, gdzie dochodzi do narodzin Boga. „**A tam kajsi w bezdrożu w bezmiejsu w beczasie** / rozwarło sie nad stajnią wieko dachu zgóry - / a z niebiańskiego okna z pomiędzy ram chmury / dzwonne pieśni zagrały MIŁOŚCI hejnały, / które przez tą noc mroźną poszły na świat cały - / odbite od gór czarnych od borów od lasów / zadzwoniły

<sup>73</sup> E. Zegadłowicz, *Powsinogi...*, s. 70.

do nośnie skroś wszelkich czasów: / że oto obietnicy słowo już się stało / że przybrało kształt  
 człeczy i dziecięce ciało - / które idąc od wieków ku ofiarnej męce / raczyło się narodzić w  
 beskidzkiej stajence [podkreśl. M. J. O.]<sup>74</sup>. A wtedy chóry wyśpiewują pod niebiosa pieśń  
 triumfu: „gloria... gloria.../ na wysokości: /stało się ciałem Słowo Miłości /w tą zimową  
 noc.../ w tą zimową noc...”<sup>75</sup>. Miłość w świecie Zegadłowiczowskich misteriów  
 balladowych jest wszystkim, a wszelkie nieszczęścia biorą się – zdaniem poety – z braku  
 miłości bliźniego w sercu.

A zatem obecność Powsinóg beskidzkich w sztuce Zegadłowicza związana jest z  
 dotykiem najgłębszych pokładów etycznych w drugim człowieku. To doświadczenie  
 etyczne ma prowadzić do uświadomienia sobie wagi odpowiedzialności za świat i uwrażliwić  
 sumienia, co z kolei pozwala wprowadzić człowieka w sferę nieskończoności. Istotą  
 podejmowanego przez Powsinogi czynu jest, co zostało już powiedziane, miłość bliźniego,  
 która jest współodczuwaniem czyjegoś cierpienia, czyli współcierpieniem rozumianym tak  
 jak pisał o nim Max Scheller w *Istocie i formach sympatii*. Ta miłość nie ma zatem nic z  
 teologicznej teorii, ale ma moc praktyczną (*praxis*). Jednocześnie daleka jest od  
 pielęgnowania cnót w duchu starożytnej nauki *telos*. Poeta głosi tu maksymalizm realizacji  
 zasad ewangelicznych, ale sprowadzonych do racji odruchów serca.

Zegadłowicz za istotę ludzkiej egzystencji uznał pełne niepokoju wyczekiwanie na  
 nadejście Królestwa Bożego na ziemi, do którego droga prowadzi przez ofiarę miłości.  
 Zegadłowicz wierzy, że zdolność do miłości człowiek otrzymał od Boga, którego istotą jest  
 przecież miłość miłosierna, chroniąca człowieka od rozpacz i pomagająca mu w kroczeniu  
 drogą Prawdy. Tylko aktywnie uprawiana miłości bliźniego umożliwi człowiekowi wejście  
 do Królestwa Bożego. Taką naukę przekazuje każdy z Powsinogów, ale pełny jej wykład  
 daje zgodnie z koncepcją komunionistyczną dziecko jako najbliższe Prawdzie, w dziesiątym  
 obrazie. Objawia ludziom, że nadejdzie dzień, kiedy nie będzie nienawiści, złości, gniewu,  
 nie będzie też głodnych, biednych, cierpiących. Aby tak się stać mogło: „więc że w tej  
 przyczynie wszystko jednako kochać trza! - - skrzywdzi kto zleka /drzewo ten skrzywdzi  
 zwierza, kto zwierza – człowieka - / kazdo złamano gałąź – kazde psa obicie / krzywdzi i kazi  
 wielgie Bogiem żywe życie - / **wszystko jest ino jedno!** – **Bóg w każdej iskierce / żyje – w**  
**kwiatuszku każdym bije Jego serce/** - spamiętoj – **serce jedno jest w dziecku i kwiatku** - /  
 - nie mów ze sie zwierzęta zabijają żreją - / nie wykrącoj się takom mową przed nadzieją - / -  
 przyńdzie cas –przeróżne zwolna się zinacy - / - w powoli się duch krzesi i w żmudnej

