

Agata Koprowicz

Uniwersytet Warszawski (PL)

ORCID: 0000-0003-0104-5342

Między traumą a resentymentem

O pamięci rabacji galicyjskiej i przemocy pańszczyźnianej w dramatach ludowych drugiej połowy XIX wieku

Abstract

Between Trauma and Resentment: Towards Research on the Galician Peasant Uprising and Serfdom Violence in Folk Dramas of the Second Half of the 19th Century

This article discusses the representation of the (absent) memory of the peasant revolution of 1846 and serfdom-related violence in folk drama from the second half of the 19th century. Theatre is understood here as a vehicle of class memory, in particular of the memory of landed gentry and peasants. Two works by two

most popular authors of folk drama in this period are analyzed: *Chłopi arystokraci* (Aristocratic peasants, 1849) by Władysław Ludwik Anczyc and *Wspólne winy* (Guilty together, 1882) by Jan Kanty Galasiewicz. The former, usually interpreted as a satire on the realities of the countryside after peasant enfranchisement, is read by the author of the article as a reaction to the trauma induced in the landed gentry by the Galician Peasant Uprising and an attempted reconstruction of stable identities that were shaken by this event. The latter, in turn, whose author came from a peasant family, is presented as a treatise on peasant resentment stemming from the violence of serfdom.

Keywords

folk drama, serfdom, Galician Peasant Uprising, Władysław Ludwik Anczyc, Jan Kanty Galasiewicz, memory

Abstrakt

Artykuł dotyczy reprezentacji (nie)pamięci o rewolucji chłopskiej z 1846 roku i przemocy pańszczyźnianej w dramacie ludowym z drugiej połowy XIX wieku. W omawianym przypadku teatr rozumiany jest jako maszyna pamięci klasowej, w szczególności pamięci ziemiańskiej i chłopskiej. Analizie poddano dwa utwory dwóch najpopularniejszych twórców dramatu ludowego tego okresu: *Chłopów arystokratów* (1849) Władysława Ludwika Anczyca i *Wspólne winy* (1882) Jana Kantego Galasiewicza. Pierwszy z nich, zazwyczaj czytany jako satyra na realia powłaszczeniowej wsi, stanowi dla autorki reakcję na porabacyjną traumę ziemiaństwa i próbę rekonstrukcji stabilnych tożsamości, którymi zachwiało to wydarzenie. Z kolei drugi – *Wspólne winy*, pisany ręką twórcy chłopskiego pochodzenia, został pokazany jako rozprawa na temat chłopskiego resentymentu związanego z przymusową pańszczyźnianą.

Słowa kluczowe

dramat ludowy, pańszczyzna, rabacja galicyjska, Władysław Ludwik Anczyc, Jan Kanty Galasiewicz, pamięć

Dramat ludowy w dobie swojego rozkwitu, czyli w okresie od lat pięćdziesiątych do osiemdziesiątych XIX wieku, był grany na scenach teatrów miejskich i w teatrzykach ogródkowych w Kongresówce i w Galicji. W tym okresie zyskał szczególną popularność, podbijając serca zarówno warstw wyższych, jak i miejskiego ludu. Jego tematyka dotyczyła głównie miłosnych intryg w realiach wiejskich i zawierała aluzje do aktualnych problemów pouwłaszczeniowej wsi. Choć relacje pan–chłop pozostawały na marginesie twórczości dramatycznej, chciałabym się przyjrzeć właśnie im i temu, w jaki sposób pamięć o rewolucji chłopskiej z 1846 roku¹ i przemocy pańszczyźnianej była odgrywana na scenie teatralnej. Będę traktować teatr jako maszynę pamięci klasowej, w szczególności pamięci ziemiańskiej i chłopskiej.

Poddam analizie utwory najpopularniejszych twórców dramatu ludowego drugiej połowy XIX wieku: *Chłopów arystokratów* (1849) Władysława Ludwika Anczyca i *Wspólne winy* (1882) Jana Kantego Galasiewicza. Na pierwszy z nich, zazwyczaj czytany jako satyra na realia pouwłaszczeniowej wsi, proponuję spojrzeć jako na reakcję na porabacyjną traumę ziemiaństwa i próbę rekonstrukcji stabilnych tożsamości, którymi zachwiało to wydarzenie. Z kolei *Wspólne winy* traktuję jako rozprawę na temat chłopskiego resentymetu związanego z przemocą pańszczyźnianą. Utwory dotyczą doświadczeń dwóch wspólnot pamięci: w przypadku sztuki Anczyca – ziemiańskiej wspólnoty pamięci, Galasiewicza zaś – chłopskiej wspólnoty pamięci. Lech Nijakowski mianem wspólnot pamięci określa „agregat osób (niekoniecznie grupę), które łączy określone doświadczenie biograficzne, nie zawsze o charakterze traumatycznym, oraz ich potomków, którzy przejęli pamięć rodzinną”². Badacz do tak rozumianej wspólnoty pamięci zalicza również osoby, które nie są związane z wydarzeniem w sposób biograficzny, ale identyfikują się z nim i mają do niego stosunek emocjonalny. Jak pisze Nijakowski, „wspólnoty pamięci należy zatem wyróżniać, uwzględniając

Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki: „Polska publiczność teatralna w XIX wieku – rewizje: Historia widzów teatralnych w perspektywie studiów fanowskich”, 2017/26/D/H52/00003, kierowniczka projektu: dr Agata Łuksza.

¹ Pojęcia „rewolucja chłopska z 1846” używam głównie w odniesieniu do pamięci chłopskiej, zaś „rabacja galicyjska” – do pamięci ziemiańskiej.

² Lech M. Nijakowski, „Regionalne zróżnicowanie pamięci o II wojnie światowej”, w: *Między codziennością a wielką historią: Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, red. Piotr T. Kwiatkowski et al. (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2010), 207. Por. Lech M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci: Esej socjologiczny* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008).

«współczynnik humanistyczny» – to, jak ludzie postrzegają, kategoryzują, opisują i interpretują przeszłe wydarzenia»³.

Chłopi arystokraci, czyli ziemiańska trauma w przebraniu

Chłopi arystokraci, wystawieni pierwszy raz 20 grudnia 1849 w teatrze krakowskim, to debiut Anczyca w roli dramaturga⁴. Sztuka odniosła sukces: grano ją w wielu teatrach Galicji i Królestwa Polskiego, a na scenie krakowskiej od premiery do 1889 wystawiano ją niemalże co roku⁵. Dramat przedstawia realia pouwłaszczeniowo rozwarstwionej wsi, w której wykształca się grupa tytułowej „chłopskiej arystokracji”. Część chłopów, która najwięcej na zmianach zyskała, od tej pory uważa, że musi „wsyćko robić wedle pańskiej manieri”⁶, a komornicy, czyli chłopci nieposiadający ziemi i utrzymujący się z pracy najemnej u innych chłopów, mają im służyć. Wbrew pozorom intryga w *Chłopach arystokratkach* nie zasadza się na temacie wyzysku jednej warstwy przez drugą. Jako główny czarny charakter Anczyc wprowadza Mośka, żydowskiego karczmarza. Kogucina, „chłopska arystokratka”, obawia się oddania nieprawnie zajętej chaty Bartłomiejowi, gospodarzowi we wsi, który kilkanaście lat temu wyjechał z powodu poboru do wojska. Aby pokryć długi i zachować chatę, obiecuje sprzedać Mośkowi Marysię, córkę Bartłomieja, która u niej służyła. Utwór kończy się typowym dla Anczyca zabiegiem *deus ex machina*. Do wsi wraca ojciec dziewczyny i zapobiega przestępstwu.

Opisana fabuła jest jednak drugorzędna wobec postaci chłopów-arystokratów, którzy w dramacie są głównym źródłem komizmu. Anczyc zaczerpnął pomysł z notatki w *Czasie* z 15 listopada 1849⁷. Czytamy w niej o zebraniu w karczmie, na którym jeden z zamożnych gospodarzy ogłosił, że komornicy mają zwracać się od tej pory do niego i bogatych kmieciów „Jegomość”, a do ich żon „Jejmość”⁸. Autor relacji nazywa chłopów „arystokracją chłopską” i donosi, że na własne

³ Nijakowski, „Regionalne zróżnicowanie pamięci”, 207.

