

MIROŚLAW WÓJCIK

UNIwersYTET JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

ORCID: 0000-0002-4922-6479

NIEZNANA KOMEDIA EMILA ZEGADŁOWICZA I STEFANA ESSMANOWSKIEGO GRA W ZIELONE (1933)

RAPTULARZ EDYTORA

Powstała w 1933 r. komedia autorstwa Tadeusza Ervinne'a *Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo. Heca w trzech aktach z prologiem i epilogiem* nigdy nie została wystawiona na scenie. Nie ukazała się w formie publikacji książkowej, nie przygotowano nawet egzemplarzy teatralnych, jakkolwiek jej tytuł pojawił się w repertuarowych zapowiedziach Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Dziś najbardziej szczegółowe i aktualne opracowania historycznoliterackie polskiej dramaturgii XX w. odnotowują jedynie jej tytuł. Po niespełna 90 latach edycja krytyczna komedii ukazała się nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach jako drugi tom serii Emil Zegadłowicz *Dzieła nieznane*¹.

Decyzję o wydobyciu komedii z archiwalnego czyścica usprawiedliwia kilka względów. Po pierwsze, jest to dzieło wspólne uznanych twórców: Emila Zegadłowicza (1888-1941), głośnego w okresie dwudziestolecia poety, prozaika, dramaturga i tłumacza, oraz Stefana Essmanowskiego (1898-1942), poety, krytyka literackiego i teatralnego, tłumacza literatury hiszpańskiej i włoskiej.

Po drugie, problematyka komedii, która miała być krzywym zwierciadłem rzeczywistości politycznej i obyczajowej czasów współczesnych współautorom, również dziś nie straciła wiele na aktualności. Motywująca działania postaci komedii światopoglądowa walka o cywilizacyjne wartości konstytutywne dla społeczeństwa,

¹ Tadeusz Ervinne (Stefan Essmanowski, Emil Zegadłowicz), *Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo. Heca w trzech aktach z prologiem i epilogiem*, wstęp, oprac. i przypisy M. Wójcik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2022, s. 323.



Stefan Tadeusz
Essmanowski (1898–1942),
1930 rok
BU Kielce, mat. niesygn.



Emil Erwin Zegadłowicz
(1888–1941), ok. 1931 roku
BU Kielce, mat. niesygn.

feeria hipokryzji, bój o dusze, umysły i ciała współczesnych kuszonych (i zmuszanych do posłuszeństwa) bądź to powrotem do epoki prymitywu i martwej tradycji, bądź to wizją nowoczesności, której blisko do etycznej anarchii, nadal ożywia emocje, jakkolwiek być może inaczej rozłożone są obecnie jej akcenty i chyba inne też są jej intensywność i skala poparcia społecznego.

Publiczność okresu dwudziestolecia międzywojennego, szczególnie ta masowa, ochoczo śledząca perypetie bohaterów podrzędnych komedii zagranicznych, nie miała okazji przejrzeć się w lustrze satyry Zegadłowicza i Essmanowskiego. Odwieczne i najistotniejsze zagadnienia egzystencjalne, które na scenie przybrać miały maskę kłowna, prostytutki, dyktatora, oportunisty, hipokryty i cynika, nie znalazły wówczas swego widza. Niech zatem przypomnienie *Gry w zielone* po latach będzie dla współczesnego odbiorcy powtórzeniem pytania, jakie zadał Horodniczy w nieśmiertelnym *Rewizorze* Gogola... *Z czego się śmiejecie? Sami z siebie się śmiejecie!*

Komedia autorskiej spółki Zegadłowicz-Essmanowski miała być swoiście rozumianą syntezą obyczajowości współczesnych jej czasów – dziejów oglądanych w krzywym zwierciadle satyry, smaganych piętnującą ich absurd ironią. Aczkolwiek dominującą konwencją przedstawienia

jest oniryczne odrealnienie świata, to łatwo wskazać analogie łączące treści sztuki z wypadkami politycznymi rozgrywającymi się w faszyzującej Europie i sanacyjnej Polsce lat 30. XX w. oraz z walką o nowoczesny kształt kultury i obyczajowości – zwłaszcza w zakresie praw i społecznej roli kobiet. Jeśli komedia miała być „zwierciadłem” życia powojennego, to byłby to lustrzany refleks fikcyjnej przyszłości, utopijnej wizji i antyrewolucyjnego memento. Motywem zasadniczym komedii jest bowiem przewrót społeczny dokonany przez niejakiego Henryka (pierwotnie: Adolfa) Dolla, który wraz z nieporadnymi poplecznikami zaprowadza w kraju rządy silnej ręki. Opozycjoniści osadzeni zostają w obozach, miazmaty dawnej kultury zostają unicestwione w imię surowości tradycyjnych obyczajów, płomienie trawią nieprawomyślne książki, a ubrane w zielone koszule bojówki sieją terror w społeczeństwie.

We wstępie do opublikowanej komedii „Tadeusza Erwinne’a” zarysowuję szczegółowo okoliczności powstawania *Gry w zielone* i sytuują jej miejsce w twórczości

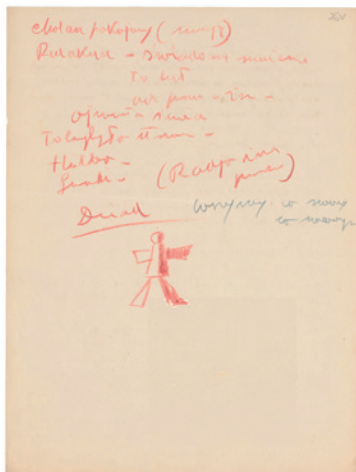
obu współautorów. Tu chciałbym zaprezentować kilka uwag ze swoistego raptularza skreślonego na marginesie pracy edytorskiej i scharakteryzować w największym skrócie elementy procesu genetycznego dzieła udokumentowane w zachowanych przekazach.

W przeciwieństwie do niemal wszystkich innych utworów Zegadłowicza, których koncepcję artystyczną i proces powstawania poświadczają z reguły liczne dokumenty (rękopisy kolejnych redakcji, korespondencja z wydawcami i autokomentarze), okoliczności powstania *Gry w zielone*, kwestie jej autorstwa, inspiracje, intencje artystyczne i czas powstania musimy rekonstruować na podstawie nader skąpych źródeł zewnętrznych (zachowanych archiwaliów) i, w ograniczonym zakresie, motywów treściowych samej komedii.

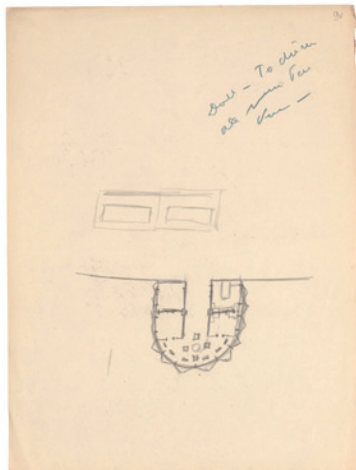
„Heca” Essmanowskiego i Zegadłowicza powstawała w okresie co najmniej kilku miesięcy roku 1933. Zachowane przekazy komedii świadczą o tym, że na początkowym etapie każdy z autorów pracował nad dziełem samodzielnie (i we wzajemnej izolacji): Zegadłowicz w rodzinnym Gorzeniu Górnym, Essmanowski – w Warszawie. W toku poszukiwań archiwalnych udało się odnaleźć cztery przekazy *Gry w zielone* – i zrekonstruować jeden, którego miejsce przechowywania nie jest (dotychczas) nam znane.

Przekaz G – zachowany w Gorzeniu Górnym rękopis niekompletnego dzieła utrwalony na jednostronnie zapisanych 36 arkuszach papieru. Na zawartość przekazu składa się 8 nieciągłych segmentów sztuki i od-

noszące się do nich notatki. Poza kilkoma komentarzami naniesionymi odręcznie przez Essmanowskiego rękopis w całości został sporządzony przez Zegadłowicza



Emil Zegadłowicz, [Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo], notatki; k. 26v
BU Kielce, mat. niesygn. (przekaz G)



Emil Zegadłowicz, [Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo], notatki, k. 9v
BU Kielce, mat. niesygn. (przekaz G)

Prolog

To jedynienie kartki...
 Wymaga chwila...
 Ręka...
 I. B.

Ręka...
 I. B.

Tak...
 I. B.

...
 I. B.

...
 I. B.

...
 I. B.

Stefan Essmanowski, Emil Zegadłowicz, [Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo], rękopis, k. 1. BU Kielce, mat. niesygn. (przekaz G)

PROLOG

To jedynienie kartki...
 Wymaga chwila...
 Ręka...
 I. B.

Ręka...
 I. B.

Tak...
 I. B.

...
 I. B.

...
 I. B.

...
 I. B.

Stefan Essmanowski, Emil Zegadłowicz, [Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo], maszynopis, k. 2. PMW, mat. niesygn. (przekaz K)

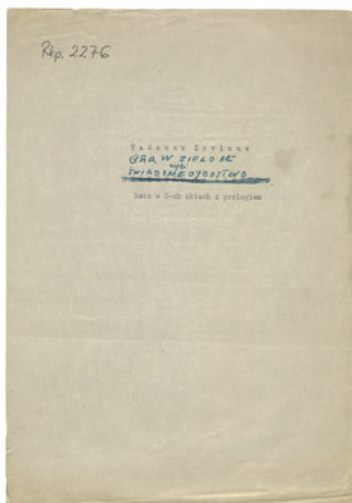
w czasie kilku sesji. Jak można wnioskować z treści dzieła, rękopis powstał po 10 maja 1933 r., tj. po dniu, w którym w wielu miastach Niemiec hitlerowskich zorganizowano propagandowe akcje palenia książek na stosach. Rękopis obecnie znajduje się w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Kielcach, a jego skany dostępne są online.

Przekaz K stanowi maszynopis zapisany jednostronnie na 39 numerowanych kartach, będących kopią oryginału sporządzoną przy użyciu kalki przebitkowej. Jakość kopii i intensywność koloru czcionek mogą sugerować powstanie dokumentu w ciągu jednej sesji. Maszynopis ten powstał jako drugi w kolejności zachowanych przekazów, zapewne na podstawie (niezachowanego) rękopiśmiennego czystopisu spisane przez Zegadłowicza – czego dowodzić mogą opuszczenia wyrazów, których maszynistka nie zdołała odczytać. Podstawą tą nie był jednak przekaz G, z którym zachowany maszynopis współdzieli jedynie początkowe fragmenty, natomiast różni się odeń odmienną segmentacją tekstu, wtórną redakcją kwestii postaci, przeredagowanymi (i często rozbudowanymi) didaskaliami, zmianą określeń postaci scenicznych. Maszynopis znajduje się w moim archiwum, gdzie trafił w roku 2006 jako dar Bolesława Kosiarskiego, nieżyjącego już bibliofila z Jaworzna, który z kolei pozyskał go w 1973 r. od Władysława Studenckiego.

Przekaz S – o istnieniu tego przekazu wiemy jedynie na podstawie fragmentów komedii cytowanych przez Władysława Studenckiego w jego pracy *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*². Charakteryzując korpus tekstów źródłowych, autor wspomina o tekście komedii, pisząc, że jest to *maszynopis uzupełniony wstawkami rękopiśmiennymi*³. Pomieszczone w pracy Studenckiego informacje dotyczące treści sztuki, jak i cytowane jej fragmenty wykluczają możliwość utożsamienia tego źródła z przekazem K.

Studencki, który w drugiej połowie lat 30. XX w. pracował nad monograficznym ujęciem twórczości Zegadłowicza, poznał pisarza osobiście i wielokrotnie był jego gościem w Gorzeniu Górnym. Zachowana w archiwum Zegadłowicza korespondencja i rękopiśmienny rewers (datowany na 27 IX 1936 i podpisany: *Gorzeń Górny. Pożyczył W. Studencki*) dowodzą, że obok innych dzieł maszynopis *Gry w zielone* został wówczas udostępniony Studenckiemu i jeszcze w 1973 r. pozostawał w jego rękach. Miejsce przechowywania maszynopisu stanowiącego przekaz S nie jest mi znane⁴.

