

Rafał Węgrzyniak

"malowany dramat : o związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego", Maria Januszewicz, Zielona Góra 1994 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 87/2, 229-233

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Januszewicz, MAŁOWANY DRAMAT. O ZWIĄZKACH LITERATURY Z MALARSTWEM W „WESELU” STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO. (Recenzenci: Artur Hutnikiewicz, Władysław Magnuszewski). Zielona Góra 1994. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, ss. 272.

Maria Januszewicz uznawszy, że obszarem „niezadowolająco spenetrowanym naukowo w *Weselu* jest płaszczyzna integracji sztuk: malarstwa i literatury” (s. 10), napisała obszernie studium poświęcone związkom literatury z malarstwem w dramacie Wyspiańskiego. „Wzajemne oświetlanie się sztuk – przedstawia autorka we *Wstępie* założenia pracy – badamy metodą komparatystyczną. Chcemy wyjaśnić jedne dzieła sztuki przez drugie. Śledzimy więc związki genetyczne między nimi (aluzje, reminiscencje) w układzie diachronicznym i przyczynowo-skutkowym oraz związki typologiczne (paralele, analogie) w układzie synchronicznym (utwory powstałe w podobnej sytuacji społecznej, kulturowej, psychologicznej)” (s. 11–12).

Badaczka rozpoczyna od aluzji do dzieł malarskich; aluzje te pojawiają się w charakterystykach trzech postaci z dramatu: Racheli (*Wiosna* Botticellego, *Triumf Galatei* Rafaela, portrety Burne-Jonesa), Poety (*Rycerz nad studnią* Malczewskiego, *Cmentarz żydowski* Ruisdaela) i Pana Młodego (pejzaże Stanisławskiego). Następnie przygląda się dziełom plastycznym Wyspiańskiego, w których występują motywy identyczne z funkcjonującymi w *Weselu* (portrety dziecięce, plakat do *Wnętrza* Maeterlincka, z twarzą dziewczyny wyglądającej przez okno, *Macierzyństwo*, *Widoki z okna pracowni na Kopiec Kościuszki*, *Chocholy* i dwie *Matki Boskie* wykonane na użytek dekoracji do *Wesela*). W kolejnym rozdziale komentowane są dzieła Matejki „ożywiane” na scenie zarówno za pomocą słowa poetyckiego (*Dzwon zygmunowski*, *Zygmunt I słuchający dzwonu „Zygmunta”*), jak też inscenizacji (*Stańczyk*, *Wernyhora*). Wspomniane zostają także obrazy Matejki będące elementem scenografii (*Kościuszkę pod Raclawicami*, *Wernyhora*). Książkę zamyka rozdział poświęcony analogiom utworu Wyspiańskiego do *Melancholii* i *Błędnego kola* Malczewskiego.

W studium przywołano więc wiele dzieł (wyliczyłem tylko najistotniejsze), na ogół jednak już wcześniej pojawiających się w komentarzach do *Wesela*. Zaslugą autorki jest uporządkowanie wiedzy o związkach dzieł malarskich ze sztuką Wyspiańskiego i szczegółowa analiza zebranego materiału (wszystkie obrazy są w pracy reprodukowalne, niestety, w postaci czarno-białych, złych jakościowo ilustracji).

Pewne zastrzeżenia wzbudza układ książki. Uwagi o impresji na temat *Bitwy pod Grunwaldem* (w monologu Rycerza Czarnego), jak i komentarz do postaci Hetmana wywodzącej się z *Rejtana na sejmie warszawskim* albo *Upadku Polski*, powinny się znaleźć w rozdziale poświęconym „ożywianiu” obrazów Matejki, a nie w charakterystykach Poety i Pana Młodego. Również tam umieścić należało omówienie *Królowej Korony Polskiej* Matejki, które połączone zostało z analizami dwóch obrazów *Matki Boskiej* namalowanych do dekoracji *Wesela* w Teatrze Miejskim w Krakowie.