⁴ W głównych rolach: Teodor Białyński jako Wojciech, Marcelina Ekerowa jako Kogucina, Antoni Janowski jako Marcin, Józef Getlich jako Mosiek, Adolf Linkowski jako Szczepan, Barbara Linkowska jako Marysia.

⁵ Wyjątkiem były lata 1857, 1858, 1862, 1864, 1869, 1872, 1881, 1882, 1885, 1886. Premiera w Warszawie odbyła się w 1858.

⁶ Władysław L. Anczyc, *Chłopi arystokraci* (Kraków, 1850), 64.

⁷ Por. Marian Szykowski, *Władysław Ludwik Anczyc, życie i pisma: Monografia* (Kraków: Księgarnia G. Gebethnera i Spółka, 1908), 57–59; Jan S. Bystron, wstęp do Władysław L. Anczyca, *Obrazki dramatyczne ludowe* (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), x–xi.

⁸ [B.a.], „Z jasielskiego”, *Czas*, nr 218 (1849): 3.

oczy widział komorników kłaniających się gospodarzom jak szlachcie⁹. Trudno powiedzieć, czy korespondent dziennika odmalował rzeczywistość, czy była to zmyślona anegdota dowodząca, że chłopci na uwłaszczenie nie są gotowi. nierówności między kmieciami (bogатыmi gospodarzami) a zatrudnianymi przez nich komornikami były częścią rzeczywistości wiejskiej znaną od dziesiątków lat. Notatka nie krytykowała rozwarstwienia wsi, lecz to, że chłopci chcą całkowicie wejść w role panów, łącznie z przyjęciem ich habitusu – po prostu ich zastąpić.

Uwłaszczenie nie uwolniło wszystkich chłopów od przymusu pracy w folwarku pana, a wieś nie stała się enklawą oddzieloną od dworu. Najwyraźniej widać to w sporze o serwituty, który ciągnął się przez kolejne dziesięciolecia. Jednak w świecie przedstawionym w *Chłopach arystokratych* panów po prostu nie ma. Dziedzic zostaje jedynie mimochodem wspomniany przez Kogucinę, która planuje podział ziemi po tym, jak „dziedzica do restry wygnamy ze wsi”¹⁰. Co istotne dla kontekstu powstania utworu, opowieść o nowych „Jegomościach” z notatki z *Czasu* poprzedzona została obrazem o zgoła innej niż komediowa wymowie:

Nie masz zaiste w kraju naszym, mówię to o Galicji, nieszczęśliwszych stworzeń jak dzisiejsi dziedzice. Wszystko się sprzęgło przeciwko nim. Czy to kara za dawne zbytki? [...] Rok bieżący był obfity w plony, lecz niechęć ludu połowę prawie zmarnowała, nie chciano na żaden sposób wychodzić do pracy, pomimo stosownego wynagrodzenia. Dali sobie słowo i dotrzymali go. [...] Chłop, gdzie może to robi uszczerbek swemu dawnemu panu, a dzisiejszemu sąsiadowi; wypasa mu łąki, pola, wycina lasy, a wszystko to mu uchodzi, żyjemy w najzupełniejszej anarchii.¹¹

W dalszej części tekstu autor narzeka na „stan okropności nie do opisania”: brak poszanowania religii wśród ludu, lenistwo, rozboje i „demoralizację”, a także bezsilność dziedziców, którzy nie umieją utrzymać chłopów w „karbach posłuszeństwa”¹². Sceny opisywane przez korespondenta *Czasu* nie były odosobnionymi przypadkami. Wystąpien chłopskich w Galicji nie można bowiem sprowadzić do trzydniowego wybuchu przemocy w lutym 1846. Napady na dwory czy ich podpalenia trwały miesiącami, a chłopci odmawiali odrabiania pańszczyzny. Pacyfikacja buntów, choć czasem wyjątkowo brutalna¹³, nie uspo-

⁹ [B.a.], „Z jasielskiego”, 3.

¹⁰ Anczyc, *Chłopi arystokracy*, 14.

¹¹ [B.a.], „Z jasielskiego”, 3.

¹² [B.a.], 3.

¹³ Por. Wincenty Witos, „Dawniej a teraz”, *Przyjaciel Ludu*, nr 7 (1912): 7–9.

koila nastrojów na galicyjskiej wsi. Spór zaostrzała panująca epidemia tyfusu i głód tak dotkliwy, że w relacjach, zarówno szlachty, jak i chłopów, pojawiają się wzmianki o aktach kanibalizmu¹⁴. Choć z punktu widzenia panów okres porabacji mógł się wydawać „anarchią”, dla chłopów był czasem walki o przejęcie kontroli nad strukturami władzy. Zauważmy, że w cytowanej notatce prasowej chłopci nie tylko odmawiają odrabiania pańszczyzny, ale korzystają również z łąk, pól i lasów dziedziców, symbolicznie odzyskując to, co uważali za swoje.

Sam Anczyc nie był bezpośrednim świadkiem rabacji, lecz walczył w powstaniu krakowskim, za co trafił do więzienia. Wieści świadków „rzezi” krążyły jednak po całej Galicji i z łatwością docierały do Krakowa. W 1848, tuż przed napisaniem *Chłopów arystokratów*, Anczyc pracuje nad utworem *Zbój galicyjski z 1846 roku*, opowiadającym o spotkaniu żebraka i proboszcza. Żebrak okazuje się rabacyjnym rewolucjonistą, mówi, jak „mordował i starców, i matki”, „palił dwory i wypruwał dziatki z matek łona”¹⁵, że wszędzie widzi krew, dlatego nie może jeść ani pić. W śmierci głodowej jego rodziny – wynikającej z wyżej opisanej klęski głodu w tamtych rejonach – widzi karę za swoje czyny. Nie czuje się jednak jedynym winowajcą – wzywa do spotkania w piekle urzędników, którzy namawiali go do mordów. W chwili śmierci jest przekonany, że nie ma dla niego przebaczenia, że czeka go jedynie potępienie.

Choć postaci z *Chłopów arystokratów* mają wiele przywar, nie przypominają żebraka ze *Zbója galicyjskiego*. Co ciekawe, w pierwszych wersjach utworu negatywni bohaterowie nie są opisywani jako uczestnicy rabacji, Anczyc dodał te fragmenty dopiero w czwartym wydaniu z 1873 roku. Wydaje się również, że świadomie pominął w utworze postaci ziemian. Dzięki temu chłopów arystokratów widzimy nie jako „anarchistów” działających na ich szkodę (jak w notatce z *Czasu*), lecz w izolacji od dworu. Ta izolacja nie oddziałuje jednak na wieś pozytywnie – przeciwnie: dowodzi, że chłopci są niezdolni do samostanowienia i potrzebują jakiegoś pana. W dramatach Anczycy tę rolę odgrywają najczęściej żydowski karczmarsze, którzy działają na szkodę ludu.

Chłopów arystokratów czytam jako dramat przepracowywania traumy rabacji galicyjskiej, w której rozpoznaję rodzaj traumy kulturowej w rozumieniu Jeffrey’a Alexandra. Badacz wskazuje, że jednostki radzą sobie z traumą za pomocą innych mechanizmów niż zbiorowości. Pisze:

¹⁴ Stefan Kieniewicz, *Ruch chłopski w Galicji w 1846 roku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1951), 329. Por. Józef Sieradzki i Czesław Wycech, red., *Rok 1846 w Galicji: Materiały źródłowe* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958).

¹⁵ Władysław L. Anczyc, *Zbój galicyjski z 1846 roku* (Kraków, 1848), 3.

Dla *zbiorowości* [reakcja na traumę] jest inna. Zamiast negacji, wyparcia i „przepracowywania”, jest kwestią symbolicznej konstrukcji i ramowania, tworzenia opowieści i jej bohaterów oraz zdolności, by pójść dalej. „My” musi być konstruowane poprzez narrację i kodowanie, i to właśnie owa zbiorowa tożsamość doświadcza niebezpieczeństwa i konfrontuje się z nim.¹⁶

Chłopi arystokraci byli próbą ujęcia w ramy opowieści porabacyjnej traumy ziemiaństwa i rekonstrukcji stabilnych tożsamości w obliczu kryzysu. Jak pisze Alexander: „Skrypty traumy są odgrywane w teatrze codziennego życia zbiorowego”¹⁷ – a w tym przypadku uobecniają się w dosłownej przestrzeni teatru. Utwór jest swoistym magazynem śladów pamięci o rabacji, kiedy ta jeszcze nie wykształciła swoich kanonicznych form¹⁸.