<sup>74</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 132.

wypracy -/-bier przykład nie z małości a ino z wielkości: /poznos som ze się zycie narodzi z miłości - - / -a ty cłowiek biedny –zezbieroj te słowa /które mówie – niek o to cie nie boli głowa / cy spamiętos –dy sercem ino mos odbocyć / i w siebie spoględując serce wkoło zoczyć -/ - [...] powiedz tym powsinogom druciarskim, śklarowym/ o cemsik – co to idzie – a juz przyjść mo – nowym /nieksie z sobą bratają i kamracą w drodze – / kajsi przy jakim krzyzu jo się im nagrodze -/ [...]”<sup>76</sup>. Zegadłowicz był pewien, że każde, nawet najmniejsze zakłócenie bożego porządku w świecie domaga się ekspiacji, a jej źródłem jest czyn etyczny. Cierpienie, przyjmowane z pokorą i uczące człowieka duchowego męstwa – zdaniem poety - obok miłości Boga i bliźniego, jest warunkiem doskonałości duchowej i odrodzenia moralnego.

Tak więc na tematyce wszechmiłości nie wyczerpuje się treść omawianego utworu. Powsinogi. O czym była mowa, przez swą wrodzoną dobroć stają się bliscy Bogu, przez odczuwaną z Nim mistyczną więź, doznają działania Łaski i zostają przez Niego powołani do praktycznego spełnienia woli Bożej. Paradoksalnie dzięki swej niewiedzy (i nie tylko o analfabetyzm chodzi) wiedzą więcej od innych, a wiedza ich ma charakter jasnowidzenia, jest rodzajem epifanii, a jej źródłem jest intuicja i wiara<sup>77</sup>. Życie ludzkie postrzegane jest przez autora *Nawiedzonych* w kategoriach pasyjnych, co tłumaczy czytelną w omawianym misterium balladowym paralelę życia ludzkiego i męki Chrystusa. Ci prostaczkowie Boży, „pokutnicy docześni”, „Bogiem nawiedzeni”, niosąc zapowiedź zbawczego cudu, stają się apostołami głoszącymi ludziom Dobrą Nowinę, „emisariuszami zbliżającego się cudu – zapowiadaczami Chrystusa”<sup>78</sup>, a więc rewelatorami prawd ostatecznych - wcieleniem „podpatrzonej tajemnicy bytowania człowieczego na ziemi”<sup>79</sup>, której pełni zostaje osiągnięta w uroczystej chwili „Nawiedzenia”, nadającej tekstowi Zegadłowicza wymiar eschatologiczny. Jej to Zegadłowicz w swoim tekście nadał znaczenie szczególne, gdyż pełni ona funkcję zbliżoną do *anagnorisis*.

Chrystus przychodzi niezapowiedziany, przychodzi w ciszy, a wtedy świat wypełnia szczególna jasność. Dlatego szczególnej wymowy w omawianym utworze nabierają sceny śmierci, która jest obecna w każdej z odsłon scenicznych. W każdym przypadku staje się oczyszczeniem z tego, co codzienne, małe i przyziemne. Życie ludzkie – taką koncepcję egzystencjalną głosił Zegadłowicz – zamienia się w wyczekiwanie na „Nawiedzenie” – na nadejście Chrystusa – Mesjasza i na nastanie Królestwa Bożego. To Królestwo budowane jest

<sup>76</sup> E. Zegadłowicz, *Powsinogi...*, s. 171-172.

<sup>77</sup> K. Jakowska, op. cit., s. 22 i nn.

<sup>78</sup> E. Zegadłowicz, *W obliczu gór i kulis...*, s. 10.