Przekaz P to maszynopis sporządzony na 78 numerowanych i zapisanych jednostronnie arkuszach formatu A4. Przekaz ten stanowią oryginały maszynopisu sporządzonego przez nieznaną osobę. Na stronie tytułowej Zegadłowicz przekreślił pierwotny, zapisany na maszynie tytuł *Wszystko na zielono* i nadpisał niebieską kredką: *Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo*. Tym samym narzędziem i dodatkowo ołówkiem Zegadłowicz naniósł na karty maszynopisu inne uwagi. Maszynopis przechowywany jest w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, gdzie trafił wraz



Stefan Essmanowski, Emil Zegadłowicz, *Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo, maszynopis*. BU Poznań, Rkp. 2276, k. 5 (przekaz P)

² W. Studencki, *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.

³ *Ibidem*, s. 7.

⁴ Należy przypuszczać, że do dnia śmierci Władysława Studenckiego maszynopis znajdował się w jego posiadaniu. W latach następnych rodzina profesora podarowała część domowego archiwum zmarłego do Miejskiej Biblioteki Publicznej im. prof. Władysława Studenckiego w Bytomiu, jednak wśród przekazanych dokumentów nie ma ani maszynopisu sztuki, ani listów od Zegadłowicza. Za informacje i pomoc w poszukiwaniu zaginionych archiwaliów dziękuję prof. Piotrowi Obrączce i Dariuszowi Kotowi, dyrektorowi Biblioteki w Bytomiu.

z dużą częścią dokumentów archiwum pisarza w Gorzeniu Górnym zakupionych przez poznańską placówkę w latach 60. XX w. (sygn. Rkp. 2276).

Przekaz W jest sporządzonym przez nieznaną osobę maszynopisem tekstu komedii. Tworzy go 77 numerowanych arkuszy formatu A4 zapisanych jednostronnie – z naniesionymi odręcznie przez Essmanowskiego licznymi poprawkami. Maszynopis przechowywany jest w zbiorach Biblioteki Zakładu Naukowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, która pozyskała go od Ludwika Kochmańskiego w 1957 r.

Biorąc pod uwagę zrekonstruowany czas powstania poszczególnych przekazów sztuki, wzajemną zależność treściową i kompletność elementów segmentacyjnych dzieła, jako podstawę druku wybrałem przekaz W, zaznaczając w przypisach wszystkie poprawki naniesione przez Zegadłowicza (w przekazie P). Jako że maszynopis sztuki poprzedza podpisane przez obu autorów pismo informujące Bolesława Pochmarskiego o przesłaniu mu komedii *Gra w zielone*, domniemywać należy, że w opinii Zegadłowicza i Essmanowskiego była to ostateczna redakcja dzieła. Względy wydawnicze (a w głównej mierze konieczność redukcji objętości edycji dzieła) zmusiły mnie do opublikowania jedynie tej redakcji *Gry w zielone*, jaką niesie przekaz W, natomiast edycję przekazów G i K – opatrzonych przypisami językowymi i merytorycznymi – udostępniam w internecie⁵.

Zachowane przekazy *Gry w zielone* autorstwo komedii przypisują Tadeuszowi Erwinńowi. Tożsamość skrywających się za tym pseudonimem autorów miała być tajemnicą tylko dla odbiorcy; w korespondencji kierowanej do dyrekcji teatrów Stefan Essmanowski – w swoim i Zegadłowicza imieniu – pisał o *naszej komedii* [--] *podpisanej pseudonimem Tadeusza Erwinńa*. Nietrudno pseudonim ów rozszyfrować: „Tadeusz” i „Erwin” to drugie imiona współtwórców komedii⁶, zaś sugerująca obce pochodzenie autora pisownia jego nazwiska miała zapewne utorować sztuce łatwiejszą drogę na sceny rodzimych teatrów.

Jeśli w istocie wybór pseudonimu był elementem strategii popularyzowania dzieła, to być może na taką, a nie inną jego postać miał wpływ fakt ogromnego powozde-

⁵ https://mswojczik.pl/ez_tworcosc_gra_w_zielone [dostęp: 1 XI 2023 r.].

⁶ Stefan Tadeusz Essmanowski używał różnych pseudonimów literackich. Debiutancki wiersz podpisał jako Stefan Tadeusz Jazgot (*Bon-Ton*, „Zdrój”, 1919, t. 9, z. 4) i pseudonimu tego (oraz jego modyfikacji: „-jaz”, „dr T. Jazgot”, „Stefan Jazgot”) używał konsekwentnie w następnych latach obok innych: „eses”, „Ess”, „(Ess)”, „dr T. Togzaj” (palindrom słowa „jazgot”; i jego wersji: „Tadeusz Togzaj” – nieodnotowany w *Słowniku pseudonimów pisarzy polskich*, t. 1-2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995). Drugie imię Emila Zegadłowicza, rzadko używane przez pisarza, wymieniają dokumenty urzędowe, m.in. sporządzony 16 lipca 1906 r. odpis metryki urodzenia i chrztu zaświadcza, że Emil Erwin, dziecko Tytusa i Elżbiety, córki Wacława Kaiszara, urodził się 20 VII 1888 r. w Bielsku jako dziecko pozamałżeńskie (w dokumentach parafialnych zapisano noworodka pod nazwiskiem matki – Kaiszar – z dopiskiem: „adopt[owany]”; zob. M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2005, s. 30-31).

nia komedii *Pierwsza pani Frazer*⁷ autorstwa angielskiego dramaturga Saint Johna Ervine'a⁸. Nie ulega wątpliwości, że współtwórcy *Gry w zielone* znali ową sztukę. Jej polska premiera miała miejsce w czerwcu 1931 r. w Teatrze Małym w Warszawie, a o wielkiej popularności komedii Ervine'a świadczyć może choćby fakt, że 1 listopada grano ją po raz 40.

Chcąc zrekonstruować z konieczności dość przybliżoną chronologię procesu powstawania dzieła (w zakresie koncepcji i redagowania kolejnych wersji tekstu), musimy odwołać się do nielicznych i stanowiących zróżnicowaną wartość dowodową dokumentów – bezpośrednio bądź jedynie kontekstowo związanych z genezą *Gry w zielone*. Jak wynika z zachowanych dokumentów, w końcu lipca 1933 r. dzieło pisarskiego tandemu było już gotowe. W tym okresie być może został sporządzony maszynopis komedii. Szczególnym dowodem współautorstwa *Gry w zielone* są słowa zapisane przez Essmanowskiego w *Księżdzę gości i zdarzeń*, prowadzonym przez Zegadłowicza w latach 1932-1938 domowym *silva rerum*, przy okazji jego kolejnych wizyt w Gorzeniu Górnym: 31 lipca 1933 r. i 28 sierpnia 1935 r. – pod tą ostatnią datą znajduje się wspomnienie ćwierćwiecza łączącej go z Zegadłowiczem przyjaźni, której pierwszy etap Essmanowski datował

*Od słonecznej, arkadyjskiej sielanki w r. 1911, [--] poprzez trudy poznańskie, walki z obskurantyzmem, tumaństwem i wszystkimi grzechami przeciwi duchowi ludzkiemu – po Grę w zielone i długie, nocne dyskusje, którym przyświecał Księżyc niby olbrzymie jajo legendarnego Ptaka-Góry złożone na Grodzisku*⁹.

Odjeżdżając z Gorzenia Górnego, 31 lipca 1933 r., Essmanowski najprawdopodobniej zabrał ze sobą powielone na maszynie i podpisane odręcznie przez siebie i Zegadłowicza pismo adresowane do dyrektorów scen polskich, których chciał zainteresować wystawieniem komedii. Już w Warszawie, dopisawszy odręcznie datę 14 sierpnia 1933 r., egzemplarz takiego pisma wysłał do kierownika literackiego Teatru im. Juliusza Słowackiego Bolesława Pochmarskiego, donosząc:

⁷ St. J. Ervin, *Pierwsza pani Frazer*, przeł. F. Sobieniowski, reż. G. Buszyński, scenografia K. Frycz; Teatr Mały w Warszawie, premiera odbyła się w czerwcu 1931 r.; rolę Frazera zagrał S. Stanisławski, rolę jego pierwszej żony – M. Przybyłko-Potocka, drugiej – M. Zimińska.

⁸ St. John Ervine, właśc. John Greer Irvin (1883-1971) – irlandzki dramaturg, biografista i krytyk. Jako dramaturg debiutował w 1911 r. sztuką *Mixed Marriage*; do najbardziej popularnych jego komedii należą *Anthony and Anna* (1926) i *The First Mrs. Fraser* (1929). Jako prozaik zyskał sławę m.in. powieścią *The Wayward Man* (1927).

⁹ Dokument niesygnowany, przechowywany w prywatnym archiwum (zastrzeżona anonimowość właściciela), s. 65. Na ten temat zob. M. Wójcik, *Księga gości i zdarzeń. „Miscelaniczne pêle-mêle” Emila Zegadłowicza*, „Teksty Drugie”, 2004, nr 4(88), s. 214-234.

*Przesyłamy naszą komedię Gra w zielone podpisaną pseudonimem Tadeusza Erwinne'a i łączymy wyrazy poważania i serdeczny uścisk dłoni*¹⁰.

O tym, że przesyłka dotarła do Pochmarskiego, świadczy treść wywiadu, jakiego kierownik literacki krakowskiego teatru udzielił w końcu sierpnia lokalnej prasie, prezentując repertuar nowego, rozpoczynającego się 16 września sezonu. O nadesłanej mu z Warszawy sztuce Pochmarski powiedział: *Przedłożył też najnowszy swój utwór dramatyczny Zegadłowicz. Komedia ta ma tytuł bardzo fascynujący, Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo. Współautorem jej jest literat warszawski Essmanowski*¹¹. Mimo przychylniej opinii wstępnej komedia Tadeusza Erwinne'a nigdy nie znalazła się w repertuarze teatru.



Emil Zegadłowicz w swoim gabinecie, w dniu obchodów 25-lecia pracy artystycznej, Gorzeń Górny, czerwiec 1933 roku. NAC, sygn. 3/1/0/11/1972

Essmanowski nie zaprzestał starań o inscenizację wspólnego dzieła. W kolejnej karcie pocztowej, wysłanej przezeń do Zegadłowicza 13 grudnia 1933 r., donosząc

¹⁰ S. Essmanowski, E. Zegadłowicz, pismo do [B. Pochmarskiego], Warszawa, 14 sierpnia 1933 roku; BUP, Rkp. 2276, k. II.

¹¹ Lud. Tom. [Ludwik Tomanek], *Co ujrzymy w najbliższym sezonie na scenie teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie?*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 30 VIII 1933 r., nr 240, s. 8; wycinek z tym artykułem zachował się w archiwum gorzeńskim Zegadłowicza BU, mat. niesygn.

o bezskutecznym oczekiwaniu na reakcję Pochmarskiego (*Z Krakowa, dokąd pisałem przed tygodniem, nie mam wieści; a prosiłem o zwrot egzemplarza w razie, gdyby nie grali*¹²), mógł już obwieścić dobre nowiny:

*Dziś nadszedł list z Wilna; Gra ma być wystawiona z końcem bieżącego sezonu, między majem a wrześniem p[rzyszłego] r[oku]*¹³.

Ostatecznie *Gra w zielone* nie znalazła się w repertuarze teatru Szpakiewicza, płonne okazały się też podejmowane przez Essmanowskiego próby wystawienia komedii w Warszawie.

Dokumentacja genetyczna dzieła Zegadłowicza i Essmanowskiego, jakkolwiek wielce fragmentaryczna, zawiera nieco szczegółów, które pozwalają sytuować *Grę w zielone* w szerszym kontekście intencji, planów i nadziei autorskich, a ponadto przynosi informacje o jej najwcześniejszych odczytaniach i zdaje się sugerować, że w zamyśle autorów komedia była częścią szerszej zakrojonego planu podboju scen polskich lżejszym repertuarem, którego popularność miałyby być pochodną treści skandalizujących czy wręcz pornograficznych.

Dlatego też obecnych w *Grze w zielone* odniesień do niemieckiego i włoskiego faszyzmu nie należy traktować jako wyłącznego historycznego i politycznego kręgu kontekstowych treści sztuki. Jakkolwiek współtworzą one szersze tło historyczne i polityczne (aktualizujące przesłanie komedii), na którym zderzone zostają dwa światy rewolucjonistów i kontrrewolucjonistów walczących o zaprowadzenie nowego porządku kulturowego, to główny nacisk położony zostaje na kształt obyczajowości społeczeństwa, jego kondycję moralną i duchową.