Główny motyw sztuki, czyli zajęcie miejsca pana przez chłopą, związany jest z karnawalem rabacji. Nie była ona tylko rzezią panów, ale także przekroczeniem progów tego, co zakazane – chłopci plądrowali dwory i rabowali pańskie dobra. W tym sensie dosłownie i symbolicznie zajmowali miejsca ziemian. Kogucina oświadcza, że pracować dalej nie będzie, a skłonność do nauki francuskiego miała od zawsze, więc jej miejsce jest we dworze, na miejscu dziedzica¹⁹. We wspomnieniach z tego okresu odnaleźć można również fragmenty o mieszkańcach wsi, który rzeczywiście planowali zamienić się z panami miejscami. W Stojowicach w Tarnowskim po zamordowaniu Terleckiego, właściciela dóbr, „jeden z chłopów sprowadził się do dworu i oświadczył, że się z wdową ożeni”²⁰. Tym samym uchronił dwór od rabunku, choć wdowa zdołała od niego uciec²¹. Z kolei według jednej z relacji Jakub Szela miał zamiar ożenić syna z Zosią Boguszówną²².

Zatrzymajmy się przy teatralności samego rewolucyjnego zrywu. Był to czas „wyglądania na” i „przebrania się za”, a wygląd wskazujący na przynależność do konkretnego stanu mógł przyczynić się do śmierci lub ocalenia. We wspomnieniach wielokrotnie czytamy, że w czasie rabacji chłopci mordowali każdego, kto

¹⁶ Jeffrey C. Alexander, *Trauma: A Social Theory* (Cambridge: Polity Press, 2012), 3 (jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie obcojęzycznych cytatów – A.K.).

¹⁷ Alexander, *Trauma*, 4.

¹⁸ O kształtowaniu się pamięci o rabacji i o Jakubie Szeli, głównej figurze pamięci z nią związanej zob. Ryszard Jamka, *Panów pięć: Trzy legendy o Jakubie Szeli* (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2023).

¹⁹ Anczyc, *Chłopi arystokraci*, 14.

²⁰ Kieniewicz, *Ruch chłopski*, 215.

²¹ Kieniewicz, 215.

²² Kieniewicz, 215.

nosił surdut²³, a pańska aparycja była śmiertelnie niebezpieczna. Dembiński relacjonuje: „W Oleśnie ubrał się jeden [chłop] w futro zamordowanego, inni zabili go cepami. Drugiego znów wrzucono do Wisły, że wdział czarny surdut zrabowany gdzieś we dworze”²⁴. Szlachciców i szlachcianki przed zabiciem często rozbierano do naga. Równocześnie chłopskie przebranie mogło uratować życie ziemianom i księżom. Jeden z duchownych w wiejskim stroju uciekł do pobliskiej parafii. Patrol chłopski zatrzymał go w karczmie, gdzie podlegał oględzinom: „Nade mną przebrany wąpili, czy chłopem jestem, bom nie chłopskiego ciała”²⁵. Jego prawdziwą tożsamość zdradziły ubrania kościelne, które zostawił w saniach. Według Salomei Brzeskiej jej stryjowi, osiemdziesięcioletniemu starcowi, darowano życie jedynie pod warunkiem, „żeby się za chłopą w płótniankę ubrał, co tenże uczynił i do dziś dnia między chłopami się znajduje”²⁶. Jeśli wierzyć relacji, mamy tu do czynienia z motywem wręcz baśniowym – ocalony pan został przemieniony w chłopą.

Motyw „przebrania się za” i – w ocenie Anczyca – usurpacji wyższej pozycji społecznej przewija się w całej twórczości autora. W *Chłopach arystokratów* mamy do czynienia z afektywnym przemieszczeniem: traumatyczne rabacyjne wspomnienie o zajęciu miejsca pana przez chłopą zostaje przebrane w pouwłaszczeniowe realia, by wywoływać rozładowujący społeczne napięcia śmiech. Choć Anczyca przez pierwsze dwadzieścia cztery lata grania dramatu na scenie nie zawarł w nim żadnej bezpośredniej wzmianki o rabacji, wydaje się, że skojarzenie chłopów arystokratów z jej uczestnikami było dla publiczności oczywiste. Rabacja odbywała się w ostatnich dniach karnawału i była także karnawałem w sensie społecznym: „światem na opak”, gdzie pan udawał chłopą, a chłop – pana. Dla ziemian uwłaszczenie mogło się wydawać jego przedłużeniem, a nawet – uczynieniem z rzeczywistości karnawału nowego porządku, który budził lęk, bo groził zamianą ról społecznych. Jednak z obawy przed powtórką rzezi nawet galicyjskie kręgi konserwatywne zaczęły się godzić z koniecznością uwłaszczenia. Sposób przeprowadzenia reform miał być jak najkorzystniejszy dla nich i uzależniać chłopów od łaski dziedziców tak mocno jak dotychczas²⁷. Należało odpowiedzieć sobie na pytanie, kim w stosunku do pana staje się uwłaszczony chłop i jak w obliczu „rzezi” należy budować wzajemne relacje, aby jak pisał Alexander, „pójść dalej”. Rabacja była teatrem destabilizacji tożsa-

²³ Sieradzki i Wycech, *Rok 1846 w Galicji*, 171, 361.

²⁴ Cyt. za: Kieniewicz, *Ruch chłopski*, 212.

²⁵ Sieradzki i Wycech, *Rok 1846 w Galicji*, 291.

²⁶ Cyt. za: Kieniewicz, *Ruch chłopski*, 212.

²⁷ Adam Leszczyński, *Obrońcy pańszczyzny* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2023), 22, 203.

mości. Przesłaniem *Chłopów arystokratów*, tak jak kolejnych utworów Anczyca, jest wierność swojemu stanowi²⁸ umożliwiająca ich ponowne ustabilizowanie.

Chłopi arystokraci na scenie nie mordują, lecz uczestniczą w karnawale: śpiewają i tańczą, przywołując obrazy roztańczonych wieśniaków znane choćby z *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego. Popularna wśród publiczności teatralnej pieśń Koguciny o tym, jak będzie jej się żyło, kiedy zostanie już „panią ze dwora” mogła się jednak wydawać upiorna uczestnikom ziemiańskiej wspólnoty pamięci. Marianna Pikuzińska, siedemnastoletnia świadkini lutowej rabacji, wspomina w swoim pamiętniku o sąsiadce Antoninie Wandorfowej. Kobieta doznała pomieszania zmysłów po tym, gdy jej dwór zrujnowano, a męża pobito. W kwietniu stan Wandorfowej był na tyle poważny, że rodzina postanowiła odwieźć ją do szpitala.

Niedługo przywożą ją nagą, pokaleczoną, zakrwawioną [w napadach szaleństwa córki musiały wiązać ją sznurami do łóżka, bo gryzła innych – A.K.], futrem tylko owiniętą i powiązaną. Z twarzą siną, włosami rozczochranymi i śpiewającą krakowiaki.²⁹

Interesujący jest wybór kobiety na główną reprezentantkę nowej arystokracji. Trzeba odnotować, że wspólnym elementem wystąpień w czasie rabacji było niszczenie dworów, w którym kobiety nie brały udziału³⁰. Robili to mężczyźni, rujnowali wszystko, zwłaszcza oznaki zbytku i obcej chłopom kultury szlacheckiej: żyrandole, lustra, fortepiany, zegary, meble, posadzki, biblioteki. W poszukiwaniu skarbów rozwalali piece i ściany, z zaciekłością niszczyli akta urzędów dworskich jako dokumenty systemu pańszczyźnianego³¹. Wedle relacji kobiety miały powstrzymywać swoich mężów przed doszczętnym zniszczeniem pańskiego mienia i namawiać do rabowania dóbr³². Dewastowanie dworów miało siłę symboliczną, nie było aktem nieracjonalnej furii, o czym świadczy wypowiedź

²⁸ Por. Ewa Partyga, *Wiek XIX: Przedstawienia* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2016), 352.