<sup>79</sup> Idem, *O kształtowaniu się idei*, s. 65.

już tu na ziemi, w sercach ludzkich. „A serce ludzkie - jak pisze Zegadłowicz - jedno jest w wiekach i dziejach: utrudzone bardzo, tęskniące, łaknące, nienawidzące i kochające, sobie samemu zdane, własną wypracą bolesną i dojrzeniem natchnionym kieruje się wzwyż, [...] bo tak w sercach jak naturze, że musi iść przed siebie ino i – ku górze – –”<sup>80</sup>. Królestwo Boże wyraża tu nadzieję na powstanie nowego, lepszego świata, istniejącego się w perspektywie Nieskończoności i Wieczności. A wszystko po to, aby „dziś Bóg zamieszkał w jałowcowym domu - ”<sup>81</sup>.

W przypadku twórczości Zegadłowicza odwołanie do antropologii chrześcijańskiej ma szczególny charakter. Poecie nie chodziło ani o katechezę, ani o pogłębienie wiary w Boga. Wiara w tym rozumieniu nie jest przyjęciem Łaski objawionej, tylko daleko wykraczającym poza liturgię rodzajem twórczej aktywności człowieka, co w kontekście myśli Zegadłowicza oznacza czynne uprawianie miłości bliźniego po to, aby dostrzec w drugim człowieku Chrystusa. W kreacji Zegadłowicza jest on bardziej towarzyszem niedoli najędźniejszych niż Synem Bożym; figurą tego, co w człowieku etyczne, wieczne i niezmienne. A zatem zarówno Chrystus, jak i Powsinogi beskidzkie w twórczości poety z Gorzenia ucieleśniają projekt „nowego człowieka”, który:

1-o – jest prymitywny i według tradycyjnych pojęć zbliżony do natury (dziecko, poeta, niewidomy, szaleniec, nędzarz); 2-o –właśnie dzięki temu posiada cechę jasnego i nadnaturalnego rozpoznania sytuacji [...]; 3-o – zajmuje w stosunku do kultury i cywilizacji postawę antagonistyczną: kompromituje je i atakuje, pociągając za sobą ludzkość i powodując jakiś szczęśliwy koniec [...]; 4-o – składa z siebie ofiarę, aby uświadomić ludziom treści swego jasnowiedzenia i doprowadzić do przełomu [...]; 5-o – bohater ten identyfikowany bywa z Chrystusem [...]<sup>82</sup>.

Wszechobecna, pełna pokory miłość braterska, taki wniosek płynie po lekturze *Powsinogów beskidzkich*, posiada moc przemiany ludzkich serc, co jest równoznaczne z pobudzeniem sił duchowych w człowieku, prowadzących go ku męstwu bycia po to, aby wkroczyć na drogę dobra i przez podążanie ku światu idealnemu nadać wyższy sens swym ziemskim działaniom.

Podobną naukę przekazują *Nawiedzeni* (1925) oparci na motywie powtórnego przyjścia Chrystusa na ziemię wzbogaconego o motyw cudu weselnego w Kanie Galilejskiej<sup>83</sup>. Zegadłowicz wykreował tu własną legendę apokryficzną o Chrystusie wystylizowanym na ludowego świątka pojawiającego się wśród wiejskich opłotków. Dar rozpoznania Boga dany został Wojtkowi („koncepcja odrodzenia ludzkości przez świętość, uosobioną w

<sup>80</sup>Idem, *W obliczu gór i kulis...*, s.13.

<sup>81</sup> Idem, *Powsinogi...*, s. 203.

<sup>82</sup> K. Jakowska, op. cit., s. 58.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 47; 168-169.



pacholęciu”<sup>84</sup>), bliskiemu w kreacji Powsinogom, a zatem bohaterowi-prostaczkowi, wiejskiemu sierocie i „odmieńcowi”, obdarzonego darem profetyzmu i apostołstwa. Duch tajemnicy, tego, co „ukryte”, ofiary i odkupienia przenika również tę sztukę Zegadłowicza wpisaną w konwencję halucynacji sennych.