Autorka ze znaczną swobodą porusza się na pograniczach historii literatury, sztuki i teatru. Nie tylko dobrze zna wcześniejsze publikacje poświęcone utworowi Wyspiańskiego, ale umie krytycznie ustosunkować się do zawartych w nich sugestii. Odrzuca tezę Stefani Skwarczyńskiej, że Archanioł mający ukazać się w III akcie *Wesela* jest Archaniołem Michałem – patronem Rusi i wspólnie z wiszącymi na scenie obrazami *Matki Boskiej Częstochowskiej* i *Ostrobramskiej* przywoływać ma trójwizerunkowe godło Rzeczypospolitej Jagiellońskiej (Biały Orzeł – Pogoń – Archanioł Michał), spopularyzowane w czasach powstania styczniowego¹. Archanioł Michał pojawia się –

¹ Zob. S. Skwarczyńska, *Semantyka i funkcja dramaturgiczna dwóch elementów scenograficznych w „Weselu” Wyspiańskiego*. W: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1970.

jak słusznie dowodzi Januszewicz – nie w roli „patrona Ukrainy” (s. 149), lecz jako „hetman milicji niebieskiej” z *Królowej Korony Polskiej* Matejki (s. 146). Zupełnie niepotrzebnie autorka przyjmuje jednak, że Wyspiański zawieszając „na ścianie obrazy Matki Boskiej Częstochowskiej i Ostrobramskiej odwoływał się [...] do wzorów sprawdzonej przez wieki unii polsko-litewskiej i do dwuwizerunkowego godła: Białego Orła i Pogoni” (s. 149), Ukrainę zaś usunął poza granice Rzeczypospolitej.

Dlatego słusznie podważając uparcie powtarzane twierdzenie, jakoby w dramacie „miał być skompromitowany mit Wernyhory” (s. 203), Januszewicz zbyt daleko się posuwa dowodząc, że ów ukraiński prorok został w *Weselu* całkowicie „spolonizowany” (s. 198), ucharakteryzowany jest na „Pana, Polaka i Wodza” (s. 200), „Króla-Ducha” (s. 203). Otóż Wernyhoreę przeniósł Wyspiański wprost ze Słowackiego *Snu srebrnego Salomei*, odegranego po raz pierwszy na scenie w Teatrze Miejskim w Krakowie 24 III 1900. Pod wpływem tego przedstawienia powstał zarówno pierwszy szkic do witrażu (15 IV 1900), jak i rapsod (17–18 IV 1900). W prapremierowej inscenizacji *Wesela* Wernyhora, jak się zdaje, pojawiał się w kostiumie zaprojektowanym dla tej postaci przez Włodzimierza Tetmajera do *Snu srebrnego Salomei*.

Z niezrozumiałych powodów badaczka sugeruje, że zamiarem Wyspiańskiego było „zsyntetyzowanie” w postaci Hetmana „trzech magnatów-zdrajców odpowiedzialnych za upadek Polski”, a przedstawionych na obrazie Matejki *Rejtan*. „Nie ma całkowicie racji Rafał Węgrzyniak, utożsamiając Hetmana Braneckiego z *Wesela* jedynie z takimż hetmanem z obrazu Matejki, ani nie ma pełnej słuszności Jan Nowakowski, zestawiając widmo Hetmana tylko z Ponińskim z malowidła” (s. 59) – stwierdza Januszewicz – tak jakby tożsamość Hetmana budziła jakiegokolwiek wątpliwości i mogła być przedmiotem sporu. Przypisuje przy tym autorowi wstępu do *Wesela* w serii „Biblioteka Narodowa” dość nonsensowne twierdzenie (Nowakowski napisał tylko, że w „postaci Ponińskiego streścił Matejkę bezmiar podłości narodowej zdrady”²).