Program kontrrewolucjonistów mniej ma wspólnego z ideologią konkretnych historycznie form ustrojów totalitarnych: faszyzmu (włoskiego i niemieckiego) i komunizmu (sowieckiego), a więcej z bezkrytycznym uwielbieniem antycywilizacyjnego prymitywu kulturowego, którego granice czasowe wyznacza odległa przeszłość, przestrzenne – egzotyka ludów prymitywnych i rodzime środowisko tradycyjnej wsi, ekonomiczne – izolacja gospodarcza i ekonomiczna (autarkizm), przemysłowe – rękodzieło (krosna), społeczne – prosty lud wiejski, instytucjonalne – sankcjonowane prawnie małżeństwo, patriachalizm, kulinarne – chłopskie ja-dło (chleb, masło i kawa żołądziowa), językowe wreszcie – reaktywowane archaizmy („matrona”). Dla tak sprymitywizowanego obrazu świata, przekonania o wyjątkowej

¹² S. Essmanowski, karta pocztowa do E. Zegadłowicza, Warszawa, 13 grudnia 1933 roku; BUP, sygn. Rkp. 2290, k. 394.

¹³ *Ibidem*.

wartości wyłącznie rodzimej kultury i deprecjacji Innego (zgnilizna obyczajowa, rozpusta obyczajowa) konkretny historycznie totalitaryzm nie wydaje się jedynym, wyczerpującym metaforyczność aluzji odniesieniem.

Gatunkowy charakter sztuki, projektowany poprzez specyfikę treści i typ komizmu odbiorca oraz trudne do pominięcia pozaartystyczne motywacje współtwórców *Gry w zielone* pozwalają przyjąć, że niebagatelnym czynnikiem kształtującym ostateczną postać „hecy” był instrumentalnie wykorzystany populizm, który miał gwarantować jej sceniczne powodzenie – mierzone liczbą widzów kupujących bilety. To być może tłumaczy nieobecność w świecie scenicznym sztuki nawiązań do szczególnie kontrowersyjnych aspektów rodzimej historii, polityki i obyczajowości lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku: klerykalizmu, antysemityzmu i antydemokratycznych ruchów nacjonalistycznych – zagadnień obecnych w ówczesnej twórczości Zegadłowicza w stopniu szczególnie intensywnym.

Jak wspominałem wcześniej, współautorstwo Emila Zegadłowicza i Stefana Essmanowskiego zarówno pod względem koncepcyjnym, jak i redakcyjnym komedii nie ulega wątpliwości. Natomiast biorąc pod uwagę rekonstruowane powyżej wieloaspektowo okoliczności jej powstawania, pokusić się możemy o sprecyzowanie rodzaju i zakresu owej współpracy. Fakt sporządzenia najwcześniejszej redakcji (przekaz G) przez Emila Zegadłowicza i zachowana karta ze szkicowo uchwyconym konspektem całości sztuki utrwalonym ręką Essmanowskiego (przekaz P) pozwala przypuszczać, że ogólny zarys treści *Gry w zielone* powstawał w wyniku ustaleń wspólnych. Z kolei treść rękopisu i wspomnianego szkicu sugeruje, że każdy z twórców koncentrował się na określonej, właściwej sobie problematyce i wybranych wątkach, przy czym udział Zegadłowicza można widzieć przede wszystkim w tych partiach sztuki, które wiążą się z zagadnieniami związanymi z przesłaniem działalności publicystycznej Żeleńskiego-Boya oraz wątkami Baiè, Henryka Dolla i Reny Dollowej. Co więcej, obecne w przekazie rękopiśmiennym specyficzne dla Zegadłowicza rozwiązania interpunkcyjne (manierycznie częste stosowanie myślnika w funkcji kropki, przecinka i średnika) zostały zachowane w trakcie sporządzania maszynopisów (wszystkich pozostałych przekazów), stanowiąc kolejną przesłankę dla wyznaczania granic jego współpracy. O Zegadłowiczowskich pomysłach kompozycyjnych świadczą ponadto te treści, które w jego dziełach mają charakter wyraźnie intertekstualny: na przykład, rozpoczynająca Prolog scena w restauracji znajduje swój odpowiednik w inicjalnych scenach dramatu *Natan, syn Dawida* (powst. 1941)¹⁴,

¹⁴ Zob. E. Zegadłowicz, *Natan, syn Dawida (Sind Sie Jude?)*. Sztuka w pięciu obrazach z prologiem i epilogiem, wstęp, oprac. i przypisy M. Wójcik, Wydawnictwo UJK, Kielce 2021, s. 198, edycja krytyczna dramatu stanowi pierwszy tom serii *Emil Zegadłowicz, Dzieła nieznanne*.

wydarzenia I aktu rozgrywające się w pokoju redakcyjnym, do którego wkraczają funkcjonariusze (nowej) władzy, ewokują rozwiązania konstrukcyjne znane z *Domku z kart* (powst. 1940), a postać rzeczzonego warszawskiego korespondenta „New Timesa” powróci w osobie korespondenta warszawskiego „Dziennika Porannego” w dramacie *Wasz korespondent donosi* (powst. 1939). Rękę Essmanowskiego zdają się natomiast zdradzać te partie „hecy”, które obfitują we właściwe dla jego stylistyki makaronizmy i śmiałe, sytuujące się na pograniczu obsceniczności sceny. Na treściowe elementy wspólne wskazać można w konstrukcji wątku Joli i Waclawa, spokrewniające *Grę w zielone* z opowiadaniem *Pierścień z soliterem*¹⁵.

Najwcześniejsze z zachowanych przekazy dzieła (G, K) nie wymieniają tytułu komedii. Po raz pierwszy tytuł *Gra w zielone* (z podtytułem *Świadome ojcostwo*) pojawia się na kartach maszynopisu (P), gdzie, skorygowany odręcznie przez Zegadłowicza, zastąpił pierwotną swą postać: *Wszystko na zielono*. To ten właśnie przekaz zawiera nieobecną wcześniej scenę, w której gra w zielone przywoływana jest bezpośrednio przez postacie sceniczne (a. III, sc. 9). Zmianę tytułu można interpretować jako zamiar wyeksponowania ludycznej konwencji sztuki i próbę epatowania mało wybrednego odbiorcy podtekstowo przywoływaną erotyką – wszak tytuł, który w marzeniach współautorów wołałby wielką czcionką z afiszów teatralnych, miał być czytelnym sygnałem skandalizujących treści „hecy”.

Gra w zielone jest jedną z najstarszych, poświadczoną już w literaturze XVII wieku (Kochowski¹⁶), grą towarzyską związaną chronologicznie z biologicznym odrodzeniem natury, skrywającą pod pozorem niewinnego flirtu rozbudzone pragnienie erotycznego spełnienia. Grę prowadzą pary zakochanych zobowiązane do nieustannego noszenia przy sobie w maju, w okresie „od drugiego święta Wielkanocy [...] do Ś. Michała”¹⁷, świeżo zerwanego listka bądź gałązki. Osoba, która o tym zapomni, musi się okupić, często – jak w „hecy” Zegadłowicza i Essmanowskiego – pocałunkiem.

Kolor zielony – zgodnie z sugestią pierwotnego tytułu komedii – obecny jest w jej treści i scenografii jako barwa dominująca. Zielony kolor jest barwą bojówki

¹⁵ S. Essmanowski, *Pierścień z soliterem*, „Świat Kobiety”, 1931, nr 9, s. 200-201; nr 10, s. 222-223; nr 11, s. 248-249; nr 12, s. 268-270; nr 13, s. 295-296; nr 14, s. 315.

¹⁶ Reguły, mitologiczną symbolikę i szczęśne dla kochanka zakończenie gry opisuje w pieśni *Zielone Wespazjan Hieronim Kochowski*, cyt. w: *Polska pieśń miłosna. Antologia*, wybrał i wstępem opatrzył J. Lorentowicz, Kraków-Warszawa-Poznań 1923, wyd. 2 zm., s. 37-39.

¹⁷ Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach. Umieszczony tu: kulig, czyli szlichtada, łowy, maskary, muzyka, tańce, reduty, zapusty, ognie sztuczne, rusalki, sobótki itp.*, Warszawa 1831, s. 85; za sprawą pomyłki Ł. Gołębiowskiego i korzystającego z jego opracowań Z. Glogera (Skarbczyk. *Zabawy, gry, zagadki, żarty i przypowieści z ust ludu i ze starych ksiąg*, Warszawa 1886) wiersz W.H. Kochowskiego *Zielone* przypisywany jest często J. Kochanowskiemu.

przejmującej siłą władzę w kraju (komendant batalionów wyjaśnia, iż jest to kolor nadziei przeciwstawiony brudnej czerwieni rozpusty), zieleń jest barwą koszul – stroju organizacyjnego batalionowców, zielone narzuty i makaty spowijają po rewolucji meble w pokoju redakcyjnym „Głosu Matrony”, zielone stroje noszą wczorajsze zwolenniczki wyzwolenia kobiet: Jola, Rena (w notatkach do aktu III Zegadłowicz zapisał: „W rozmowie z Dollem powie Rena, że najpierw z bojaźni, później z dyplomacji, wstąpiła do Ziel[onych] Ko[szul], a teraz uważa, że dobrze zrobiła”¹⁸) i Ada; nawet uświadamiająca się uprzednio seksualnie Marynia nosi teraz we włosach zieloną kokardę. Godna odnotowania jest pomieszczona w didaskaliach a dotycząca wyglądu dyżurnego oportunisty Wira (ma być ubrany „nieprawdopodobnie, ale zielono”) uwaga, którą możemy odczytywać jako usprawiedliwienie każdego absurdu w imię zadekretowanej przemocą ideologii (w tym samym kontekście sytuować należy pomysł malowania ulic dla uczczenia wizyty partyjnego dygnitarza – nieprzypadkowo specjalistą urządzania świata na zielono jest minister Jan – z zawodu malarz). Znakiem porewolucyjnego ładu jest także zielona tunika okrywająca nagość modernistycznego posągu tancerki (czy i tu powinniśmy domyślać się aluzji do publicystyki Boya?¹⁹).

Pochodną kolorystycznie zorganizowanej kompozycji sztuki jest pojawienie się w gronie rewolucjonistów malarzy, których zadaniem będzie przemalowanie całego kraju – zmiana jego barw politycznych i obyczajowych, a przywoływana synonimika słowa „malarz” służy kompromitacji założeń ideowych odnowicieli i ich kompetencji: słowa Pijącego II (Baïè): „najgorsze jak się taki malarz do polityki zabierze”, aluzyjnie odnoszą się do Hitlera (w tym kontekście złowieszczo brzmi wykorzystana dwuznaczna synonimika przymiotnika „pokojowy”). „Przemalowywanie” wreszcie sugeruje zmiany wymuszone, fasadowe, pozorne, usiłujące pod warstwą farby ukryć fałsz i hipokryzję.

Kolor zielony jest w świecie „hecy” również synonimem młodości, niedojrzałości, barwą inicjacyjnego doświadczenia seksualnego. W repertuarze sentencji wygłaszanych na scenie w konwencji morału przytoczyć należy w tym względzie słowa mądrego doświadczeniem życiowym, ponownie młodego dzięki kuracji Dolla, który mówi:

¹⁸ Uwaga zanotowana odręcznie niebieską kredką na arkuszu dołączonym do maszynopisu; BUP, sygn. Rkp. 2276.

¹⁹ Na marginesie uwag poświęconych książce M. Pirożyńskiego *Co czytać?* Żeleński pisał: *Podczas wojny miałem przez jakiś czas powierzony jeden z oddziałów fortecznego szpitala Nr 7 w Krakowie, pomieszczony w gmachu Akademii Sztuk Pięknych. Otóż jednego dnia zaraportowano mi, że ksiądz, który z urzędu odwiedzał chorych, przyniósł pod habitem młotek i poodbijał wstydlive części wszystkim gipsowym posągom znajdującym się w sieni i w korytarzach. Nie darował nawet boginiom i ich nadobnym wzgóreczkom! Wojna szalala, sale były pełne ran-nych, ludzkość przechodziła gehennę, ale księżulo interesował się tylko tym jednym. T. Boy-Żeleński, „Moralnie obojętne...”, w: *idem, Nasi okupanci*, Warszawa 1932, s. 106-107.*

„Minął już czas zieleniny i panińskich świergoleń. Przy boku mężczyzny pełna tylko kobieta stać może”.