Przez swą monologiczną strukturę *Nawiedzeni* zbliżają się do koncepcji *Ich-drama*. W ten sposób Zegadłowicz nawiązywał do koncepcji *imago mundi*, gdzie dusza pełni funkcję makrokosmosu. Tekst dramatyczny odsłania marzenia, ukryte tęsknoty, bóle i cierpienia młodego, ale już ciężko doświadczonego przez los bohatera. Ujawniająca się treść uczuć modyfikuje wizerunek wiejskiego sieroty, który uczestnicząc więcej niż w święcie, bo w *Nawiedzeniu*, przechodząc z powszedniości w sferę *sacrum*, dojrzewa do podjęcia tragicznej dla niego w skutkach decyzji. Świadomie przyjmuje na siebie rolę ofiary, co zbliża ten utwór do ideologii ekspresjonizmu komunijnistycznego. Wojtuś w chwili śmierci, a zatem w obliczu tego, co Ostateczne, jak w olśnieniu, w blasku świetlistej zorzy widzi Chrystusa wystylizowanego na świątka z przydrożnej, górskiej kapliczki. Przekracza On próg wiejskiej chałupy, gdzie odbywa się wesele góralskie (czytelna jest tu parafraza tekstu *Wesela* Wyspiańskiego). W „weselnym” cudzie, którego dokonuje Wojtek, oprócz zaproszonych gości uczestniczą również Powsinogi beskidzkie, niosące ze sobą dar franciszkańskiej miłości, „radowania się w Bogu”, a wraz z nimi kroczy cała góraska przyroda (korowód wierzb i topoli). Korowody te mają swój szczególny udział w „święcie” przejścia z wymiaru materialnego w niematerialny. Mały Wojtek, „Bogiem nawiedzony”, wsłuchany w rytm beskidzkiej ziemi, rozmawiający z wierzbami i ratujący pisklęta, staje się bliski samemu poecie. Uwnioślając śmierć chłopca, Zegadłowicz idealizuje i tym samym nobilituje swego ludowego bohatera, podnosząc go do rangi rewelatora najskrytszych prawd. Również w tym przypadku *Nawiedzonych* misteryjność oznacza nie tyle wyznaczniki gatunkowe, co sferę *sacrum-profanum*.

W *Nawiedzonych* dwie rzeczywistości: ziemską i pozaziemską przenikają się wzajemnie i warunkują. Nadaje to szczególnie patetyczny ton tej dramaturgii, uwnioślając w ten sposób rzeczywistość sceniczną. W trakcie trwania spektaklu powoli przekształca się on w liturgię, co zostało zrealizowane przy pomocy walorów scenicznych światła – przez ściemnienie światła na scenie i punktowe oświetlenie drewnianej, stylizowanej na ludową rzeźby Chrystusa Upadającego pod krzyżem<sup>31</sup>. W zakończeniu *Nawiedzonych* scena całkowicie

<sup>84</sup> W. Studencki, op. cit., s. 103.

<sup>31</sup> Zofia Zarębianka nazywa ten model Chrystusa ludowym. U Zegadłowicza jest On raczej świątkim przydrożnym, wyposażonym w zewnętrzne, stereotypowe cechy Zbawiciela niż Bogiem mającym wpływ na

pogrąża się w mroku. Rozświetlana jest tylko przez świecące się punkty – „gwiazdy”, wyznaczające symboliczną drogę człowieka do Boga, czemu towarzyszy „muzyka nieziemska”, oddająca harmonię sfer panującą we Wszechświecie. Symbolika zmieniającego się różnokolorowego światła, współgrająca z barwą, muzyką, gestem scenicznym jest wyrazem dążeń artysty do syntezy sztuk zgodnie z koncepcją preferowanego przez Wyspiańskiego, mistrza dla Zegadłowicza, „dzieła totalnego”, wywodzącego się z tradycji wagnerowskich. Ten obraz sceniczny o charakterze syntetycznym oznacza próbę działań artystycznych na rzecz przewyciężenia fragmentaryzmu i chaosu świata w celu wprowadzania określonego porządku i osiągnięcia postulowanej jeszcze przez romantyków i młodopolan Pełni (całości).