Parę poważnych potknięć przytrafiło się autorce *Malowanego dramatu* w analizach porównawczych dzieł malarskich i poszczególnych scen dramatu. Zwykle nadużycie interpretacyjne stanowi stwierdzenie zawarte w zestawieniu *Chocholów* i zakończenia dramatu: „W obu dziełach występuje ten sam powolny i miarowy ruch” (s. 126). Poważnym lapsusem jest zdanie: „Szopkowy [...] charakter finału podkreśla obrotowa scena, także w kształcie wirującego koła” (s. 129). Oczywiście teatr krakowski w 1901 r. nie posiadał obrotowej sceny, ta zaś zaczęła być stosowana w inscenizacjach *Wesela* dopiero w latach sześćdziesiątych (po raz pierwszy 26 X 1963 w Teatrze Powszechnym w Warszawie). Autorka jest jednak bardzo przywiązana do obrazu chocholego tańca jako tańca wkoło. Porównując ostatnią scenę *Wesela* z *Błędnym kołem* Malczewskiego, zupełnie bezzasadnie twierdzi, iż „sposób wprawiania w ruch postaci w utworze Wyspiańskiego stanowi jakby odwzorowanie ruchu zjaw z *Błędnego koła*” (s. 238), a „pary chocholego tańca w *Weselu* »wodzą się sztywno«, zupełnie tak samo jak postaci wirujące w *Błędnym kole*” (s. 239). Wprawdzie w chocholim tańcu pary „zwartym kołem stół okrążają”, ale jest to „tan powolny, poważny, spokojny, pogodny, półcichy”³ i niewiele ma wspólnego z szaleńczym wirowaniem postaci z płótna Malczewskiego. Niepotrzebnie też badaczka dopatruje się analogii światła na obrazie do oświetlenia sceny w III akcie *Wesela*. Przechodzić ma ono w dramacie Wyspiańskiego jakoby „od jasnego, jaskrawego, pełnego życia, do ciemnych, katakumbicznych niemal odcieni w końcówce utworu” (s. 238). Akurat jest zupełnie odwrotnie. Akt I rozgrywa się w półmroku przy blasku migocących świec, w II akcie zielonkawo światło

² J. Nowakowski, *Wstęp* w: S. Wyspiański, *Wesele*. Wyd. 3. Wrocław 1981, s. LXXI. Zob. też R. Węgrzyniak, *Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*. Wrocław 1991, s. 17–18.

³ S. Wyspiański, *Wesele*. W: *Dzieła zebrane*. Redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego. T. 4. Kraków 1958, s. 229.

księżycą, sączące się przez okno, i pomarańczowe lamp, wpadające przez uchylone drzwi od izby tanecznej, przecina mrok panujący na scenie. W akcie III, który rozgrywa się przecież o świcie, w izbie krzyżują się pomarańczowa smuga zza drzwi i kolejno szafirowa, różowa i błękitna – mające oddać zmienną grę światła wczesnym rankiem, zatem wpadające przez okno. Nie jest więc prawdą, że w końcowym obrazie *Wesela* dostrzec można zarazem „zgaszony róż”, jak i „cienie błękitu” z *Błędnego koła* Malczewskiego (s. 239). Po prostu między dramatem Wyspiańskiego a *Melancholią* i *Błędnym kołem* Malczewskiego nie ma łatwo uchwytnych podobieństw i pojawiają się one dopiero na poziomie idei.

Zupełnie opacznie przedstawia autorka historię obrazów Matki Boskiej Częstochowskiej i Ostrobramskiej namalowanych przez Wyspiańskiego w trakcie przygotowań do prapremiery, a zastąpionych kopiami sporządzonymi przez dekoratora teatralnego⁴. Powiększone wersje obu obrazów trzeba było stworzyć ze względu na ogromne rozmiary ścian izby scenicznej. Przemilczane też zostało przez badaczkę przeznaczenie Matki Boskiej Kalwaryjskiej, która namalowana została z myślą o alkierzu. Wspominając umieszczone tam na listwie „obrazy święte”, pisze Januszewicz: „Nie wiadomo, z ilu obrazów składał się wymieniony szereg [i] jakie postacie przedstawiał” (s. 138). Na jednym z najstarszych zachowanych rysunków inspicjenckich ukazujących dekorację do *Wesela*, zawartym w egzemplarzu warszawskich „Rozmaitości” z r. 1915, zaznaczono dokładnie, jacy „zszeregowani święci obrazkowi” wisieli w alkierzu. Pośrodku znajdowała się „Matka Boska z lampką”, po jej prawej stronie „Śmierć sprawiedliwego”, a po lewej – „Śmierć grzesznika”, ponadto św. Antoni, św. Bernardyn, dwóch św. Janów Nepomucenów i jeszcze jedna Matka Boska⁵. Prawdziwe jest więc przypuszczenie badaczki, że „owe obrazy stanowią odbicie wiary katolickiej polskiego ludu” (s. 138).