Podtytuł, „świadome ojcostwo”, w sposób jednoznacznie czytelny przywołuje na zasadzie *à rebours* termin „świadome macierzyństwo”, a wraz z nim szerszą problematykę, która stanowi podstawową płaszczyznę odniesienia dla treści *Gry w zielone* – rewolucję obyczajową lat trzydziestych XX wieku.

Dramatis personae. Spośród wszystkich zachowanych przekazów dwa (K oraz W – zatem i P) poprzedzają treść sztuki listą postaci komedii. Tylko maszynopis W podaje wiek poszczególnych (nie wszystkich) postaci.

„Dr Baiè, prezes Ligi Panseksualnej (Pijący II z Prologu)” (W) w przekazie K nazwany był jedynie „Dr. Baiè, Pijącym z Prologu”. Emil Zegadłowicz, autor najwcześniejszej redakcji „hecy”, zapisał to nazwisko jako „Baiè”. Osoba przepisująca rękopis na maszynie nie dysponowała odpowiednią czcionką dla francuskiego „è” otwartego („è”), stąd zastąpiła ją „e” z przegłosem („ë”). Takie rozwiązanie występuje w przekazach K i P. Jako że nazwisko komediowego doktora (i Wira, jego kompana) ma sugerować bliski kontakt tej postaci z kulturą francuską, przywróciłem pisownię zgodną z Zegadłowiczowskim zamysłem. Jakkolwiek dla interpretacji rzeczywistości scenicznej nie musimy się z reguły uciekać do identyfikacji pierwowzorów postaci dramatu, w tym wypadku klucz personalny *Gry w zielone* jest prowokująco wręcz oczywisty. Doktorowi Baiè życie dał Tadeusz Żeleński-Boy, a trafność tej identyfikacji podkreślają dodatkowo szczegóły biografii scenicznego doktora i przywołane w kwestiach Maryni tytuły jego dzieł.

Wir, malarz (K: „Pijący z Prologu”) w kolejnej redakcji „hecy” określony został jako „Antoni Wir, może być i malarz” (W: Pijący I z Prologu). Postać ta pojawiła się już w rękopisie Zegadłowicza (G), zatem jest najpewniej jego konceptem. Powtarzane niczym mantra słowa Wira o potrzebie sekretarzowania wielkim ludziom, wysoka funkcja organizacyjna pełniona przezeń w Związku Zielonych Koszul, wreszcie jego programotwórcze ambicje być może należy odczytywać jako aluzje do postaci Henryka Rossmanna, sekretarza Romana Dmowskiego, a w 1934 roku współtwórcy Obozu Narodowo-Radykalnego²⁰.

²⁰ Henryk Rossmann (Rossman) (1896-1937) – działacz narodowy, adwokat, w latach 1918-1920 żołnierz Wojska Polskiego, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej. Po demobilizacji został sekretarzem Romana Dmowskiego w Chludowie (koło Poznania, w latach 1922-1934 znajdował się tu majątek twórcy Obozu Wielkiej Polski). Od 1926 r. pracował jako adwokat w Warszawie (m.in. w funkcji radcy prawnego Banku Amerykańskiego). Od roku 1918 był członkiem tajnej Straży Narodowej, później Ligi Narodowej i od 1922 r. Rady Naczelnej Młodzieży Wszepolskiej. Od 1926 r. działacz OWP, a dwa lata później członek władz Ruchu Młodych OWP i od 1931 r. – Wydziału Wykonawczego. Był jednym z czołowych przedstawicieli nurtu „młodych” w Stronnictwie Narodowym. W 1934 r. był współtwórcą Obozu Narodowo-Radykalnego. Więziony w Berezie Kartuskiej od lipca do września 1934 r.

Adolf Doll, który wskutek odręcznej korekty dokonanej przez Essmanowskiego na gotowych już kartach maszynopisu stał się Henrykiem Dollem, w przekazie P przedstawiony został jako „etnolog”, natomiast rękopis G określa tę postać mianami „Ben Doll” i „Dolek”. Na aluzyjne powiązanie tej osoby z Adolfem Hitlerem mogłoby wskazywać jej pierwotne imię, przeczą jednak słuszności takiego domysłu jej sceniczne perypetie. Władysław Studencki uważa, iż postać tę „można uznać za aluzję satyryczną pod adresem ówczesnego prezydenta Ignacego Mościckiego”²¹, a przemawiać za podobną identyfikacją miałyby „sprawa kuracji Dolla” i fakt, iż prezydent RP był „w jednej osobie uczonym i szefem państwa”²². Notabene tenże uczony uważa, że *Gra w zielone* czyni „wyraźne aluzje” także do Felicjana Sławoja-Składkowskiego²³, niestety, nie przedstawił żadnych przemawiających za tym argumentów.

Miana pozostałych osób uległy transformacji w kolejnych przekazach: „Dziad” z Prologu (W) uprzednio był „Żebrakiem” (K), a w pierwszej redakcji tekstu postać tę określa się wymiennie oboma tymi mianami; żona Henryka Dolla, redaktorka „Kobiety Wolnej” (W), uprzednio redagowała „Życie Seksualne” (K); Anda Fehler (P) poprzednio nosiła nazwisko Becker (G, K; zmianę nazwiska zapewne należy wiązać z chęcią prześmiewczego zdeprecjonowania wartości kobiety „wyzwolonej”, obciążonej felerem), wreszcie „autor” sztuki, Tadeusz Erwinne (W) w przekazie K jest jeszcze „Tadeuszem Erwinem”.

Na zasadzie personalnej komplementarności środowiska można by było w postaci dr. Putza widzieć karykaturę Hermana Rubinrauta, współzałożyciela i pracownika Poradni Świadomego Macierzyństwa, a przy tym – jak Putz w „Kobiecie Wolnej” – ogłaszającego artykuły w „Życiu Świadomym”²⁴, uruchomionym z inicjatywy Boya dodatku do „Wiadomości Literackich”. Podobnie w redaktorkach „Kobiety Wolnej” domyślać moglibyśmy się aluzji do najbliższych współpracowniczek autora *Pieki kobiet* w jego akcji publicystycznej prowadzonej w imię reformy obyczajów.

Z kolei z postacią Waława być może powinniśmy połączyć wyznanie samego Essmanowskiego rezerwującego sobie rolę Waława w filmie, który powstałby na podstawie scenariusza parodiującego poetycką powieść Antoniego Malczewskiego jako groteskowe połączenie wzniosłości ze śmiesznością, demaskujące nieszczerłość patosu bogoojczyźnianego w sztuce. W wymagowanym wywiadzie z samym sobą wyznawał ironicznie: „Do roli Waława pociąga mnie byroniczny indeterminizm

²¹ W. Studencki, *Twórczość dramatyczna...*, s. 185.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 138.

²⁴ „Życie Świadome. Dodatek »Wiadomości Literackich«, poświęcony sprawom reformy obyczajowej” ukazywał się nieregularnie, począwszy od nr. 2(437) z 15 V 1932 r.

postaci, tak bliski mistycznej transcendentalności nadczłowieka Nietzschego, ale u nas, w Polsce, to się nazywa po prostu – Waclaw²⁵.

Lista osób w ostatniej redakcji „hecy” wzbogaciła się o „Batalionowców, kurierów”, zniknęła natomiast z niej „Kobieta ciężarna” (K) – jedna z aktywnych postaci usuniętej ostatecznie sceny 2. w pierwszym akcie.

Zasadę kreacji postaci *Gry w zielone* tłumaczy z jednej strony dobór antagonistów i protagonistów odległych sobie generacyjnie (młodość – starość), społecznie (warstwy wyższe, inteligencja – biedota, służba domowa) i ideowo (ucieczka od przeszłości lub powrót do niej), wreszcie biologicznie (świat kobiet: wolnego stanu, zamężnych i wdów *versus* świat mężczyzn uwodzących i niewiernych).

Wspólnym mianownikiem przywoływanych kontekstowo zagadnień politycznych i społecznych jest groźba zniewolenia człowieka realizowanego we wszystkich dziedzinach życia. Indywidualność i wolność człowieka składana na ołtarzu ideowych koncepcji rewolucjonistów to rys wspólny zarówno faszyzmu niemieckiego i włoskiego (imiennie wskazywani w różnych redakcjach sztuki Prologu Adolf Hitler i Benito Mussolini), jak i rodzimych zagrożeń, których źródłem są antydemokratyczne – ideowe i polityczne – formacje nacjonalistyczne.

Niewątpliwa czytelność i jednoznaczność aluzji „hecy” każe w dziele Żegadłowicza i Essmanowskiego widzieć swoisty komentarz przemian obyczajowych w Polsce, które w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku były pochodną kulturowej rewolucji zapoczątkowanej przez ruch sufrażystek w Wielkiej Brytanii (nieprzypadkowo w pokoju redakcyjnym „Kobiety Wyzwolonej” wisi portret Emmeliny Pankhurst, założycielki Społeczno-Politycznej Unii Kobiet) oraz działalności na rzecz emancypacji kobiet prowadzonej w USA przez Bena Lindseya²⁶.

W Polsce okresu dwudziestolecia międzywojennego wyrazem tych przemian był ruch społeczny, którego symbolem stał się Tadeusz Żeleński-Boy, niestrudzony publicysta i twórca instytucji niosących pomoc kobietom – ofiarom zadekretowanej przemocy i społecznych przesądów. Gdyby sztuka trafiła na sceny, krakowskiego lekarza widział łatwo mógłby rozpoznać w postaci Pijącego II (Baie w kolejnych czę-

²⁵ S. Essmanowski, *Listy z Warszawy*, „Świat Kobiety”, 1932, nr 6, s. 103.

²⁶ Benjamin Barr Lindsey (1869-1943) – amerykański prawnik, reformator społeczny; pionier systemu sądowego dla nieletnich, reformator prawa wyborczego, inicjator ustawy o emeryturach dla matek, lider ruchu na rzecz zniesienia pracy dzieci. Jego pomysł wprowadzenia związków partnerskich w miejsce tradycyjnych małżeństw wzbudził falę kontrowersji i potępienia ze strony środowisk tradycjonalistycznych i klerykalnych, a samego Lindseya kosztował utratę funkcji sędziego sądu dla nieletnich w Denver. Opublikował szereg prac, spośród których najważniejsze ukazały się (najczęściej z kilkuletnim opóźnieniem) w polskim tłumaczeniu: *Children in Bondage* (współautorstwo E. Markham, G. Creel, 1914); *The Revolt of Modern Youth* (współautor W. Evans, 1925; pol. wyd. *Bunt młodzieży*, przeł. H. Bołoz-Antoniewiczowa, Warszawa 1930); *The Companionate Marriage* (współautor W. Evans, 1927; pol. wyd. *Małżeństwa koleżeńskie*, przeł. H. Potulicka, Warszawa 1932 cz. 1; 1932 cz. 2); *The Dangerous Life* (współautor R. Burrough, 1931).

ściach „hecy”): zgorzkniałego, topiącego smutki w alkoholu podstarzałego mężczyzny, niegdyś płodnego pisarza, propagatora wartości liberalnych, rzecznika (i praktyka) swobód obyczajowych i inicjatora feministycznego czasopisma. Pomijając te atrybuty postaci, które tłumaczy satyryczna konwencja przedstawienia, sceniczne upodobnienie Baiè do pozaliterackiego pierwowzoru – ponad wszelką wątpliwość zamierzone – było bardzo precyzyjne, o czym świadczą przywołane elementy biografii, charakter aktywności społecznej, a nawet tytuły opublikowanych przezeń – w ramach Biblioteki Baja (Baiè) – dzieł: *Konieczne dla dziewczyc, Bocian ustrzelony, czyli..., Reforma seksualna, Życie płciowe wszystkich ludów i wieków, Od pocałunku do uwiądu, Czyściec dziewczyc, O prawo rozkoszy, Ekonomia współżycia płciowego*, które niekiedy są czytelnymi parafrazami tytułów oryginalnych prac Boya (*Dziewice konsystorskie*²⁷, *Walka o reformę seksualną*²⁸, *Ekonomia miłosna*²⁹).