Misteryjna i jednocześnie rytualno-liturgiczna formuła *Nawiedzonych*, wspomagana przez świadomie wykorzystane środki sceniczne, po raz kolejny staje się nośnikiem Zegadłowiczowskiej nauki miłości, wynikającej z wiary w zbawczą moc cierpienia, w myśl której w obliczu eschatologii sprawy ziemskie tracą swe znaczenie. Ta nauka na temat czynienia dobra o charakterze serafickim została wyeksponowana w szeregu nacechowanych symbolicznie scen odsłon w *Nawiedzonych*. Dlatego – według poety – nie materialna doczesność, tylko Wieczność powinna stać się celem ludzkich dążeń. Do Wieczności, istniejącej w wymiarze metafizycznym, droga, co potwierdza los Powsinóg beskidzkich i Wojtka, prowadzi przez przyjmowane z pokorą cierpienie i śmierć – „chce się rozdać ludziom, ofiarować<sup>85</sup>”. W teatrze Zegadłowicza, opartym na figurze przeobrażenia moralnego, na *metanoi*, ludzkie życie zamienia się w oczekiwanie na nadejście Chrystusa-Zbawiciela. Dlatego w jego sztuce goście weselni czekają niecierpliwie na nadejście Tego, Najważniejszego z Gości. W trakcie trwania sztuki beskidzka wieś transponuje w sakralne centrum świata, promieniujące „Chrystusowym światłem”. To pełne niepokoju „oczekiwanie” na Zbawiciela przekłada się na rozbudowaną w *Nawiedzonych* symbolikę skontrastowanych ze sobą światła-ciemności (opozycja ciemności – jasności, zorzy, gwiazdzistej nocy), będących nośnikiem idei życia i śmierci, miłości - nienawiści, czystości - grzechu i ostatecznie dobra - zła. W dramacie ekspresjonistycznym krąg światła wyznacza granice poznania. W ostatniej scenie: góry nikną w mroku, a nad widownią rozpościera się

---

ludzkie losy. Wraz z wiejską biedotą dzieli jej los. Jest więc Bogiem ludzi „ubogich”, solidaryzującym się z ich nędzą i cierpieniem. Dla Zegadłowicza Chrystus jest stałym i niezbędnym elementem świata wiejskiego i wiejskiej mentalności. Wprowadzenie Jego postaci na scenę ma za zadanie uświęcenie obrazu wsi, służy usakralnieniu spraw związanych z ludem. Ale zdaniem badaczki wizerunek Chrystusa jest jednowymiarowy i ulega banalizacji. Z. Zarębianka, *Motyw Chrystusa w liryce dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Chrystus w literaturze polskiej*, pod red. P. Nowaczyńskiego, Lublin 2001, s. 405-406.

<sup>85</sup> E. Zegadłowicz, *Nawiedzeni. Misterium balladowe w trzech aktach*, Katowice 1925, s. 105.