Znacznie bardziej niepokojące niż wskazane tu już błędy czy potknięcia są sformułowane przez autorkę generalne sądy dotyczące idei dramatu. W związku z postacią Pana Młodego pisze Januszewicz: „Polemiczno-ideologiczne zderzenie Pana Młodego z Hetmanem to zderzenie dwu różnych koncepcji i modeli życiowych, zwaloryzowanych przez Wyspiańskiego etycznie”. Nieco dalej zaś dodaje: „Pan Młody manifestuje swą miłość do żony i rodziny, poprzez nią do wiejskiego ludu, patrząc na lud widzi przed sobą cały kraj, kraj natomiast w kontekście planu i porządku Bożego. Tak oto minimalistyczny pozornie program życiowy wychylony jest ku szerokim i ogromnym w swej skali perspektywom”. Zamyka wywód stwierdzeniem, że „idylliczne idee uległy sprzymierzeniu z ideami organicznikowskimi” (s. 63). Pan Młody okazuje się jedną „z najsympatyczniejszych i najwartościowszych pod względem etycznym postaci *Wesela*” (s. 63). W tym ujęciu postaci Pana Młodego nie ma miejsca ani na neurotyczny lęk przed życiem („spać, bo życie zbyt zawile”, akt I, w. 676), ani na samookłamywanie się („Myśmy wszystko zapomnieli”, akt I, w. 1100), ani nawet na świadomość własnego położenia („a my dzisiaj w psiej niewoli”, akt II, w. 716). Tam gdzie panuje idylla, nie ma mowy o tragiczności ani o ironii.

Nic dziwnego, że niezwykle prosto rysuje się idea dramatu: „Etos rycerza równoznaczny z etosem Polaka został w czasach Wyspiańskiego poważnie zrewidowany i zakwestionowany. Stało się tak na skutek utraty wiary w społeczeństwie we własną godność i utraty chęci do walki. Wolnego rycerza zastąpił skuty niewolnik. Mit rycerza-Polaka był jednak autorowi *Wesela* – sędzi Januszewicz – zbyt drogi, by go odrzucić. Posłużył się więc przewrotnie chwytem narodowej prowokacji dla wywołania społecznej reakcji, oburzenia, buntu, rewolty, a tym samym odrodzenia zdolności do

⁴ S. Wyspiański, *Wesele. Tekst i inscenizacja z roku 1901*. Opracował J. Got. Warszawa 1977, s. 265, przypis 11.

⁵ Muzeum Teatralne w Warszawie, nr inw. 397. Dekoracja w warszawskich „Rozmaitościach” miała naśladować krakowską z r. 1901, przygotowaną pod okiem Wyspiańskiego.

zbrojnego czynu. Nie musiał długo czekać, czego dowiódł udział Polaków w zaborze rosyjskim w rewolucji 1905 roku. Potem zaś były legiony Piłsudskiego w jego rodzinnej Galicji. Tego już nie dożył, ale zrobił swoje” (s. 41). Jeszcze wyraziściej powody napisania *Wesela* przedstawiają się w świetle uwagi, iż Wyspiański nie mógł się pogodzić z tym, że minęło „trzydzieści lat od ostatniego powstania, a nowego zrywu niepodległościowego nie było” (s. 149). I znowu autorka *Malowanego dramatu* usuwa wszelki tragizm z *Wesela* i chyba też z całej dramaturgii Wyspiańskiego, wszystko sprowadza się bowiem w jego twórczości do sprawy walki zbrojnej z zaborcami. Chciałoby się zapytać: jakie wyobrażenia o narodowej historii stoją za tymi uwagami?