²⁹ Niedługo potem zmarła. Zob. Kazimierz Bańburski i Władysław Konieczny, red., *Rabacja na Powiślu: Dziennik Marianny Pikuzińskiej i relacje chłopskie o krwawych wydarzeniach 1846 r.* (Tarnów: Muzeum Okręgowe, 2006), 38. Pikuzińska relacjonuje, że ledwie pół roku po rabacji udała się wraz z przyjaciółmi rodziny na krakowski kulig, którego uczestnicy byli przebrani za krakowskich chłopów – być może nie wiedziano w tym nic niestosownego, jako że chłopci krakowscy byli odróżniani od tych tarnowskich, „galicyjskich”, por. Bańburski i Konieczny, *Rabacja na Powiślu*, 49–50. Śpiewanie krakowiaków przez ofiarę rabacji pojawia się również w innych wspomnieniach, zob. Stanisław Schnür-Peptowski, *Krwawa karta: Opowieść z przeszłości Galicji* (Lwów, 1896), 76.

³⁰ Kieniewicz, *Ruch chłopski*, 219.

³¹ Kieniewicz, 219–220.

³² Kieniewicz, 204.

uczestnika wydarzeń, chłopą spod Łużny, który w kobiecym rabowaniu nie widzi tej samej siły wywrotowej, co w niszczeniu: „Te baby, to do niczego, bo więcej kradnie niż rujnuje”³³. W tym czasie, jak ocenia Stefan Kieniewicz, „dla pośmiewiska raczej niż dla kokieterii [kobiety] narzucały na siebie paradne suknie, futra, szale tureckie”³⁴. Później ze zrabowanych sukien i kościelnych ornatów wykrawały gorsety³⁵. W 1873 Anczyc dopisuje passus o tym, że Kogucina chciała uczestniczyć w rabacji i kraść, ale jej mąż odmówił udziału w wystąpieniach, uciekł do lasu³⁶. Płec Koguciny w utworze ma więc znaczenie – tak jak według relacji mężczyźni byli skupieni na niszczeniu wszelkich „pańskich” symboli, tak kobiety były nastawione na rabowanie i w konsekwencji – polepszenie poziomu życia swoich i swoich rodzin.

Kogucina nie ogranicza się do naśladownictwa stylu życia, ale chce zreprodukować cały system, który chłopci obalali w czasie walk 1846–1848. Pamięć o pańszczyźnie nie jest dla niej i jej sąsiada Stanisława (również „arystokraty”) traumą, od której chcieliby uciec. W świetle utworu Anczyca nie wyzysk panów jest traumatyczny, lecz to, że sami chłopci nie mogli wyzyskiwać innych, słabszych od siebie. Kogucina nie tylko zamieszka we dworze, ale będzie nową panią, w pełnym znaczeniu tego słowa. Zaczyna robić „pańskie” interesy z karczmarzem, z którym – jako osoba nadużywająca alkoholu – dobrze się zna. Ta jej charakterystyka jest zresztą o tyle istotna, że w relacjach ziemiańskich świadków rabacji chłopci byli często przedstawiani jako „pijana masa”. Choć gospodyni pamięta czasy pańszczyzny i postać ekonoma z wielkim batem, na którym teraz chętnie by się zemściła, to zarazem ubolewa nad tym, że sąsiad Stanisław nie umie czytać, bo zatrudniłaby go w swoim „pańskim” gospodarstwie w tej właśnie roli. Jest więc świadoma tego, że ekonom musi umieć pisać i rachować, żeby skutecznie eksploatować chłopów. Jednak w czwartym wydaniu utworu jej pobudki są inne: nie pojawia się wzmianka o czytaniu, lecz o przemocy³⁷. Kogucina chciałaby Stanisława na ekonoma, bo: „Juścić prawdę mówiwysy, to taki okumon najlepszy, co tęgo przyparzy”, a ten ma „ciężką rękę”³⁸. Chłopci w ujęciu Anczyca są niezdolni do zbudowania porządku społecznego, który nie byłby oparty na wyzysku jednych przez drugich.

³³ Cyt. za: Kieniewicz, 221.

³⁴ Kieniewicz, 205.

³⁵ Kieniewicz, 205.

³⁶ Władysław L. Anczyc, „Chłopi arystokracji”, w: *Obrazki dramatyczne ludowe* (Kraków, 1873), 14.

³⁷ Anczyc ukazuje tęsknotę chłopów za monopolem na przemoc w krotchwili *Błazek opętany* z 1856, w której również eksploruje motyw zamiany miejsc pana i chłopca.

³⁸ Anczyc, „Chłopi arystokracji”, 17.

W wersji z 1873 roku został również dodany fragment tłumaczący, dlaczego Stanisław nie chce się podjąć tego zdania. Dowiadujemy się, że swoją nową tożsamość buduje na byciu jednym z prowodyrów rabacji i stąd podrzędna rola ekonoma, proponowana przez Kogucinę, mu nie odpowiada. Mówi: „Abo to nie wiecie, trzy lata temu cem ja to był?, co ja to znaczy? [...] pięć gromad wodziłem od wsi do wsi!”³⁹. Można także odnieść wrażenie, że Stanisław nie chce jako ekonom „bić chłopów”, skoro trzy lata wcześniej bił panów. Niechęć Stanisława do zajęcia miejsca ekonoma nie wynika jednak bezpośrednio z niechęci stosowania przemocy wobec innych chłopów. Bohater pragnie raczej zdystansować się od nich, zostać panem, także w wymiarze kontaktów cielesnych – panowie przecież nie biją, mają od tego zarządców (z czego sprawę zdaje sobie również Kogucina). Na pytanie, kto w świecie „chłopów-arystokratów” miałby pełnić rolę ekonomów, nie ma w utworze odpowiedzi.

Działania chłopów arystokratów można interpretować w kontekście strategii mimikry, którą Homi Bhabha nazwał „jedną z najulotniejszych i najskuteczniejszych strategii władzy i wiedzy kolonializmu”⁴⁰, jako że opierała się na niemożności utożsamienia skolonizowanego z upragnionym wzorcem – kolonizatorem. Badacz ukazywał, że mimikra może się zamienić w fałsz. W mimetycznym performansie skolonizowanego zawsze zostają jakieś „znaki inności”, które ośmieszają naśladującego i demaskują go. Możemy się domyślać, że w przypadku zrealizowania przez Kogucinę fantazji o zastaniu panią, byłoby to na przykład mówienie gwarą. Zarazem ironiczny wymiar mimikry ujawnia napięcia sytuacji kolonialnej, czy w omawianym przypadku: relacji podporządkowania. *Chłopów arystokratów* można bowiem czytać jako satyrę na panów. Wszak chłopci przejmują tylko negatywne cechy ziemian (pycha, lenistwo, skłonność do przemocy etc.), a wykorzystywanie jednej warstwy przez drugą wydaje się publiczności zabawne o tyle, o ile robią to uzurpatorzy ziemiańskiej tożsamości, a nie oni sami. W utworze naśladowanie panów nie ma jednak mocy subwersywnej: pamięć chłopów o systemie pańszczyźnianym wyznacza granice ich społecznej wyobraźni, nawet po uwłaszczeniu. Mimikra ostatecznie prowadzi do utwierdzenia dominacji kolonizatora – dziedzica.

Po prawie dekadzie pracy dla teatru krakowskiego Anzcyc przeprowadza się do Warszawy. Tam angażuje się w działalność oświatową na rzecz mieszkańców

³⁹ Anzcyc, 17.