niezgłębiona przestrzeń czarnego nieba: „(Z mroku niebios wyświełają się gwiazdy – na przełaj nieba znaczy się szlakiem wyrazistym Mleczna Droga) / (nieziemską muzyką rozbrzmiewają przestworza rozgrane w bezkresie) / (harmonia światów od krańca do krańca)/ (na wieczność)”<sup>86</sup>. Nadrzedną ideą misterium balladowego Zegadłowicza okazuje się wpisana w strukturę jego sztuk idea katedry, która jako budowla sakralna, odwołująca się do całościowej, ciągłej wizji bytu, uobecnia postać Chrystusa. Człowiek ogarnięty miłością do Boga, wznosząc ten gmach podążał ku Wieczności po to, aby w przestrzeni duchowej w pełni obcować ze Stwórcą. W takim odczytaniu omawiany obraz sceniczny staje się wizualizacją usymbolizowanej syntezy obrazu człowieka dążącego do ideału, wpisanego w różne sfery: nieskończonego, niewyraźnego i niewobrazonego. Mamy zatem do czynienia z charakterystycznym dla teorii symbolizmu myśleniem eschatologicznym i gnoseologicznym, a Zegadłowicz w swych misteriach balladowych buduje syntezę przekraczającą syntezę sztuki w kierunku syntezy metafizycznej czy nawet kulturowej, próbując stworzyć syntezę sztuki, religii i filozofii. Na ile była to próba udana, to już inna sprawa.

*Nawiedzeni*, demonstrując swój misteryjno-liturgiczny wymiar, dobrze wpisują się w wyłożoną w prologu sztuki koncepcję poetyckiego, *quasi*-religijnego teatru Zegadłowicza, w którym ma być realizowana, o czym zresztą była już mowa, metafizyka odrodzenia duszy ludzkiej przez realizację idei ewangelicznej miłości, co znajduje swe uzasadnienie w „prymitywnym” widzeniu świata. Dlatego tak ważną funkcję w *Nawiedzonych* pełni scena o charakterze rozbudowanej *stychomytii*, w której mały Wojtuś – prostaczek Boży pokonuje w walce na słowa księdza-sceptyka. Swe racje serca chłopiec potwierdza własnym życiem, kiedy pada martwy u stóp Chrystusa.

W misteriach balladowych Zegadłowicza, w *Powsinogach beskidzkich*, jak również w *Nawiedzonych* o treści prezentującej jedną ideę, z założenia będących tekstami antynaturalistycznymi i apsychologicznymi, których konstytutywnymi cechami są metafizyczność i metaforyczność obejmujących całą rzeczywistość sceniczną tych sztuk, stając się wyłącznym sposobem ich istnienia i interpretacji<sup>87</sup>. „Z głębi metafory” i „hierarchii metafizycznej”, jak formułuje to zagadnienie ks. Józef Tischner, docierają do odbiorcy „dramatyzacje transcendentaliów”<sup>88</sup>. A zatem misteria balladowe Zegadłowicza należą do sztuk, które można ująć w szeroko rozumianą formułę „poetyckości” determinująca strukturę całego utworu. Utwór przekracza granice estetyczne, stając się czymś na kształt szeregu

<sup>86</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>87</sup> I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, op. cit.

<sup>88</sup> Ks. J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Paris 1990, s. 19, 46.

aktów liturgicznych. Dlatego omawiane tu sztuki Zegadłowicza można uznać za wariant wywodzącego się z Młodej Polski dramatu poetyckiego, realizującego się w praktyce teatralnej przez balladowo-misteryjną formułę, który to „nie jest dosłowny, dotyka spraw zasadniczych”, a więc „stałych praw rządzących człowiekiem czy historią, winy i kary, sensu i potrzeby cierpienia, potęgi ofiary, istoty miłości”<sup>89</sup>. To tłumaczy, dlaczego, jak pisał Józef Ratajczak: „Zegadłowicz chętnie sięga po symbol i nie bez przyczyny zwiększa tak znacznie w swoim dramacie rolę gestu, znaku plastycznego, alegorycznego obrazu, niemych scen”<sup>90</sup>. Nadzędne pozostaje jednak słowo – słowo muzyczne,