Pośrednią odpowiedź na to pytanie daje autorka pisząc o religijności Wyspiańskiego, który był, jej zdaniem, „człowiekiem głęboko wierzącym, ale bez śladów dewocji” (s. 140). Przytacza rozmaite świadectwa „krewnych, przyjaciół i znajomych”, mające potwierdzić ów sąd. „Niecóż inne były stosunki Wyspiańskiego z duchowieństwem” – dodaje badaczka eufemistycznie – lecz ich sprawcą stał się kardynał Puzyna, który „nie dał zezwolenia poecie-malarzowi na wykonanie witraży do katedry wawelskiej” (s. 141). Wcześniej również oględnie napomknęła Januszewicz o „prawnym usankcjonowaniu małżeństwem związku z chłopką Teofilą Pytkówną” i „przyjściu na świat ich dzieci” (s. 96). Pozwala to autorce stwierdzić: „W Polsce w kręgach kościelnych Wyspiański już zdobył etykietę twórcy religijnego, głęboko etycznego wzoru postępowania dla młodego pokolenia. To miano nadane zostało autorowi *Wesela* w popularnym miesięczniku katolickim »Rycerz Niepokalanej« (1992 r.)” (s. 141). Mniejsza o to, że Wyspiański przez długie lata żyjący z Pytkówną w wolnym związku, mający z nią nieślubne dzieci, chorujący i zmarły na kiłę nie nadaje się chyba na ucieleśnienie katolickich cnót.

Z opinii tej wynikać może, iż nie był on pisarzem ostro atakowanym przez prasę katolicką i nie ma w dorobku *Kłatwy*, która pod wpływem nacisków Kościoła pozostawała zakazana przez cenzurę galicyjską aż do 1921 roku⁶. Nic dziwnego, że badaczka traktując osobę Księdza w *Weselu* jako znak katolicyzmu dramatu, pisze nader pokrętnie: „Kostium sceniczny w postaci sutanny kojarzy się z postacią Księdza, którego obecność została zarejestrowana w akcie I sztuki. Jego udział w utworze jest zupełnie naturalny, zważywszy, że obrzęd weselny następuje po uroczystości religijnej: ślubie kościelnym” (s. 136). Ani słowa o tym, iż sceny z Księdzem odebrano jako antyklerykalne, że najbardziej kłopotliwe z nich (z Żydem i z Czepcem) przez długi czas w ogóle nie mogły być odgrywane, czy też – w końcu – że w prapremierowej inscenizacji Ksiądz nie pojawił się, lecz został zastąpiony przez Hilarego w czarnym surducie (Ksiądz na scenie teatru krakowskiego ukazał się dopiero w 1915 roku).

Daremne wydaje się w tym momencie przywoływanie zmagania Wyspiańskiego z katolicyzmem, przypomnienie prób przezwyciężenia – w duchu Nietzschego – chrześcijaństwa jako religii opartej na kulcie cierpienia, łączących się z odrzuceniem polskiego mesjanizmu czy też wprowadzaniem do utworu elementów greckich kultów (apollinijskiego i eleuzyjskiego). Autorka nie ma bowiem wątpliwości, że „Religijne emblematy *Wesela* stanowią wyraz wiary Wyspiańskiego w Boga i naród” (s. 151). To prostoduszne pojmowanie dramatu jest po prostu odbiciem bogoojczyźnianej mentalności.

Ujawnia się ona nie tylko w historycznych czy religijnych dygresjach badaczki, ale wpływa także na interpretację przynajmniej niektórych dzieł malarskich i literackich, prowadząc do zafałszowań lub uproszczeń. Bogoojczyźniana mentalność, na szczęście, nie dochodzi do głosu z jednakową siłą we wszystkich partiach studium. Januszewicz próbuje zresztą zatuszować prostoduszność swej egzegezy *Wesela*, tworząc od czasu do czasu pozory posługiwania się nowoczesnym warsztatem humanistycznym. Napomknie więc,

⁶ Zob. M. Szydłowska, *Dramaty Stanisława Wyspiańskiego w dokumentach galicyjskiej cenzury teatralnej*. W zbiorze: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1994, s. 283–288.

że „Dla Isi zamknięte wnętrze — jak uważają psychoanalitycy — jest symbolem łona matki” (s. 79), czy też wspomni, iż „podzielona przestrzeń ewokuje rozróżnienie symboliczno-religijne na *sacrum* i *profanum*” (s. 90). Są to jednak całkowicie marginalne uwagi, nie mające żadnego wpływu na generalną interpretację utworu w duchu popularnych komentarzy z dwudziestolecia międzywojennego do twórczości Wyspiańskiego, traktujących ją jako prorocstwo pojawienia się osoby Piłsudskiego i odbudowy państwowości polskiej⁷.