⁴⁰ Homi Bhabha, „Mimikra i ludzie: O dwuznaczności dyskursu kolonialnego”, tłum. Tomasz Dobrogoszcz, *Literatura na Świecie*, nr 1/2 (2008): 185. W kwestii używania narzędzi postkolonialnych do analizy historii chłopów zob. Michał Rauszer, *Siła podporządkowanych* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021), 107–161.

wsi i chwilowo zawiesza działalność dramatopisarską. Wydaje książki dla ludu, a przede wszystkim w latach 1861–1866 redaguje *Kmiotka*, popularny tygodnik dla chłopów. Zarówno sztuki Anczyca, jak i treść piśmiennictwa adresowanego do ludu były konserwatywne w wymowie⁴¹. Choć autor opowiadał się za zniesieniem pańszczyzny w Królestwie, to oczynszowanie, jakie proponował na łamach *Kmiotka*, było korzystne głównie dla szlachty⁴². Adam Leszczyński nazywa postaci prezentujące podobną postawę „polepszaczami” i zalicza je do grona obrońców pańszczyzny, bo choć chcieli polepszyć poziom życia ludu, to jednak pod pewnymi warunkami, najczęściej dotyczącymi zachowania *status quo* szlachty i dalszego eksploatowania chłopów, tyle że na innej niż pańszczyzna zasadzie⁴³.

Wydaje się, że aktywność Anczyca na polu oświaty była motywowana lękiem, że rabacja może się powtórzyć⁴⁴. W 1873 wydał on *Obrazki dramatyczne ludowe*, w których opublikował, jawnie odnoszącą się do rewolucji 1846 roku, czwartą wersję *Chłopów arystokratów*. W tym samym roku pisał, że krzewienie idei polskości i unarodowienie chłopów mogłyby zapobiec rabacji: „Gdybyśmy od czasów pierwszego rozbioru szli tą drogą, nie zmarnowalibyśmy stu lat w bezowocnych zapasach, nie mielibyśmy strasznego wspomnienia z r. 1846”⁴⁵. Tym samym utrwalał ziemiańską narrację, według której powodem wybuchu wystąpień chłopskich była manipulacja austriackich urzędników, przemilczając „ludowe” motywacje takie jak bunt wobec pańszczyzny i chęć poprawy trudnego położenia ekonomicznego spowodowanego klęskami naturalnymi. Być może zatem Anczyc dodał do dramatu rabacyjne fragmenty dla przypomnienia widzom, do czego zdolni są chłopci pozbawieni oświaty, tym samym wzmacniając głosy aktywnych w tamtym czasie pozytywistów. Pisarz musiał jednak również obserwować, jak błędnie pamięć świadków rabacji galicyjskiej, a aluzyjne odniesienia do jej uczestników w *Chłopach arystokratach* przestają być częścią kodu kulturowego nowego pokolenia klas wyższych. Bezpośrednie odniesienia „rabacyjne” w utworze pozwalały podtrzymywać pamięć o ziemiańskiej traumie.

⁴¹ Por. Partyga, *Wiek XIX: Przedstawienia*, 351; Henryk Syska, *Od „Kmiotka” do „Zarania”: Z historii prasy ludowej* (Warszawa: Wydawnictwo Ludowe, 1949), 104–110.

⁴² Zdaniem Góralczyka (pseudonim Anczyca) dwór i gromada muszą żyć w symbiozie, a przejście z pańszczyzny do oczynszowania jest motywowane argumentami ekonomicznymi. Jak pisze, „pańszczyzna to kiepszczyzna”, bo kiedy praca jest przymusowa, to chłopci się lenią, a kiedy będzie płatna – będą się starać. Każdy pracowity chłop będzie więc miał z czego płacić czynsz, a za pozostałe zarobki będzie mógł kupić np. drzewo od dziedzica, o które będzie z kolei bardziej dbał, bo – jak wynika z opowieści – o rzeczy zakupione dba się bardziej niż o te ukradzione. [Władysław Ludwik Anczyc], „Gawędy wiejskie”, *Kmiotek. Pismo Tygodniowe Ilustrowane*, nr 8 (1861): 57–60.

⁴³ Leszczyński, *Obrońcy pańszczyzny*, 14.

⁴⁴ Po części jego obawy się spełniły – pisarz musiał słyszeć o antypańszczyźnianych wystąpieniach chłopów w 1861.

⁴⁵ Szyjkowski, *Władysław Ludwik Anczyc*, 255.

Można podejrzewać, że właśnie tę nową wersję *Chłopów arystokratów* zagrano 29 grudnia 1874, kiedy Anczyc obchodził dwudziestopięciolecie pierwszego wystawienia utworu na deskach teatru (dramat wystawiono wówczas po raz sto czternasty⁴⁶). Prawie dekadę później, w 1883, we wspomnieniu pośmiertnym Anczyca w *Czasie* pisano o utworze, że „kto tylko w Polsce uczęszcza do teatru, ten umie go na pamięć. Nie było chyba nigdy u nas bardziej popularnego utworu scenicznego, jak owi *Chłopi*”⁴⁷. Recenzent nie odnosił się jednak do tematu rabacji, lecz zapadających w pamięć piosenek Koguciny i opowieści Scepodka⁴⁸.

Wspólne winy, czyli chłopski resentyment

W tym samym roku, w którym Anczyc obchodził jubileusz wystawienia *Chłopów arystokratów* na scenie teatru krakowskiego, Jan Kanty Galos, młody aktor, dostał do niego angaż. Galos był z pochodzenia chłopem, urodził się we wsi Przeginia Duchowna, oddalonej o trzy mile od Krakowa. Pochodził z dość zamożnej kmiecej rodziny, skończył szkołę ludową i chciał kształcić się dalej, na co nie pozwalał mu ojciec. Dzięki swojej determinacji dokonał społecznego awansu – uciekł z rodzinnych stron i zaczął się w jednym z teatrów prowincjonalnych, by w końcu trafić do Krakowa. Znamienne, że Jan Kanty wstępując na scenę Stanisława Koźmiana, zmienił nazwisko Galos na Galosiewicz, a potem – Galasiewicz. W druku często uszlachcano go jeszcze bardziej, nazywając „Janem Kazimierzem”⁴⁹. W czasie pobytu w teatrze krakowskim Galasiewicz występował głównie w ludowym emplot, a jego talent kreowania tego rodzaju ról podkreślała prasa⁵⁰.

Galasiewicz mierzył jednak wyżej niż rozwijanie kariery aktorskiej i po kilku latach gry postanowił zostać dramaturgiem. *Czartowska ława*, inspirowana legendą z jego rodzinnych stron, miała premierę w Krakowie 3 kwietnia 1880 roku, skąd trafiła do warszawskich teatrzyków ogródkowych. Na deskach Alhambry (premiera 22 lipca 1880) odniosła ogromny sukces – w sezonie 1880/81 zagrano ją sześćdziesiąt dwa razy⁵¹. Otworzyło to Galasiewiczowi drogę do

⁴⁶ Szykowski, 257.

⁴⁷ A.Z., „Władysław Ludwik Anczyc (Wspomnienie pośmiertne)”, *Czas*, nr 204 (1883): 2.

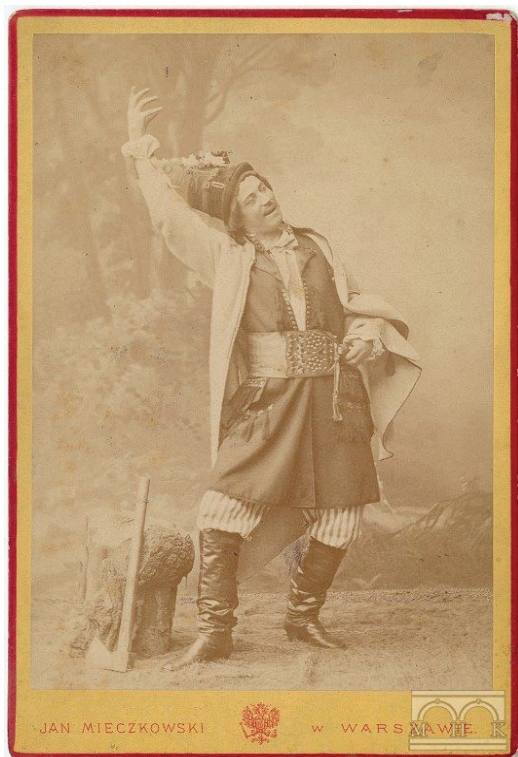
⁴⁸ A.Z., „Władysław Ludwik Anczyc”, 2.

⁴⁹ Tak podpisany jest w pierwszym wydaniu *Wspólnych win*, Jan Kazimierz Galasiewicz, *Wspólne winy: Obraz dramatyczny w pięciu aktach osnutym na tle stosunków wiejskich* (Warszawa, 1882).