Tadeusz Żeleński-Boy był członkiem komitetu organizacyjnego pionierskiej w polskich warunkach Poradni Świadomego Macierzyństwa, która rozpoczęła działalność 27 października 1931 roku w Warszawie, a następnie w kilku innych miastach (między innymi w Krakowie). Z wszelkimi szczegółami upodabniającymi wspomnianą w sztuce placówkę (konsultacja lekarska dla kobiet zainteresowanych regulacją urodzin a nie przerywaniem ciąży; treść wywieszanych tam informacji) do Boyowskiej Poradni Świadomego Macierzyństwa mamy do czynienia w scenie 2. pierwszego aktu. We wcześniejszej redakcji sztuki (K) scena ta została rozbudowana do postaci autonomicznego segmentu kompozycji, treść udratyzowano dialogowo (Marynia rozmawia z ciężarną matką dziewięciorga dzieci), przywołano oficjalną nazwę Poradni, zacytowano (sparafrazowaną nieznacznie) treść tablicy informacyjnej (zamiast oryginalnego komunikatu: „Tu się ciąży nie przerywa, tylko zapobiega” mamy: „Ciężarnym nie udziela się porad”). Jak się można domyślać, o wykreśleniu tej sceny zdecydował jej zbyt natarczywie publicystyczny charakter oraz zbyt ponury jak na komedię obraz biedy i zacofania środowisk wiejskich i małomiasteczkowych.

Założona w kwietniu 1933 roku przez Helenę Boguszewską, Irenę Krzywicką, Wandę Melcer, Zofię Żeleńską, Marię Knasterową i Boya (pierwotnie prezes, zrzekł się tego zaszczytu po roku) Liga Reformy Obyczajów, programowo krzewiąca „myśl humanitarną i etykę świecką” w sztuce znajduje swój odpowiednik w Lidze Panseksualnej, której prezesem jest Baiè. Z kolei „Kobietę Wolną” (w K: „Życie Seksualne”; natomiast w zespole archiwalnym przekazu P zachował się arkusz z odręcznie zapi-

²⁷ T. Boy-Żeleński, *Dziewice konsystorskie*, Warszawa 1929.

²⁸ T. Boy-Żeleński, *Walka o reformę seksualną*, prwdr. „Wiadomości Literackie”, 12 VII 1931 r., nr 28(393), s. 1.

²⁹ T. Boy-Żeleński, *Ekonomia miłosna*, prwdr. „Wiadomości Literackie”, 6 IX 1931 r., nr 36(401), s. 1.

sywanymi przez Essmanowskiego pomysłami: „«Życie Seksualne» – zmienić tytuł”), periodyk, którego redakcja sąsiaduje w świecie „hecy” z poradnią „prezerwatywno-antykonceptyjną” (K), łączy nieprzypadkowe pokrewieństwo z „Życiem Świadomym” – dodatkiem do „Wiadomości Literackich”. „Ongiś literackie pismo dało nam, walczącym, przyczółek” – mówi Rena, redaktorka „Kobiety Wolnej” (a. I, sc. 22). Uważna lektura wszystkich wydań, jakie ukazywały się do czasu powstania sztuki (tj. do nr. 17 (488), z 16 kwietnia 1933 roku), pozwala uznać ów suplement – obok publicystyki autora *Piekła kobiet* – za jedno z najistotniejszych źródeł inspiracji (również jako treści przywoływanych polemicznie) dla problematyki feministycznej *Gry w zielone*.

Z tego kręgu inspiracji wywodzić możemy także inne motywy *Gry w zielone*: przedstawiony przez Andę Fehler projekt Nieustannego Pogotowia, zinstytucjonalizowanej, zalegalizowanej i zorganizowanej prostytucji, jest powtórzeniem tez Bertranda Russella publikowanych w książce *Małżeństwo i moralność*³⁰, a rozwijanych przez Boya w artykule *Stwórcie polskie gejsze!*³¹ („W Japonii to by gejszą przynajmniej została, a u nas co?” – wtóruje mu Pijący II (Baiè), jego sceniczne alter ego).

Podobnie wyjaśnić można pojawienie się w komedii „małżeństwa koleżeńskiego”, które jest jednym z zasadniczych motywów dynamizujących akcję *Gry w zielone*, budujących aurę dwuznaczności i skandalu obyczajowego. Ojcem idei „małżeństwa koleżeńskiego” jest Ben Lindsey, wieloletni sędzia sądu dla nieletnich w Denver, który w końcu lat dwudziestych XX wieku poruszył opinię amerykańską pomysłem zastąpienia tradycyjnej i w praktyce nierozwiązywalnej instytucji małżeństwa związkiem partnerskim³² obowiązującym przez rok za obopólną zgodą przyszłych małżonków, którzy jednakowoż zobowiązani byli w tym czasie zrezygnować z posiadania potomstwa. Po upływie roku związek można było rozwiązać bez przeszkód proceduralnych lub zmienić jego status na tradycyjnie rozumiane małżeństwo. Publikacja tych tez w książce opublikowanej we współpracy z Wainwrightem Evansem, *The Companionate Marriage* (1927), wzbudziła falę kontrowersji i potępienia ze strony środowisk tradycjonalistycznych i klerykalnych, a samego Lindseya kosztowała utratę funkcji sędziego sądu dla nieletnich w Denver. W *Grze w zielone*, niejednokrotnie odwołującej się poprzez jednoznacznie czytelne aluzje do problematyki „Życia Świadomego”, tezy Lindseya odnajdujemy między innymi w kwestiach Joli (a. I, sc. 17), notabene

³⁰ B. Russell, *Małżeństwo i moralność*, przeł. H. Boloż-Antoniewiczowa, Warszawa 1931, 248 s.

³¹ T. Boy-Zeleński, *Stwórcie polskie gejsze!*, prwdr. „Wiadomości Literackie”, nr 44(409), 1 XI 1931 r., s. 1.

³² Lindsey używał terminu *companionate marriage*, którego znaczenie we współczesnym polskim języku prawniczym ściślej oddaje określenie „związek partnerski”.

będących niemal parafrazą zdań z listu czytelnika do Boya, które adresat opublikował w dodatku do „Wiadomości Literackich”³³ w czasie, gdy „Tadeusz Ervinne” pisał swoją „hecę”.

Publikacje i działalność Lindseya z pewnością nie były obce Essmanowskiemu. Jego felietony publikowane w „Świecie Kobiety” w 1931 roku sąsiadowały z recenzjami książek Russella i autora *Małżeństw koleżeńskich*³⁴. Sam, pisząc o zakłamaniu systemu dydaktycznego ówczesnej szkoły polskiej, ironizował: „Chwała Bogu, jeszcze u nas nie Ameryka, gdzie taki Lindsey mógł szereg lat sprawować urząd sędziego dla nieletnich, odsłaniając przy tym zuchwale prawdziwe oblicze młodzieży”³⁵.

Realistyczna konwencja Prologu i Epilogu oraz czytelne i celowo jednoznaczne aluzje łączące świat sceniczny z rzeczywistym pozwalają odnieść przedstawione wydarzenia do konkretnego czasu i miejsca, jakkolwiek zarówno w kwestiach postaci, jak i w didaskaliach nigdy nie pojawiają się topograficzne nazwy własne pozwalające lokalizować miejsce akcji na mapie. Wiadomo jedynie, że wypadki rozgrywają się w dość dużym mieście („ćwierć miliona mieszkańców”), podczas gdy rewolucja wybucha „w stolicy”.

Tak oszczędnie dozowana nomenklatura topograficzna zdaje się być próbą pogodzenia wykluczających się przesłanek interpretacyjnych: z jednej strony autorem sztuki był „cudzoziemiec”, z drugiej jednak – jednoznaczność aluzji topograficznych i czasowych była przesłanką sukcesu scenicznego komedii. Nawet znęcony cudzoziemskim nazwiskiem dramaturga polski widz chętnie widział na scenie wykrzywioną w zwierciadle satyry rodzimą rzeczywistość. I to być może tłumaczy, dlaczego w *Grze w zielone* próżno szukać informacji, która wykluczałaby możliwość utożsamienia miejsca akcji z Krakowem (w 1931 roku miasto liczyło 219 300 mieszkańców), a sceny rewolucji – z Warszawą.

Natomiast motyw usytuowanego na Borneo instytutu naukowego prof. Yellingtona, gdzie Doll przeszedł kurację odmładzającą, jest być może echem opublikowanego w „Życiu Świadomym” artykułu berlińskiego medyka, dr. Ludwiga Levy’ego-Lenza, który donosił o opracowanej w 1920 roku przez austriackiego fizjologa Steinacha metodzie niwelowania skutków wieku podeszłego i ożywiania męskiego wigoru³⁶. Z kolei egzotyczna lokalizacja kliniki być może nieprzypadkowo łączy się z opublikowanym w czasie Zegadłowiczowskiego redaktorowania w „Tęczy” popu-

³³ T. Boy-Żeleński, *Dwa głosy rozpacz*, „Wiadomości Literackie”, nr 17(488), 16 IV 1933 r., s. 12.

³⁴ Zob. np. I. Wieniewska, *Pragmatyczny projekt moralności* [rec.: B. Russell, *Małżeństwo i moralność*], „Świat Kobiety”, 1931, nr 20, s. 449–450.

³⁵ S.E. [Stefan Essmanowski], *Listy z Warszawy*, „Świat Kobiety”, 1931, nr 18, s. 412.

³⁶ L. Levy-Lenz, *Kilka słów o odmładzaniu*, „Wiadomości Literackie”, nr 32(449), 31 VII 1932 r., s. 8.

larnonaukowego szkicu *Jawajskie ogrody*³⁷. Autor, który skrył się za inicjałami S. E. [Stefan Essmanowski?], informował o powstałym w 1817 roku koło Buitenzorg na Jawie (wyspie sąsiadującej z Borneo) instytucie naukowym prowadzącym badania w zakresie nauk botanicznych. Pomysł lokalizacji instytutu odnajdujemy w odręcznie sporządzanych przez Essmanowskiego notatkach do sztuki: „Odmłodnienie, Jawa, Borneo, w kulturze prawdy, szczęśliwe wyspy, ale nie piją” (przekaz P).

Poza tym egzotycznym akcentem szersze tło topograficzne i czasowe (historyczne) rozgrywających się w kraju wypadków przywoływane jest sporadycznie, acz jednoznacznie. Wisząca nad Europą groźba totalitaryzmu, rodzący się włoski faszyzm pod wodzą Benito Mussoliniego i niemiecki ruch hitlerowski przywołane zostają w Prologu (zatem w partii realistycznej komedii) w dość zawaolowanej postaci: w „malarzu, który zabiera się do polityki”, widz miał z pewnością domyślać się aluzji do Adolfa Hitlera, w „mularzu, co zmienił fach na lepszy” – do Mussoliniego. Jednak w żadnej redakcji sztuki nie pojawiają się przytoczone wprost nazwiska dyktatorów. Na odniesienie kwestii Pijącego II do osoby Mussoliniego pozwalają (obok informacji biograficznej – „mularz”) tylko słowa: „Jakże mu było? Ben... Beni...” (K: „Benito”). Z kolei termin „piękny Adolf” (G: „piękny Adolf – Dolek”) niewątpliwie wskazuje na Hitlera jako pozaliteracki pierwowzór postaci, ale fakt przemilczenia nazwiska Führera i lidera włoskich faszystów nie jest zapewne przypadkowy. Niewątpliwie do nich obu odnieść należy genezę imienia i nazwiska jednej z głównych postaci: Bena (Benito) Dolla (Adolfa) – który jednakowoż nie jest scenicznym ucieleśnieniem któregośkolwiek z nich, ale swoistą syntezą postaci rewolucjonisty dążącego do realizacji swych idei radykalnymi środkami – w każdym czasie i pod każdą szerokością geograficzną. Temu też służą (jak się domyślamy) zmiany koncepcji przesłania sztuki, których wyrazem są zabiegi uniwersalizujące wymowę tej postaci. Występujący w najwcześniejszej redakcji sztuki Ben Doll w kolejnych redakcjach (K, P i W) jest „Adolfem Dollem”, ale w ostatecznym przekazie wszystkie wystąpienia imienia Ben (alternatywnie „Benek”) konsekwentnie i skrupulatnie zmieniono – ręką Essmanowskiego – na „Henryk” („Heniek”).