Rafał Węgrzyniak

Jerzy Smulski, PĘKANIE LODÓW. (KRÓTKIE FORMY NARRACYJNE W LITERATURZE POLSKIEJ LAT 1954–1955). (Recenzenci: Michał Głowiński, Jerzy Święch). Toruń 1995. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ss. 176. Uniwersytet Mikołaja Kopernika. „Rozprawy”.

Główne zadania stojące przed historykiem literatury to określenie przedmiotu badań, dobór odpowiednich narzędzi poznawczych oraz — jako że zazwyczaj opowieść zmierza do jakiejś konkluzji — sformułowanie tezy organizującej całość materiału i wyznaczającej kierunek poszukiwań. Książka Smulskiego zasługuje na pochwałę zarówno ze względu na atrakcyjność opisywanego materiału, świadomość metodologiczną i klarowność wywodu, jak i na wyrazistość wniosków.

Praca dotyczy spraw ważnych i kontrowersyjnych, gdyż przedstawia narastanie tendencji prowadzących do polskiego Października. Ocena zasięgu, autentyczności i wagi ówczesnych procesów liberalizacyjnych waha się między uznaniem roku 1956 za moment przełomowy, wyznaczający kres najbardziej krwawej, totalitarnej fazy komunizmu, za jedną z najważniejszych dat w historii PRL-u, a zbagatelizowaniem go jako niewiele znaczącego epizodu w dziejach frakcyjnych przetargów o władzę. Również określenie roli poszczególnych tekstów, zachowań czy gestów w uruchomieniu lub choćby przyspieszeniu owych przemian pozostaje wciąż kwestią dyskusyjną. Z mitologizowaniem ówczesnego przełomu szczególnie stanowczo rozprawiał się Zbigniew Kubikowski. Pisał on: „Każda monopoetyka swoją siłę czerpie spoza kultury i upaść może właściwie zawsze, kiedy tylko jej tego wsparcia zabraknie. Dlatego naiwnością byłoby poszukiwanie znamion wewnętrznego wyczerpania monopoetyki. Naiwnością byłoby traktowanie pierwszych utworów znamionujących »odwilż«, owych *Złotych lisów*, *Lamentów papierowych głów*, *Poematów dla dorosłych*, jak pierwiosnków, zwiastunów wznoszącej się fali zwątpienia w przeszłość, poszukiwań wyjścia. Nie łudźmy się. Okres monopoetyki mógł w ogóle nie zaistnieć i mógł trwać jeszcze dziesiątki lat. Jeżeli tak się nie stało, nie był to sukces literatury”¹.

Argumentem na rzecz takiego stanowiska mógłby być fakt, chyba trochę nie doceniany przez Smulskiego, iż po początkowych wyraźnych postępach szybko nastąpił zauważalny regres, powrót do reglamentacji swobód. Już w drugiej połowie 1955 r. Paweł Hoffman zapłacił utratą stanowiska za opublikowanie *Poematu dla dorosłych*,

⁷ Autorka ogromną wagę przywiązuje do spotkania Wyspiańskiego z Piłsudskim w r. 1905 i do złożonej przez poetę propozycji wydrukowania *Hymnu Veni Creator* w masowym nakładzie „na rzecz potrzebujących wsparcia i pomocy w Królestwie Polskim” czy też kolportażu w tym samym celu litograficznych odbitek Matki Boskiej Częstochowskiej (s. 151–152). Nie zaznacza jednak, że Piłsudski zrezygnował z owej formy gromadzenia pieniędzy na swą działalność polityczną, a reakcją jego współpracowników na tę ideę był „mocny, iście żołnierski śmiech”. Badaczka jak gdyby nie uświadamiała sobie różnic między Organizacją Bojową PPS a Sodalicją Mariańską.

¹ Z. Kubikowski, *Szklany mur. Proza polska 1945–1980. Opis procesu*. „Odra” 1983, nr 10, s. 48.