⁵⁰ Por. Górski, *Dramat ludowy*, 144.

⁵¹ Górski, 147.

Jan Kanty Galasiewicz jako
Dominik Mydtek w sztuce
Czartowska ława, 1881, Muzeum
Krakowa



Jan Kanty Galasiewicz, *Tygodnik
Ilustrowany*, nr 49 (1890): 359



Teatrów Rządowych w Warszawie, do których zaangażowano go 13 listopada 1880⁵². Tam również odgrywał głównie role chłopów, ale przy tym rozwijał karierę pisarską. Stworzył w tym czasie sześć utworów i we współpracy z Zofią Mellerową dokonał adaptacji scenicznej dwóch powieści. Prawie wszystkie jego sztuki miały prapremiery w teatrzykach ogródkowych, choć grano je również na deskach Teatrów Rządowych.

Większość dramatów pisanych przez Galasiewicza było utrzymanych w tonacji dydaktyczno-moralizatorskiej i opartych na schemacie fabularnym „kary za popełnione grzechy”. Pozostaje jednak wątpliwość, na ile fabuła i płynący z niej morał były dla widza wtórne wobec wrażeń estetycznych i emocjonalnych „wstrząsów”, jakich dostarczały sztuki. Ewa Partyga teatrzyki ogródkowe nazywa elementami kultury atrakcji⁵³ charakterystycznej dla dziewiętnastowiecznego miasta⁵⁴. Rzeczywiście dramaty ludowe były pełne atrakcji. Na scenie chłopci tańczyli i śpiewali w malowniczych strojach, mówili nieznaną miastu gwara, spotykały ich rozliczne przygody, częściowo wynikające z ich „niepańskiego” i „niemiejskiego” sposobu myślenia – co służyło egzotyzacji wsi, ukazaniu jej jako swoistego, odrębnego ładu. Taki obraz wsi kreuje *Emigracja chłopska* Anczyca święcąca triumfy w Tivoli (premiera 21 sierpnia 1876, dwadzieścia cztery przedstawienia z rządu)⁵⁵. Chociaż podejmowała realny i aktualny problem odpływu mieszkańców galicyjskich wsi do Ameryki, to życie wiejskich emigrantów na nowym łądzie pisarz przedstawił w awanturycznym stylu: chłopci strzelają z rewolweru do napadających na nich Indian (strzelających oczywiście z łuku), a widok klientów jednego z agentów emigracyjnych – na którą to grupę oprócz polskich chłopów składali się „Murzyni, Chińczycy, Meksykanie, Indianie” – musiał wstrząsać widzem swoją „egzotyką”. W ogródkach wystawiano także przeróbki utworów literackich. Tak stało się ze *Szkicami węglem* Henryka Sienkiewicza, które adaptował na scenę Galasiewicz. Zostały wystawione w Wodewilu pod tytułem *Pan Zolzikiewicz* (premiera 21 lipca 1888). Do tragicznego w wymowie utworu wprowadzono śpiewy i tańce. Ilustracje prasowe z wystawienia dramatu uwidaczniają ten dysonans treści i formy.

⁵² Górski, 147. Występował w Teatrach Rządowych do 1890, jego karierę zakończyła amputacja nogi. W 1893 został zatrudniony na stanowisku kasjera Teatru Małego, gdzie pracował aż do śmierci (16 marca 1911). Więcej o biografii Galasiewicza zob. Górski, 139–159.

⁵³ Zob. Łukasz Biskupski, *Miasto atrakcji: Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku; Kino w systemie rozrywkowym Łodzi* (Warszawa: Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, 2013).

⁵⁴ Partyga, *Wiek XIX: Przedstawienia*, 269.

⁵⁵ Agata Łuksza, „Transfer kulturowy a repertuar popularny: Przypadek londyńsko-warszawski”, *Pamiętnik Teatralny* 67, z. 4 (2018): 155, <https://doi.org/10.36744/pt.267>. Krakowska premiera odbyła się 3 czerwca 1876.

Jedna z nich przedstawia tańczący korowód chłopskich postaci, czyli tak zwane okrężne, a kolejna – scenę, w której Wawrzon Rzepa (w tej roli Galasiewicz) z siekierą w dłoni szykuje się do morderstwa żony.

Dla sukcesu sztuk Galasiewicza, a także funkcjonowania sztuk ludowych w teatrzykach, nie bez znaczenia pozostaje fakt, że lata osiemdziesiąte XIX wieku to szczyt mody na ludowość, szczególnie widocznej w Krakowie. Jak pisał Kazimierz Kaszewski, krytyk teatralny: „świat ludowy, jest dla nas mieszkańców wielkiego miasta, światem nieznanym. [...] jako taki zaciekawia nas”⁵⁶. Z tej mody wynikała także niesłabnąca popularność sztuk Anczyca. W 1880, kiedy Galasiewicz wystawił w Warszawie *Czartowską ławę*, swoją premierę miał *Kościuszeko pod Raclawicami* Anczyca, który okazał się teatralną „bombą”⁵⁷. Co ciekawe, rok później, 6 marca 1881, po kilkunastu latach na deski warszawskiego Teatru Wielkiego powrócili *Chłopi arystokraci* (rolę Sceponka odegrał Galasiewicz), których – nie bacząc na rabacyjny kontekst – zestawiono z *Weselem w Ojcowie* odgrywanym przez dzieci ze szkoły baletu⁵⁸. Moda na ludowość nie ograniczała się tylko do teatru. Furorę robiła także muzyka ludowa – chłopci w przerwie od pracy na roli grali więc w warszawskich ogródkach piwnych⁵⁹, a w 1881 powstała słynna Orkiestra Włościańska Karola Namysłowskiego⁶⁰. Kolorowane zdjęcia chłopów w odświętnych strojach z różnych stron polskich ziem sprzedawał krakowski zakład Ignacego Kriegera. „Ludomania” ogarnęła również zamożne ziemiaństwo, które samo odgrywało chłopów. W tamtym czasie popularne wśród arystokracji było bowiem organizowanie kuligów, których uczestnicy przebierali się za postaci rodem z chłopskiego wesela, i w takim wydaniu robiono sobie na pamiątkę fotografie⁶¹. Choć można powiedzieć, że kultura ludowa dostąpiła wówczas estetycznego awansu, a widzialność społeczna chłopów zwiększyła się, to wciąż byli oni pozbawieni politycznej sprawczości. W mieście chłopci ulegali folkloryzacji i pojawiali się w jego przestrzeni jako estetyczne figury mające dostarczyć wrażeń, nie jako nowi obywatele. Ich swoista „egzotyzacja”

⁵⁶ Kazimierz Kaszewski, „Przegląd teatralny” [recenzja Flisaków Anczyca], *Tygodnik Ilustrowany*, nr 383 (1875): 275.

⁵⁷ Więcej na ten temat zob. Partyga, *Wiek XIX: Przedstawienia*, rozdz. „Kościuszeko pod Raclawicami, czyli chłopci”, 329–403.

⁵⁸ [B.a.], „Co słyszać nowego”, *Kurier Poranny*, nr 66 (1881): 1.

⁵⁹ Zob. *Gazeta Świąteczna*, nr 74 (1882): 2.

⁶⁰ Zob. Aleksander Bryk, *Karol Namysłowski i jego orkiestra* (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1980).

⁶¹ Zob. Agata Koprowicz, „Stylizacja «na chłoptkę»: Przyczynek do badania dziewiętnastowiecznych fotografii arystokratek w stroju ludowym na przykładzie Róży Tarnowskiej z Branickich”, *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* 54 (2019): 131–161, <https://doi.org/10.18318/wiekxix.2019.8>.



Wspólne winy Galasiewicza,
rys. Ksawery Pillati, *Tygodnik*
Powszechny, nr 36 (1882): 568

sprzyjała ochronie interesów ziemiaństwa, które w sytuacji powłaszczeniowej szczególnie strzegło swojego politycznego status quo.