Owa poetyckość misterium balladowego realizuje się przede wszystkim w warstwie obrazowej i słowno-dźwiękowej. Tak więc *Powsinogi beskidzkie* w swej budowie, podobnie jak inne sztuki z kręgu polskiego ekspresjonizmu, jak np. *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarembiny, odchodzą od dramatu konstruowanego zgodnie z zasadami arystotelesowskimi<sup>91</sup>. Nikłą akcję zastępuje tu sytuacja, co odwołuje uwagę odbiorców od komplikacji intrygi, a w praktyce teatralnej przekłada się na szereg luźnych, symbolicznie nacechowanych obrazów - odśłon, układających się w sposób sekwencyjny (kalejdoskopowy), powiązanych ze sobą na zasadzie sennych skojarzeń (asocjacji) i realizujących symboliczną grę, charakteryzujących się zmiennością czasu i przestrzeni, przenikniętych dynamicznym ruchem scenicznym, zmiennością barw, światła i cienia. Mają one symboliczne znaczenie, a ich pełny sens daje się odczytać dopiero na poziomie realizacji nadrzędnej, uniwersalnej idei dzieła realizującego ideę dzieła integralnego. Ze względu na swą optykę oddziałują na zmysły widza przede wszystkim w malarski sposób, wytwarzając odpowiednią atmosferę.

Poezja przedstawiająca [...] podsuwa obraz konkretny, zmysłowy w swojej rzeczywistości i fizyczny, wymaga dla swego «uwidocznienia», bądź – mówiąc ściślej - «uwidokowienia» materialnej realizacji, tak dokładnej i konkretnej, jak tylko jest to możliwe. Toteż może ona zaistnieć jedynie w spektaklu, w materialnym obrazie scenicznym, który musi w dodatku posiadać ściśle czasoprzestrzenne i sytuacyjne ograniczenia, aby stworzyć i utrzymać wśród widzów złudzenie akcji rzeczywistej, dziejącej się «tu i teraz» przed oczyma widzów. [...] Istnieje zatem ścisła zależność słowa od gestu i ruchu i od postaci i miejsca, jakie zajmuje ta postać w ogólnym obrazie, wreszcie od konwencji teatralnej, która włącza słowo w obraz i często każe mu spełniać także funkcje czysto ilustratorskie, mieszczące się w granicach tego obrazu<sup>23</sup>.

Wyrazistość form muzyczno-plastycznych wraz z całą symboliką światła nie doprowadziła jednak w misterium balladowym Zegadłowicza do obniżenia wartości treści kosztem semantyki słów, bo to przez nie przez samo widowisko, choć wizualnie bardzo spektakularne, dochodzi do uruchomienia przestrzeni scenicznej. Słowo obdarzone siłą

<sup>89</sup> I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, „Dialog” 1958, nr 11, s. 71.

<sup>90</sup> J. Ratajczak, *Dramat chłopski: krotowila i tragedia*, „Dialog” 1972, nr 4-5, s. 188.

<sup>91</sup> M. Rawiński, op. cit., s. 126-130.

<sup>23</sup> D. Ratajczakowa, *Obraz i słowo w ramie sceny*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. Teresy Cieślakowskiej i Janusza Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 130.