Podobną tendencję do uniwersalizacji realiów świata scenicznego możemy śledzić w nader ogólnikowo (co do konkretów historycznych, topograficznych i personalnych) prezentowanym przebiegu rewolucji zwolenników Bena. Wiele bowiem zdaje się wskazywać na to, że koncepcyjnym wzorem dla komediowego scenariusza dokonanego siłą przewrotu politycznego były wypadki, jakie rozegrały się we Włoszech na początku lat dwudziestych XX wieku. Jednakowoż, jak w przypadku

³⁷ S.E. [Stefan Essmanowski?], *Jawajskie ogrody*, „*Tęcza*”, 1929, z. 49, s. [13-14].

wskazanych reguł kreacji postaci scenicznych, epizody czerpane z dziejów włoskiego faszystowskiego przedstawione zostały w sposób uniemożliwiający ich jednoznaczną identyfikację, wykluczając uniwersalne odniesienia czasowe i przestrzenne konkretyzacje. Na określony (włoski, a nie niemiecki faszystowski) zdaje się jedynie wskazywać liczba i integralny charakter kontekstu, na jaki wskazują nagromadzone tu aluzje.

Po pierwsze, przywódca ruchu faszystowskiego Benito Mussolini objął władzę w wyniku tzw. Marszu na Rzym (wł. *Marcia su Roma*, 27-29 października 1922) – w *Grze w zielone* jest to „marsz na stolicę”. Zamach przeprowadziły zorganizowane oddziały bojówek faszystowskich, *squadristi* (wł. oddziały, plutony; w komedii – bataliony) – nazwane później Czarnymi Koszulami (wł. *Camicie nostre*, w komedii – „Zielone Koszule”. (Abstrahując od kwestii terminologicznych, powiązania z pozostałymi odniesieniami do historii faszystowskiego włoskiego każą widzieć tu aluzję do formacji włoskich, nie zaś, na przykład, do Oddziałów Szturmowych NSDAP, zwanych potocznie brunatnymi koszulami). Wybór nazwy formacji rewolucyjnej, Zielone Koszule, nie powinien być odczytywany jako aluzja do potocznego określenia Związku Młodzieży Ludowej – organizacji, z którą Zegadłowicz związany był od 1933 r. Ideologia komediowych bojówek istotnie wiąże program przebudowy cywilizacji z powrotem do kulturowej przeszłości, z kultem archaicznej wsi i tradycyjnych form egzystowania, ale na jej utożsamienie z programowymi założeniami ZML nie pozwala zupełnie odmienny – postępowy, liberalny i antyklerykalny – charakter organizacji, której prezesem był w tym czasie współautor *Gry w zielone*³⁸. Po drugie, Henryk Doll (w przekazie K: „Adolf Doll”) jest naczelnym komendantem Batalionów, ale po przewrocie zarzuca swemu ministrowi, Janowi, okręgowemu komendantowi Batalionów i prezesowi Związku Zielonych Koszul, zdradę ideałów rewolucji – jakby powtarzając na scenie dzieje konfliktu Mussoliniego z ruchem Czarnych Koszul i jego ówczesnym przywódcą Gabriele d’Annunzio, któremu zarzucał, że w praktyce rewolucyjnej ideały faszystowskie przestały na prowincji służyć wyzwoleniu, a stały się tyranią. Po trzecie, aluzje łączące świat komedii z faszystowskim tropić możemy również we wcześniejszych redakcjach sztuki. Bataliony Zielonych Koszul w przekazie K noszą nazwę „Batalionów Ruchu Rodu Ładu”, a ich komendant okręgowy, Jan, jest jednocześnie – również w przekazie K – prezesem „Związku Żelaznego Asparagusa”. I podobnie jak w przypadku nazwisk dyktatorów strategia uniwersalizowania realiów świata scenicznego kazała twórcom *Gry w zielone* porzucić zbyt konkretne i zbyt czytelne

³⁸ Wątpliwości co do założeń programu politycznego Zegadłowiczowskich Zielonych Koszul (demokratycznego, propiłsudczykowski, antykomunistyczny i antyklerykalny) nie pozostawiają sprawozdania i inne dokumenty wytworzone w czasie organizacyjnej pracy pisarza w Małopolskim Związku Młodzieży Ludowej i ogólnopolskim ZML. Zob. dokumentację pracy organizacyjnej; BU, mat. niesygn.

nawiązania do włoskiego ruchu faszystowskiego i wykreślić nazwę Żelaznego Asparagusa jako wiedzioną niemal wprost z łacińskiej etymologii słowa „fasyzm”, pochodzącego od określenia wiązek, pęków (wł. *fascio*) – tj. różeg liktorskich, które wraz z zatkniętym w nie toporem o żelaznym ostrzu były symbolem faszystów włoskich.

Po czwarte wreszcie, pokrętna ideologia Wira, specjaliści od „wirów politycznych”, sekretarza Dolla, który zbudował podwaliny nowego systemu na liczbie cztery, każe postawić pytanie, na ile prawdopodobną inspiracją była w tym względzie nazwa włoskich „batalionów” Mussoliniego – *squadristi* – semantycznie i eufonicznie spokrewniona z włoskim *quadrato* (kwadrat) i *quattro* (cztery), czy też na ile wiążąc ją możemy z faktem, że Marsz na Rzym przygotował kwadrumwirat najbliższych współpracowników Mussoliniego: Emilio de Bono, Italo Balbo, Michele Bianchi i Cesare Maria de Vecchi.

Oczywiście, wskazane tu, jak sądzę zasadnie, obecne w *Grze w zielone* odniesienia do historii niemieckiego i włoskiego faszyzmu nie mają dowodzić, iż jest to wyłączny historyczny i polityczny krąg kontekstowy sztuki. Wskazane powyżej aluzje współtworzą szersze tło historyczne i polityczne (aktualizujące przesłanie komedii), na którym zderzone zostają dwa światy rewolucjonistów (Baïè, Rena, Anda, Jola) i kontrrewolucjonistów (Henryk Doll, Jan, benowcy), walczących o zaprowadzenie nowego porządku kulturowego, jakkolwiek nacisk położony zostaje na kształt obyczajowości społeczeństwa. Pomiędzy tymi obozami krążą cyniczni (Wir, Putz, Waclaw) lub infantylni (Marysia) oportuniści.

Już autorski wybór konwencji gatunkowych („heca”), stylistycznych (satyra) i poznawczych (ironia jako znak autorskiego dystansu do prezentowanych treści) *Gry w zielone* można odczytywać jako przestrożę przed interpretowaniem komedii jako obdarzonego asercją współtwórców dzieła – traktatu historiozoficznego, dzieła – przestrogi przed rodzącym się w Europie totalitaryzmem włoskim, niemieckim i sowieckim. Dzieło Essmanowskiego i Zegadłowicza to mimo wszystko komedia obyczajowa, gdzie zasadniczym przedmiotem satyry są tłumaczone po freudowsku ogólnoludzkie przywary: hipokryzja, nieszczerłość, przewrotność, oportunizm, egoizm, gra pozorów, fasadowość, deprecjacja deklarowanych wartości ideowych³⁹ – pretensje kulturowe („cały zasób kultury”) można tu żywić dopóty, dopóki nie

³⁹ Zakłamanie jako efekt po freudowsku rozumianej nieznanomości mechanizmów własnej psychiki tak tłumaczył Essmanowski: *Najwierutniejszy łgarz i oszust nie okłamie świadomie tylekroć swoich bliźnich, co najuczciwszy człowiek nieświadomie samego siebie a w konsekwencjach tym skuteczniej drugich. Zakłamujemy się, nie tylko szukając wzniosłych motywów dla przyziemnych czynów, lecz oskarżając się o nikczemne pobudki pięknych uczynków. Zakłamujemy się na kilku, że tak powiem, warstwach; przyparci do muru, odkrywamy prawdziwą przyczynę naszego czynu, o której nam się przed chwilą nie śniło, a która za chwilę może się okazać tylko pozorem. Wnętrze nasze to mare tenebrarum, w którym zakłamanie zakłamaniem pogania”. S. Essmanowski, *Komedia freudowska Antoniego Cwojdzńskiego*, „Teatr”, 1937, nr 7(31), s. 14.*

kolidują one z biologicznie (prymitywnie) determinowaną definicją ludzkiego szczęścia i sensu istnienia („zmysły”). Dlatego też genezę komedii wiązać można bardziej zasadnie z nurtem sygnowanym *Moralnością pani Dulskiej*, niż – jak chcą niektórzy interpretatorzy *Gry w zielone* – z tragikomedią *Baba-dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy z dramatem *R.U.R.* Karla Čapka⁴⁰.

Gra w zielone jest komedią, która powstawała w tle burzliwie zakończonemu epizodu poznańskiego Zegadłowicza (a po części również Essmanowskiego). W piśmiennictwie osobistym Zegadłowicza (diarystyka, korespondencja) z tego okresu pojęcie „prymitywu” – jednego z zasadniczych motywów „hecy” – ma najczęściej negatywne konotacje religijne. Charakterystyczny pod tym względem jest szkic listu pisarza z 24 września 1929 roku do nieznannej adresatki [Jadwigi Ziemięckiej?], w którym były już redaktor naczelny „*Tęczy*” dzielił się własnymi uwagami o środowisku poznańskim:

*oduczyłem się pisać w Poznaniu – w tym wspomniałem rezerwacie ciemnoty średnio – nie! – w ogóle – wiecznej – obserwacje i zauważenia, które stamtąd wyniosę, są bezcenne! – [...] pojęcia nie miałem – i nikt, kto się z tym nie zetknął, mieć go nie może – czym jest świętozaściankowość polska! [...] Z „*Tęczy*” uciekłem ze znamionami lekkiego obłądu [...]*⁴¹.

W komedii natomiast kwestie religijności są starannie pomijane. Nawet w poszukiwaniu kulturowych sankcji dla instytucji małżeństwa rewolucjoniści spod znaku Dolla nigdy nie przywołują argumentów natury teologicznej, a jedynie racje polityczne. Paradoksalnie, cytatami biblijnymi inkrustuje swe kwestie niegdyś „upadła”, obecnie świeżo „nawrócona” Rena, a zbiorowy okrzyk „Chryste Panie!” rozlega się jedynie w pokoju redakcyjnym „*Kobiety Wolnej*”.

Z poznańskiego środowiska klerikalnego również płynęły, notowane przez ówczesnego redaktora katolickiej „*Tęczy*”, perwersyjne pomysły, które po swoistej destylacji personalnej i wyznaniowej trafiać mogły w usta rewolucjonistów obyczajowych *Gry w zielone*:

*Jeleński*⁴² (*ciemny katolik inkwizycyjny*) medytuje o uerotycznieniu małżeństw – że to „*my znachodzimy poza małżeństwem zadowolenie płciowe*”

⁴⁰ W. Studencki, *Twórczość dramatyczna...*, s. 139, 185.

⁴¹ E. Zegadłowicz, list do [J. Ziemięckiej?], 24 września 1929 roku; BU, mat. niesygn.

⁴² Szczepan Jeleński (1881-1949) – prozaik i dramaturg. Z Poznaniem związał się od roku 1924 jako współpracownik, potem jedna z najbardziej wpływowych osób Drukarni i Księgarni św. Wojciecha (kierownik działu literackiego i wydawniczego). Jako literat (pod pseudonimem Bogdan Katerwa) zadebiutował w roku 1920 komedią *Przechodzeń*; jest ponadto autorem sztuk *Urwis* i *Między nocą a brzaskiem dnia*. Założyciel i redaktor naczelny (do 1928) „*Tęczy*”.

u kobiet, które «miłość» podać umieją finezyjniej! – więc wprowadźmy w małżeństwo umiejętność erotyczne!! – ”. Brawo!! – To mi się podoba!! – Świństewko rytualne w domu!! – –⁴³.

Kwestie erotyki w *Grze w zielone* są starannie izolowane od religijności. Rozpusta w opinii zwolenników prymitywu, który stanie się nowym porządkiem społecznym, jest godnym nagany złem, ale nigdy nie jest określana mianem „grzechu”; podobnie kobiety w minionej, przedrewolucyjnej epoce były „upadłe”, ale nie „grzeszne”.

Światu scenicznemu *Gry w zielone* wymownie obce są polskie formacje faszystujące, nacjonalistyczne ideologie czołowych partii organizujących życie polityczne Poznania, motywowane ideowo, religijnie, rasowo i ekonomicznie podziały społeczne deprecjonujące ludność pochodzenia żydowskiego; komedia milczy także o Obozie Wielkiej Polski, którego filarem miał w zamyśle jego twórców stać się sam Zegadłowicz. Słowo „Żyd” – w dziele współtworzonym przez Zegadłowicza, jednego z najbardziej aktywnych i konsekwentnych rzeczników tolerancji wyznaniowej i wrogów rodzimego antysemityzmu w okresie dwudziestolecia międzywojennego⁴⁴ – pada tylko raz: w sparafrazowanym powiedzeniu „kochajmy się jak bracia, a liczymy się jak Żydzi”.