Galasiewicz po sukcesie *Czartowskiej ławy* podjął się zadania ambitnego – chciał stworzyć już nie melodramat, ale dramat ludowy, zrezygnować z tańców i śpiewów na scenie, ukazać wieś w jej tragicznych rysach. Zdecydował się na temat do tej pory pomijany w dramacie ludowym, czyli konflikt między dworem a wsią⁶². Dnia 28 lipca 1882 Teatr Letni w Warszawie wystawił *Wspólne winy*, w tym samym roku ogłoszone drukiem⁶³. Jak się okazało, w „panu” Galasiewiczu zostało sporo z „chłopa” Galosa. Na deskach teatru zaprezentował bowiem temat przeciw-pamięci chłopskiej, a sednem utworu uczynił pańszczyźnianą przemoc i pamięć o niej.

⁶² Por. Górski, *Dramat ludowy*, 183.

⁶³ Górski, 150.

Wspólne winy ukazują wieś pouwłaszczeniową, a główną osią fabuły jest konflikt między zamożnym gospodarzem Łukaszem Skałą (w tej roli sam Galasiewicz), zwanym Łuką, a dziedzicem Adamem Tarskim (odgrywanym przez Bolesława Ładnowskiego)⁶⁴. To dramat o chłopskiej zemście za krzywdy doznane w czasach pańszczyzny. Intryga bowiem skupia się na kolejnych działaniach, które podejmuje Łuka, aby pokonać i upokorzyć Tarskiego. Jego celem jest „wysadzenie go z siodła” poprzez nabycie jego majątku. Łuka swój plan realizuje przez około czterdzieści lat, w czasie których w tajemnicy skupuje weksle Tarskiego z pomocą oficjalisty dworskiego. W końcu udaje mu się wylicytować dom dziedzica, postanawia jednak sprzedać go Niemcom. Zemsta na Tarskim jest wykalkulowana, odwleczona w czasie. Galasiewicz pokazuje, że chłop umie się zręczniej posługiwać narzędziami kapitalizmu niż dziedzic, który bagatelizuje popadanie w coraz większe długi i nie wierzy, że jakiegokolwiek okoliczności mogą zachwiać jego pozycją społeczną.

Główne postaci utworu naznaczone są nadmiarem pamięci i niemożnością zapomnienia. Ekonom wzdycha do czasów, kiedy mógł bić chłopów, dziedzic żyje obrazem wsi pańszczyźnianej, w której chłop był dla niego zwierzęciem, Łuka i inni chłopcy są nosicielami pamięci o krzywdach pańszczyźnianych. Tarski i ekonom nazywają Łukę „zapamiętałym chamem”, znowu wplatając wątek pamięci. O przyczynach uporczywej pamiętliwości Łuki dowiadujemy się, kiedy do wsi wraca jego syn Stanisław. Wysłany do szkoły, później kształcił się na inżyniera za granicą, a teraz jego ambicją jest praca dla kraju. Łuka opowiada synowi, skąd w nim taka nienawiść do dziedzica: „W całej wsi nie znajdziesz cłowieka, żeby nie pomoił jakiej krzywdy!... kuźdemu oni umieją, zaliczyć za skórę!...”⁶⁵. Choć minęło czterdzieści lat, Łuka wciąż pamięta, że dziedzic i jego zarządcy bywali tak okrutni wobec mieszkańców wsi, że „skóra cierpła”⁶⁶. Znamienne, że syn bagatelizuje tę opowieść o przemocy, tym samym wykazuje „pański” sposób myślenia. Mówi, że to były inne czasy i obyczaje, i „więc jeżeli czasem użyto może zbyt surowych środków, to dla porządku... dla dania przykładu”⁶⁷. Jednak nie sama pańszczyźniana przemoc jest źródłem gniewu wobec Tarskiego. Skała

⁶⁴ W pozostałych rolach: Adolf Ostrowski (wójt Onufry), Jan Tatarkiewicz (Stanisław), Henryka Ładnowska (Jadwiga), Jan Jaśkiewicz (parobek), Józef Grzywiński (ekonom), Magdalena Micińska (wójtowa). Zob. Henryk Sienkiewicz, „*Wspólne winy*: Obraz dramatyczny w pięciu aktach, osnuty na tle stosunków wiejskich; Napisał J. K. Galasiewicz”, *Słowo*, nr 168 (1882): 3; [B.a.], „*Wspólne winy* obraz dramatyczny osnuty z życia ludu wiejskiego Jana Galasiewicza”, *Kurier Codzienny*, nr 170 (1882): 5; [B.a.], „*Wspólne winy* dramat ludowy w 5-ciu aktach Jana Galasiewicza”, *Nowiny*, nr 207 (1882): 2 i 208 (1882): 2.

⁶⁵ Galasiewicz, *Wspólne winy*, 80.

⁶⁶ Galasiewicz, 80.

⁶⁷ Galasiewicz, 80.

doświadczył innej jeszcze traumy, która jest dla niego głównym motorem zemsty. Opowiada synowi o swojej pierwszej wielkiej miłości Marysi, którą poznał, zanim związał się z jego matką – za czasów pańszczyźnianych. Wspomina, że kiedy obecny dziedzic za młodu „hulał” z pannami ze wsi, a choć „nie w jednym chłopoku krew dygotała”⁶⁸, to – wobec przyzwolenia dziedzica ojca – mężczyźni we wsi mogli się temu jedynie biernie przyglądać. Młody Tarski upatrzył sobie na kolejną ofiarę właśnie Marysię, która była jednak obojętna na jego umizgi. Uznał więc, że jeśli nie zdobędzie jej po dobroci, weźmie ją siłą. Łuka opowiada:

Długo spekulował choć po próżnicy... wreszcie kiej poznał ze po dobroci nic a nic nie wskuro... napod z celadzią!... napod w moich oczach, jak zbójca przekłęty!... (zaciskając pięści, zrywa się z ławki) Ach!... porwołem się do nich, kiejby wilk wściekły!... pod moją pięścią chłopcy się waliły na ziemię jak snopki od wiatru!... Nic nie pumogło i tak mię przemogli...! chycili... związali... kiejby psa jakiego ciepnęli pod ławę i zostawili po to, żebym się patrzył na jego zbytki!... żebym som widzioł te carcią zobawę. (zakrywa oczy z bólem) Ach! ha!...⁶⁹

Kiedy kolejnego dnia matka Marysi poszła szukać sprawiedliwości do dziedzica, ten kazał sprowadzić do siebie dziewczynę i zbił ją do nieprzytomności różgami⁷⁰. Dziewczyna ledwie dowlekkła się do chaty, zachorowała i „prawie bez pamięci leżała tydzień”, po czym umarła. Jej matka zmarła niebawem po niej, z żalu po stracie córki. Łuka, kończąc swoją opowieść, płacze.

Choć sam tytuł: *Wspólne winy* nie wskazuje na rewolucyjne przesłanie utworu, można w nim znaleźć wątki nierozliczonych krzywd pańszczyźnianych, nie-podejmowane wcześniej w dramacie ludowym, które tym bardziej mogły razić widza (lub czytelnika), że były pisane przez autora chłopskiego pochodzenia. Urodzony tuż po uwłaszczeniu, bo 1 września 1849, Galasiewicz doświadczenia pańszczyzny i rabacji musiał znać z opowiadań rodziców i sąsiadów. O tym, jak trwała była pamięć chłopów o pańszczyźnie, pisali działacze późniejszego ruchu chłopskiego i chłopscy pamiętnikarze, jak Jan Słomka, Jakub Bojko czy Wincenty Witos. Opowieści o realiach pańszczyźnianej wsi były przekazywane z pokolenia na pokolenie – w ten sposób tworzyła się chłopska wspólnota pamięci pańszczyzny. Jak była odmienna od ziemiańskiej wspólnoty pamięci, możemy prześledzić na przykładzie „czarnej” (ziemiańskiej) i „białej” (chłopskiej) legendy

⁶⁸ Galasiewicz, 80.

⁶⁹ Galasiewicz, 81.

⁷⁰ Galasiewicz, 82.