muzyczną, a więc obdarzone magiczną siłą integracji, współgra razem z gestem i ruchem scenicznym, wtopione w barwną kompozycję i wsparte w swym brzmieniu przez muzykę i światło o różnym natężeniu. Słowa przekazują treść, która jest dla poety niezwykle istotna, ale również stają się nośnikami brzmień, rytmu i melodyczności, co w czasie spektaklu buduje szczególną atmosferę pobudzającą stan emocjonalny i wyobraźnię widzów. Literatura na scenie „świętej rzeczy”, „ołtarzu bożym”, poddana została prawom malarskiej wizualności i muzyczności, co w specjalny sposób określiło relacje między słowem a obrazem. Taka koncepcja funkcjonowania obrazów scenicznych w sztukach Zegadłowicza sprawia, że można go nazwać „wielkim czarodziejem sceny” (tak nazywano w XVII wieku Giuseppe Torellego), który dążył zgodnie ze stworzoną przez siebie koncepcją sztuki teatralnej do wykształcenia określonego stylu przedstawień i „w ten oto sposób doszło do skonstruowania całkowitego i pełnego teatralnego świata, który nie był i nie chciał być obrazem rzeczywistości, lecz tworzył samoistny, odrębny, fikcyjny i autonomiczny byt – jak powiedziała by Heidegger, gdyby użyć na potrzeby teatru jego poręcznego terminu”<sup>35</sup>. „Poza sceną, jak mówi Castelvetro, poezja taka nie potrafi egzystować; wyzbyta «ciała» teatru – traci wszelkie racje bytu”<sup>34</sup>. Zegadłowicz w swych działaniach teatralnych nigdy nie dążył do demistyfikacji teatru, do obdarcia go aż do samej „nagości” tworzywa czy maszynierii, ale, o czym była mowa, do jego uświęcenia. Wizualność i zmysłowość obrazu scenicznego jest tak intensywna, że dochodzi do odrealnienia rzeczywistej przestrzeni, do zatarcia granic między tym, co realne, a tym, co nierealne, materialne a niematerialne. Zegadłowicz w ten sposób mógł osiągnąć ważny z punktu widzenia dramaturgicznego efekt wysokiego napięcia emocjonalnego, dzięki czemu poeta w swych misteriach balladowych „przekraczał” materialną przestrzeń sceniczną, maksymalnie ją rozszerzał i pogłębiał, dzięki czemu zdarzenia mogły przekroczyć swój dosłowny wymiar.

Dzięki działaniu magii poezji spektakl mógł przekształcić się w rytuał teatru misteryjno-tragicznego. Tu w scenicznym sztafażu góralskiej chałupy beskidzkiej zawieszanej w bezczasie, istniejącej tylko w przestrzeni mitu odrodzeńczego mogło dojść do doświadczenia tego, co nieskończone i niewyraźne<sup>32</sup>. Ona to staje się nowym „teatrem Dionizosa” – teatrem ogromnym, tragicznym, świątynią i labiryntem, teatrem śmierci, ale również teatrem narodzin nowego życia. Powsinoga beskidzki, postawiony w sytuacji granicznej, uwikłany w walkę, winę, cierpienie i śmierć, doświadczając zatem „tragicznego poczucia życia” (termin

<sup>35</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>32</sup> R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, [w] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. Katarzyna Dolatowska, Warszawa 1967, s. 104.

Miguela de Unamuno), stawał się człowiekiem w uniwersalnym tego słowa znaczeniu i śmiało mógł wkroczyć w świat tajemnic metafizycznych<sup>33</sup>, gdzie dochodzi do objawienia prawdy o tajemnicy ludzkiej egzystencji. Według poety – nie materialna doczesność, tylko duchowość rozumiana przez niego jako sfera nie wyrażalnego powinna stać się celem ludzkich dążeń, a droga do niej prowadzi przez miłość, cierpienie i śmierć. W ten sposób teatr Zegadłowicza nabierał charakteru eschatologicznego.

Po powodzeniu *Lampki oliwnej* i *Głazu granicznego* kolejne utwory balladowo-misteryjne krytyka i widzowie przyjmowali dość chłodno. Jedynie klasyczna z ducha i formy *Alcesta* znalazła uznanie w oczach Tadeusza Sinki, który po wystawieniu sztuki w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie poświęcił jej prawie entuzjastyczną recenzję. *Wigilia* nie została zrealizowana na scenie, a groteskowo-baśniowe *Łyżki i księżyc* przez wiele lat pozostawały w rękopisie. Sam Zegadłowicz dystansował się wobec teatralności, widowiskowości, a przez to pozorności swych prób misteryjno-balladowych i po roku 1929 zaniechał ich tworzenia. *Pokój dziecienny* lub *Domek z kart* napisał już pisarz w odmiennej sytuacji historycznej, ale to już temat na zupełnie inny artykuł<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> J. Ratajczak, op. cit., s. 119; M. J. Olszewska, op. cit., s. 182-183.

<sup>36</sup> W. Studencki, op. cit., s. 158–159; por. E. Rzewuska, op. cit., s. 188–189.