„Poznań odgrodził Cię od Polski chińskim murem” – pisała do Zegadłowicza Stanisława Wysocka w 1933 roku⁴⁵, proponując swemu ówczesnemu partnerowi porzucenie środowiska ograniczającego jego wolność i inwencję twórczą. Notabene jako sposób rozwiązania jego problemów finansowych aktorka proponowała Zegadłowiczowi ogólnopolską serię odczytów – na wzór tych, jakie z satysfakcjonującym rezultatem finansowym urządził Żeleński-Boy. Być może koncepcja dochodowego dzieła, jakim miała być *Gra w zielone*, w jakiejś części zawdzięczać miała swój sukces popularności problematyki podnoszonej przez autora *Piekła kobiet*.

Autorzy jedynych, jak dotychczas, prac interpretacyjnych poświęconych *Grze w zielone*, Władysław Studencki⁴⁶ i Katarzyna Małgowska⁴⁷, pisząc o możliwych in-

⁴³ Cyt. za: M. Wójcik, *Notatnik Emila Zegadłowicza 1928-1937*, „Akcent”, 1999, nr 2, s. 47.

⁴⁴ Na ten temat zob. M. Wójcik, „*Nie ma ojczyzny, gdzie jest krzywda ludzka*”. *Problematyka żydowska w biografii i twórczości Emila Zegadłowicza*, „Wadoviana. Przegląd historyczno-kulturalny”, 2005, nr 9, s. 59-83.

⁴⁵ Stanisława Wysocka, list do Emila Zegadłowicza, Wilno, 13 marca 1932 roku; cyt. za: „*Bo Ty jesteś moje Fatum*”. *Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza 1924-1935*, wstęp, oprac. tekstu i przypisy M. Wójcik, Kielce 2008, s. 343.

⁴⁶ W. Studencki, *Twórczość dramatyczna...*

⁴⁷ K. Małgowska, *Ostrzeżenie przed totalitaryzmem. „Gra w zielone”*, w: *eadem, Od misterium do faktomontażu. Tematyka – idee – konwencje gatunkowe dramaturgii Emila Zegadłowicza*, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, rozprawa doktorska, komputeropis, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/3268/3000-DR-FP-74222.pdf?sequence=1> [dostęp: 20 I 2022 r.].

spiracjach *Gry w zielone*, wskazują na pobrzmiewające w komedii echa polskich kontekstów historycznych, politycznych i personalnych. Żałować należy, że formułują oni podobne opinie, nie zawsze dbając o ich należyte (czy choćby szczegółowe) uzasadnienie.

Studencki *Grze w zielone* poświęcił jeden z piętnastu rozdziałów monograficznego opracowania dramaturgii Zegadłowicza, przy czym znakomitą większość jego uwag stanowią streszczenia sztuk, które, w opinii autora, można „rozpatrywać w łączności” z tą „hecą”: między innymi tragikomedii *Baba-dziwo* M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (powst. 1938!) oraz utworów scenicznych E. Szelburg-Zarembiny: *Ecce homo* (1932) i *Sygnaly* (1933).

Studencki dowodzi również, że utwór spółki autorskiej Essmanowski-Zegadłowicz jest „niedoskonałym preludium [...] wstrząsającego dramatu”⁴⁸ *Domek z kart*, będącego z kolei dowodem na wyostrenie zmysłu satyryczno-politycznego jego autora wywołane w konsekwencji klęski wrześniowej. Nawet wzięwszy pod uwagę konieczną w dziele monograficznym skrótowość wypowiedzi, eliptyczność sformułowanych wniosków i dążność do syntezy, trudno tak kategorycznie stawianych tez nie uznać za nieusprawiedliwione uproszczenie procesu ewolucji twórczej Zegadłowicza. O wątpliwej trafności identyfikowania przez Studenckiego pierwowzorów postaci *Gry w zielone* pisałem powyżej.

Idąc tropem tegoż badacza, który w „hecy” chce widzieć wręcz historiozoficzną alegorię lat trzydziestych XX wieku, również Małgowska odczytuje *Grę w zielone* jako „ostrzeżenie przed totalitaryzmem”, ale przyznać należy, że jej uwagi interpretacyjne (raczej zgodnie z duchem „hecy”) dotyczą głównie scenicznej reprezentacji relacji ludzkich – przede wszystkich tych o charakterze obyczajowym (seksualnym), rodzajów komizmu (sytuacyjnego, językowego) budującego dramatyzm poszczególnych scen i konwencji realistycznej przedstawienia (oniryzm). Podobnie jak w przypadku konstatacji Studeckiego także i w pracy Małgowskiej czytelnik konfrontowany jest z tezami, które pozostawione zostają bez przemawiających za ich trafnością argumentów. Autorka pisze na przykład, że wzmianki o „marszu na stolicę” są „aluzją do marszów NSDAP” – nie wiemy jednak, jakie przesłanki tekstu pozwalają jej na tę konstatację. Pisze ona także, iż scena 18. w pierwszym akcie „ukazuje zastraszanie postępowego pisma przez bojówki”. Scena ta stanowi, według Małgowskiej, aluzję do sytuacji w Niemczech oraz do działań bojówek ONR-u w Polsce⁴⁹. Z kolei za

⁴⁸ W. Studencki, *Twórczość dramatyczna...*, s. 138. Zob. uwagi recenzenta tej pracy: K. Szymanowski, [rec.: Władysław Studencki, *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*, Wrocław 1962], „Pamiętnik Teatralny”, 1962, z. 3-4, nr 43-44, s. 576-584.

⁴⁹ K. Małgowska, *Ostrzeżenie przed totalitaryzmem...*, s. 152; błędna sugestia: ONR utworzono 14 IV 1934 r.,

znamiona hitlerowskiej polityki badaczka uznaje fakt, iż w porewolucyjnym świecie *Gry w zielone* „powstają niezliczone ilości [!] portretów rządzących, książki płoną na stosach”⁵⁰, co kazałoby przyjąć, że kreująca kult jednostki propaganda wizualna i palenie książek z pobudek ideowych są wyłącznymi (jakkolwiek wielce charakterystycznymi) cechami propagandy III Rzeszy. Zegadłowicz, pisząc o paleniu książek, musiał pamiętać, że taki los spotkał niedawno w Polsce jego własne książki⁵¹.

Jakkolwiek usterki w zakresie dyscypliny kompozycyjnej i formalnej (językowej) pracy Małgowskiej złożyć można na karb dzieła pionierskiego, pewne jej tezy musimy uznać za postawione zbyt pochopnie, jak na przykład zapewnienie o prekursorskim charakterze *Gry w zielone* w stosunku do teatru absurdu, który zapowiadać mają „krótkie urywane dialogi między Baiè a Wirem; lakoniczne, urywane kwestie tych postaci”⁵².

Władysław Studencki ubolewał w cytowanej powyżej pracy, iż *Gra w zielone* jest utworem „ideowo nieskrystalizowanym”⁵³. Jeśli nawet chcielibyśmy zgodzić się z trafnością tej tezy (sformułowanej równie autorytarnie co lakonicznie), to naszą decyzję musielibyśmy poprzedzić pytaniem o typ i stopień asertywności wyrażanych w owej „hecy” poglądów autora.

Wobec *Gry w zielone* w dokumentacji aktywności twórczej obu jej współautorów panuje wymowne milczenie. To bodaj jedyny utwór Emila Zegadłowicza, o którym twórca – wbrew właściwej sobie skrupulatności i archiwistycznym wręcz predylekcjom systematyzowania wszystkiego, co budowało autokreacyjny wizerunek artysty – nie wspomina ani w obfitej korespondencji prowadzonej w roku 1933 (i to nawet w bliskim tematyce sztuki kontekście publicystycznej aktywności Boya) i latach późniejszych, ani w zapiskach diarystycznych. *Gry w zielone* zabrakło również wśród tytułów edycji dzieł zbiorowych Zegadłowicza, której zawartość pisarz planował w roku 1934⁵⁴.

zatem niemal rok po powstaniu komedii.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 163.

⁵¹ Po opuszczeniu przez Zegadłowicza Poznania w prasie literackiej pojawiały się wzmianki o przeznaczeniu jego książek przez concern św. Wojciecha na spalenie. Jeszcze w roku 1958 apologię tego czynu głosiła Zofia Kossak-Szczucka w periodyku PAX: *Szczepan Jeleński jako dyrektor Wydawnictwa św. Wojciecha spalił wszystkie posiadane na składzie wydania poprzednich dzieł Zegadłowicza, nie dbając o stratę materialną. Ten gest bezkompromisowo odcinał się pięknie od beztroško materialistycznego tła dwudziestolecia*. Z. Kossak-Szczucka, *Wspomnienie o Szczepanie Jeleńskim*, „Kierunki”, 1958, 15 VI 1958 r., s. 5. Sam Zegadłowicz przypominał, iż poznańskie edycje jego książek wydawca wyprzedał na makulaturę – zob. wywiad z pisarzem *Memento zmori*, „Wiadomości Literackie”, nr 19(651), 3 V 1936 r., s. 3.

⁵² K. Małgowska, *Ostrzeżenie przed totalitaryzmem...*, s. 147.

⁵³ W. Studencki, *Twórczość dramatyczna...*, s. 139.

⁵⁴ Szczegóły tych planów odnajdujemy w liście Emila Zegadłowicza do Maryli Stachelskiej z 30 lipca 1934 r., która proponowała abonowanie zbiorowego wydania dzieł Zegadłowicza Kazimierzowi Czachowskiemu. Dołączony

Czy zatem wolno przypuszczać, że autor *Zmór* nie chciał ostentacyjnie identyfikować się z „hecą”, której funkcję można bardziej zasadnie wiązać z jej doraźną rolą komercyjną, finansową? Pytając o ideową wartość i integralność *Gry w zielone*, powinniśmy najpierw odpowiedzieć na to pytanie.

Echa filozofii Zegadłowicza obecne w *Grze w zielone* w postaci ogólnikowo i prześmiewczo – jak na komedię przystało – formułowanych tez swój dobitny – na poły publicystyczny, na poły dyskursywny – wyraz znajdują w ogłoszonym trzy lata po „hecy” „Tadeusza Ervinne’a” niescenicznym dramacie zatytułowanym *W pokoju dziecinnym. Dialogi natrętnie za kulisami teatru marionetek*. Dzieło w zamyśle autora miało być „wojną wypowiedzianą bożkom dzisiejszym, zakłamaniu, fałszom i zbrodniom”⁵⁵; wojną, dodajmy, prowadzoną już bronią większego kalibru literackiego niż pozwalała na to konwencja dzieła komediowego.

W maju 1931 roku, w sentencji zapisanej w notatniku poznańskim, Zegadłowicz dowodził, iż „historia człowieka na ziemi jest jednym rozdziałem Nauk Przyrodniczych”. Zgodnie z taką wykładnią, również i wojny są rzeczywistością biologiczną – zjawiskiem analogicznym do tajfunu czy burzy, tyle tylko że „wypowiadającym się przez aparat ludzki”⁵⁶. Niewiedza, tj. rezultat niemożności czy niechęci wydobycia się ze stanu bezświadomej wegetacji, powoduje, iż na owej dezorientacji żerują politycy i finansisci pchający ludzkość do kolejnych wojen. Pacyfizm – walka z koniecznościami biologicznymi – jest wobec tego nieporozumieniem. Jedynym rozsądnym stanowiskiem chroniącym ludzkość przed konfliktami jest antymilitaryzm.

Krytyczna recepcja utworów Zegadłowicza, zwłaszcza tych powstałych po roku 1935, najczęściej eksponowała w nich erotyzm, dowodząc często nieprzekonywującego uzasadnienia owego motywu względami artystycznymi. Dla współautora *Gry w zielone* sfera zachowań seksualnych człowieka – w klasycznym ujęciu freudowskim⁵⁷ – była jednak siłą sprawczą w kształtowaniu historii jednostek i społeczeństw. Narody, państwa, granice, wojsko, wyznania – są w tym rozumieniu emanacją słu-

do listu konspekt edycji *Dzieł* Zegadłowicza informuje o projektowanej zawartości poszczególnych tomów: Część A. Poezje: t. I – *Juwenilia*, t. II – *Imagines*, t. III – *Zdarzenia*, t. IV – *Legenda Ziemi*, t. V – *Dziewanny*, t. VI – *Powsinogi beskidzkie*, t. VII – *Wielka Nowina*, t. VIII – *Dom jałowcowy*, t. IX – *Dęby pod pełnią*, t. X – *Pieśni niemotworza*. Część B. Dramaty: t. XI – *Nawiedzeni*, *Lampka oliwna*, *Głaz graniczny*, t. XII – *Alcesta*, *Betsaba*, *Wigilia*, t. XIII – *Łyżki i księżyc*, *Turandot*, *Circe*. Część C. Proza: t. XIV – *W obliczu gór i kulis*, t. XV–XVII – *Żywot Mikołaja Srebrempisanego*, cz. 1-3. Część D. Przekłady: t. XVIII – *Tematy chińskie i rumuńskie*, t. XIX–XX – *Faust*, cz. 1-2; list w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 8984 (k. 94 i 95).

⁵⁵ A. Żyga, *Listy Emila Zegadłowicza o „Zmorach”*, „Miesięcznik Literacki”, 1968, nr 5(21), s. 114.

⁵⁶ E. Zegadłowicz, *W pokoju dziecinnym. Dialogi natrętnie za kulisami teatru marionetek*, Gorzeń Górny–Czerńowiec [miejsce druku fikcyjne], s. 11.

⁵⁷ Na temat związków twórczości Zegadłowicza z freudyzmem zob.: D.W. Makuch, *O granicach autoanalizy – fantazja i rzeczywistość w powieściach Emila Zegadłowicza*, w: *Powinowactwa z epoki. Związki polskiej literatury modernizmu i międzywojnia z psychoanalizą*, red. P. Dybel, Kraków 2018, s. 225–272.

mionych potrzeb *id.* Zahamowaniami płciowymi tłumaczył Zegadłowicz genezę ludzkiego okrucieństwa, które od zarania ludzkiej świadomości znaczyło dzieje globu szaleństwami inkwizycji, wojen, tortur, rewolucji. Militarizm, w kilkanaście lat po pierwszej wojnie światowej jedna z najbardziej wyrazistych cech europejskich organizmów państwowych, nie jest niczym innym – dowodził – jak tylko ideologią samców, których wolny od pretensji intelektualnych i artystycznych biologizm mógł stać się wartością jedynie w strukturach animujących kult śmierci. Taki typ państwowości zaszczenia rodzina, stawiając jako ideał życiowej kariery koszarową lojalność, utrwała szkoła poprzez egzekwowanie karność, szowinistyczną indoktrynację i przysposobienie wojskowe, ułatwia doktryna religijna relatywizująca wartość życia, dekretuje państwo poprzez wprowadzenie obowiązku przymusowej służby wojskowej. W tak utrwalonym porządku pojęcie „racji stanu” jest już tylko usprawiedliwieniem dla zbrodni popełnianej w imię zachłannej, zaborczej państwowości.

* * *

Skarykaturowani w sztuce Boy i jego najbliżsi współpracownicy w dziele rewolucji obyczajowej (między innymi Irena Krzywicka) najprawdopodobniej nigdy nie dowiedzieli się, jaki artystyczny konterfekt odmalowali im Zegadłowicz i Essmannowski w *Grze w zielone*; faktem jest jednak, że obu łączyły z tym środowiskiem poprawne relacje. Symptomatycznym wyrazem dobrych stosunków zawodowych (i towarzyskich) łączących Żeleńskiego-Boya (krytyka teatralnego i tłumacza) z autorem polskiego przekładu *Fausta* jest historia wiersza Zegadłowicza z incipitem *Rzecz dziwna, jak złe słowa ludzi dzielić mogą*⁵⁸, natomiast dowodem przyjaznych relacji łączących współautora „hecy” z Ireną Krzywicką jest choćby posyłanie jej przezeń autorskich książek (w tym zastrzeżonego dla wąskiego grona przyjaciół dramatu *W pokoju dziecinnym*) oraz zapowiedziana w grudniu 1935 roku wizyta autorki w Gorzeniu Górnym. Natomiast wykzione przezeń w „hecy” jako Liga Panseksualna Towarzystwo Krzewienia Świadomego Macierzyństwa i Reformy Obyczajów było, za zgodą autora *Zmór*, organizatorem jego spotkania z czytelnikami w Krakowie w roku 1935, a w latach 1936–1937 nazwisko Zegadłowicza, obok między innymi Boya i Krzywickiej, znalazło się na liście stałych współpracowników „Życia Świadomego”.

⁵⁸ E. Zegadłowicz, ***[*Rzecz dziwna, jak złe słowa ludzi dzielić mogą*], „Wiadomości Literackie”, nr 12(116), 21 III 1926 r., s. 3; więcej na temat polemiki wokół przekładu *Fausta* zob. M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu...*, s. 202-208.

Bibliografia

- Essmanowski S., Zegadłowicz E., pismo do [B. Pochmarskiego], Warszawa, 14 sierpnia 1933 roku; BUP, Rkp. 2276, k. II.
- Essmanowski S., karta pocztowa do E. Zegadłowicza, Warszawa, 13 grudnia 1933 roku; BUP, sygn. Rkp. 2290, k. 394.
- Zegadłowicz E., list do [J. Ziemięckiej?], 24 września 1929 roku; BU, mat. niesygn.
- Uwaga zanotowana odręcznie niebieską kredką na arkuszu dołączonym do maszynopisu, BUP, sygn. Rkp. 2276.
- „*Bo Ty jesteś moje Fatum*”. *Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza 1924-1935*, wstęp, oprac. tekstu i przypisy M. Wójcik, Kielce 2008.
- Boy-Żeleński T., *Dwa głosy rozpaczy*, „Wiadomości Literackie”, 16 IV 1933 r., nr 17(488), s. 12.
- Boy-Żeleński T., *Dziewice konsystorskie*, Warszawa 1929.
- Boy-Żeleński T., *Ekonomia miłosna*, prwdr. „Wiadomości Literackie”, 6 IX 1931 r., nr 36(401), s. 1.
- Boy-Żeleński T., „*Moralnie obojętne...*”, w: *idem, Nasi okupanci*, Warszawa 1932.
- Boy-Żeleński T., *Stwórcze polskie gejszele*, prwdr. „Wiadomości Literackie”, 1 IX 1931 r., nr 44(409), s. 1.
- Boy-Żeleński, *Walka o reformę seksualną*, prwdr. „Wiadomości Literackie”, 12 VII 1931 r., nr 28(393), s. 1.
- Ervinne T. (Stefan Essmanowski, Emil Zegadłowicz), *Gra w zielone, czyli Świadome ojcostwo. Heca w trzech aktach z prologiem i epilogiem*, wstęp, oprac. i przypisy M. Wójcik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2022.
- Essmanowski S., *Komedia freudowska Antoniego Cwojdziańskiego*, „Teatr”, 1937, nr 7(31), s. 14.
- Essmanowski S., *Listy z Warszawy*, „Świat Kobiety”, 1932, nr 6, s. 103.
- Essmanowski S., *Pierścień z soliterem*, „Świat Kobiety”, 1931, nr 9, s. 200-201; nr 10, s. 222-223; nr 11, s. 248-249; nr 12, s. 268-270.
- Gołębiowski Ł., *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach. Umieszczony tu: kulig, czyli szlichtada, łowy, maskary, muzyka, tańce, reduty, zapusty, ognie sztuczne, rusałki, sobótki itp.*, Warszawa 1831.
- Jazgot S.T. (Stefan Essmanowski), *Bon-Ton*, „Zdrój”, 1919, t. 9, z. 4.
- Kossak-Szczucka Z., *Wspomnienie o Szczepanie Jeleńskim*, „Kierunki”, 5 VI 1958 r., s. 5.
- Levy-Lenz L., *Kilka słów o odmładzaniu*, „Wiadomości Literackie”, 31 VII 1932 r., nr 32(449), s. 8.
- Lud. Tom. [Ludwik Tomanek], *Co ujrzymy w najbliższym sezonie na scenie teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie?*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 30 VIII 1933 r., nr 240, s. 8.
- Makuch D.W., *O granicach autoanalizy – fantazja i rzeczywistość w powieściach Emila Zegadłowicza, w: Powinowactwa z epoki. Związki polskiej literatury modernizmu i międzywojnia z psychoanalizą*, red. P. Dybel, Kraków 2018, s. 225-272.
- Memento zmori*, „Wiadomości Literackie”, 3 V 1936 r., nr 19(651), s. 3.
- Polska pieśń miłosna. Antologia*, wybrał i wstępem opatrzył J. Lorentowicz, Kraków–Warszawa–Poznań 1923.
- Russell B., *Małżeństwo i moralność*, przeł. H. Bołoz-Antoniewiczowa, Warszawa 1931.
- Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 1-2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
- S.E. [Stefan Essmanowski?], *Jawajskie ogrody*, „Tęcza”, 1929, z. 49, s. [13-14].
- S.E. [Stefan Essmanowski], *Listy z Warszawy*, „Świat Kobiety”, 1931, nr 18, s. 412.
- Studencki W., *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.
- Szymanowski K., [rec.: Władysław Studencki], *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*, Wrocław 1962], „Pamiętnik Teatralny”, 1962, z. 3-4, nr 43-44, s. 576-584.
- Wójcik M., *Księga gości i zdarzeń. „Miscelaneiczne pêle-mêle” Emila Zegadłowicza*, „Teksty Drugie”, 2004, nr 4(88), s. 214-234.

- Wieniewska I., *Pragmatyczny projekt moralności* [rec.: B. Russell, *Małżeństwo i moralność*], „Świat Kobiety”, 1931, nr 20, s. 449-450, 268-270; nr 13, s. 295-296; nr 14, s. 315.
- Wójcik M., „*Nie ma ojczyzny, gdzie jest krzywda ludzka*”. *Problematyka żydowska w biografii i twórczości Emila Zegadłowicza*, „Wadoviana. Przegląd historyczno-kulturalny”, 2005, nr 9, s. 59-83.
- Wójcik M., *Notatnik Emila Zegadłowicza 1928-1937*, „Akcent”, 1999, nr 2, s. 45-58.
- Wójcik M., *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2005.
- Zegadłowicz E., *** [Rzecz dziwna, jak złe słowa ludzi dzielić mogą], „Wiadomości Literackie”, 21 III 1926 r., nr 12(116), s. 3.
- Zegadłowicz E., *Natan, syn Dawida (Sind Sie Jude?)*. *Sztuka w pięciu obrazach z prologiem i epilogiem*, wstęp, oprac. i przypisy M. Wójcik, Kielce 202.
- Zegadłowicz E., *W pokoju dzieciennym. Dialogi natrętnie za kulisami teatru marionetek*, Gorzeń Górny-Czerniowce [miejsce druku fikcyjne].
- Żyga A., *Listy Emila Zegadłowicza o „Zmorach”*, „Miesięcznik Literacki”, 1968, nr 5(21), s. 114.

Netografia

https://mswojcik.pl/ez_tworczość_gra_w_zielone [dostęp: 1 XI 2023 r.].

Małgowska K., *Ostrzeżenie przed totalitaryzmem. „Gra w zielone”* [w:] *edaem, Od misterium do faktomontażu. Tematyka – idee – konwencje gatunkowe dramaturgii Emila Zegadłowicza*, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, rozprawa doktorska, komputeropis, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/3268/3000-DR-FP-74222.pdf?sequence=1> [dostęp: 20 I 2022 r.].

SUMMARY

The content of the article presents the genesis of the creation and publication of an unknown comedy written by Emil Zegadłowicz and Stefan Essmanowski, *The Game of Green, or Conscious Fatherhood. Lark in three acts with prologue and epilogue*. The detailed information contained in the article indicates the place of this work in the artistic output of both authors, presents the subject matter of the comedy in the context of the plays of the time, and explains the time and circumstances of its creation reconstructed on the basis of biographical sources, the surviving correspondence of the two co-authors and other testimonies. A separate place is given to the characterization of the process of formation of the final editing of the work, a discussion of the surviving transmissions, their linguistic features, the extent of variants and the participation of each co-author in the final redaction of the comedy's text.

Keywords: Emil Zegadłowicz, Stefan Essmanowski, Polish theater of the twentieth century, comedy, drama of the interwar period, editing