Jakuba Szeli, które analizuje Ryszard Jamka. Według pierwszej z nich Szela był mordercą i złodziejem, dowódcą ludowej rebelii, który współpracując z austriackimi urzędnikami, unicestwił patriotyczny zryw Polaków⁷¹, według drugiej – to „działający w świetle prawa bohater, który przyczynił się do zniesienia pańszczyzny”⁷². Zauważmy, że jeśli bohaterowie Anczyca chcieli znaleźć się na miejscu pana, by reprodukować pańszczyźniany porządek, Łuka – przeciwnie – dążył do upadku dziedzica, gotów sprzedać dwór komukolwiek. W ten sposób chciał wyeliminować z przestrzeni wsi jakąkolwiek obecność pana, a tym samym – doznaną z jego strony przemoc. Symptomatyczne, że Łuka wspomina o tym, że Marysia „leżała bez pamięci” w chorobie – jakby trauma, której doświadczyła, była zbyt wielka, by ją pamiętać. Z kolei on sam na początku opowieści podkreśla, że „chłop mo dobrą pamięć!... dobrą!... pamięto wszystko i niełocwo daruje!...”⁷³. Łuka uporczywie pamięta o krzywdach, ale kiedy symbolicznie udaje mu się je pomścić, nie chce majątku dla siebie – chce jak najszybciej zapomnieć.

Łuka, planujący zemstę przez kilka dziesięcioleci, wydaje się wzorcowym przykładem podmiotu resentymentalnego. Agata Łuksza definiuje go za Gilles'em Deleuze'em jako „podmiot, który nie radzi sobie z własnym śladami pamięciowymi, który jest w pewnym sensie opętany przez te ślady, przez powidoki własnej krzywdy i doznanego cierpienia”⁷⁴. Resentyment, pojęcie wywodzące się z filozofii Friedricha Nietzschego, charakteryzuje „moralność niewolników”⁷⁵. W ujęciu filozofa niewolnik, zdając sobie sprawę z własnej bezsilności wobec pana, nie reaguje bezpośrednio na doznaną od niego krzywdę, lecz odwleka ją w czasie i nieustannie o niej fantazjuje. Tak definiowany resentyment był ujmowany jako zjawisko negatywne społecznie i psychologicznie, „schorzenie duszy” i odwrócenie hierarchii wartości⁷⁶.

Na resentyment można jednak spojrzeć jako na siłę pozytywną i dekonstruującą relacje władzy, o czym przypomniał w badaniach teatru Grzegorz Niziołek⁷⁷. Zauważył, że pojęcie resentymentu było redefiniowane w tym duchu przez między innymi Jeana Améry'ego czy Fredrica Jamesona, jednak ich ujęcia

⁷¹ Jamka, *Panów piątą*, 100.

⁷² Jamka, 188.

⁷³ Galasiewicz, *Wspólne winy*, 82.

⁷⁴ Agata Łuksza, „Pani prokurator Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, czyli o resentymentach”, *Dialog*, nr 3 (2018): 47–57, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/pani-prokurator-marii-morozowicz-szczepkowskiej-czyli-o-resentymencie>.

⁷⁵ Zob. Friedrich Nietzsche, *Z genealogii moralności*, tłum. Grzegorz Sowiński (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012).

⁷⁶ Jacek Drożdż, „Resentyment w ujęciu Friedricha Nietzschego i Maxa Schelera”, *Pisma Humanistyczne* 2 (2000): 179.

⁷⁷ Zob. Grzegorz Niziołek, „Resentyment jako eksperyment”, *Didaskalia*, nr 112 (2012): 45–53.

nie przyjęły się szerzej, co jego zdaniem świadczy o „silnej – ideologicznie i afektywnie – potrzebie wykluczania doświadczeń historycznych obejmowanych tym terminem”⁷⁸. Szczególnie użytecznym narzędziem do analizy utworu Galasiewicza wydaje się ujęcie resentymentu przez Jeana Améry’ego⁷⁹. Według myśliciela resentyment przeciwstawia się naturalistycznemu ujęciu czasu i historii jako nieetycznemu. Jak opisuje ten proces Maciej Bugajewski: „Gdy organizmowi zostaje zadana rana, gdy zostaje zraniony, po pewnym czasie rana może się zabiżnić w ten sposób, że o ranie można zapomnieć i po procesie ozdrowienia skierować uwagę ku przyszłości”⁸⁰. Analogiczna sytuacja dotyczy społecznej praktyki rozliczania doznanych krzywd, będących odpowiednikiem biologicznej rany. W naturalistycznym ujęciu dziejów resentyment po upływie dłuższego czasu przestaje być społecznie usprawiedliwiony, a ewentualna kara wymierzona sprawcom jest pozbawiona sensu⁸¹. Nieustanne „jątrzenie ran” przeszłości, jakie cechuje podmiot resentymentalny, wydaje się więc nienaturalne i stanowi przeszkodę dla konstruowania nowego jutra. Améry polemizował z taką wizją historii i nie zgadzał się na zapominanie krzywd wyrządzonych przez Niemców w czasie rządów Hitlera w imię budowania lepszej przyszłości. Opisywał, że ci, którzy pielęgowali własny resentyment, byli traktowani jako „anomalie historii” – jako przeszkody w procesie gojenia ran. Niziołek wezwanie do zapomnienia opisywane przez Améry’ego nazywa „skrajnie opresyjnym żądaniem niepamięci”, które lokuje „przeegranych Niemców po stronie zwycięzców, a ich ofiary po stronie przegranych”⁸².

W finale sceny opowieści Łuki o przemocy i gwałcie jego syn Stanisław reprezentuje postawę analogiczną do tej, którą opisywał Améry. Stanisław, głosiciel idei solidaryzmu i pracy na rzecz przyszłości narodu, wzywa ojca do zapomnienia i przebaczenia: „Odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy...”. Próba zanegowania prawa do resentymentu wywołuje w Łuce gwałtowny gniew. Wykrzykuje, że dwór nigdy się nie zmieni, a chłopci zawsze będą przez

⁷⁸ Niziołek, „Resentyment jako eksperyment”, 47. Uznanie prawa do chłopskiego resentymentu ma dziś swój epilog. W ostatnich latach mamy do czynienia z tzw. zwrotem ludowym w humanistyce, którego autorzy (m.in. Adam Leszczyński, Kacper Pobłocki, Michał Rauszer) próbują redefiniować polskie pole symboliczne zdominowane przez szlachecką postpamięć. Odpominanie historii chłopów jest zarazem gestem nawołującym do uznania prawa do chłopskiego resentymentu, który – podobnie jak w XIX wieku – spotyka się z krytyką: zarzutami o populizm, „antyinteligencckość” czy wręcz fałszowanie historii (w tym historii rabacji galicyjskiej).

⁷⁹ Jean Améry, *Poza winą i karą: Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. Ryszard Turczyn (Kraków: Homini, 2007).

⁸⁰ Maciej Bugajewski, „Resentyment w refleksji Jeana Améry’ego nad czasem i historią”, *Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne* 45, nr 4 (2021): 65.

⁸¹ Bugajewski, „Resentyment w refleksji Jeana Améry’ego”, 65.

⁸² Niziołek, „Resentyment jako eksperyment”, 48.

dziedziców szczuci psami, wyzywani od bydła i ciemnoty⁸³. Wspomniane żądanie niepamięci pojawia się nie tylko w treści utworu, ale również w jego recepcji. Sztuka powstała bowiem w dobie działalności pokolenia, które proponuje nazwać pokoleniem społecznej niepamięci o pańszczyźnianej przemocy. Maria Hirszowicz i Elżbieta Neyman definiują niepamięć jako

społecznie znaczące luki w kolektywnej pamięci. Jeśli więc jako pamięć określamy kumulację i rejestrację informacji, to niepamięcią jest wszystko, co znajduje się poza tym obszarem – zarówno treści nie przyswojone, jak i te, które uległy eliminacji czy zapomnieniu.⁸⁴

Pokolenie niepamięci tworzą obywatele ziemscy i inteligencja pochodzenia ziemiańskiego, w tym między innymi pozytywiści skupiający się na aktualnych problemach wsi i *de facto* opierający swoje idee na niepamięci o społecznych zaszczościach. Znajduje to odzwierciedlenie w publicystyce tego okresu. W 1874 roku na łamach *Przeglądu Tygodniowego* ukazała się krytyka pisma ludowego *Zorza*, które propagowało ideę solidaryzmu wsi z dworem. W artykule czytamy:

stosunek wieśniaka do obywatela jest jeszcze w zbyt świeżej pamięci, aby w tę kwestię bezstronnie godziło się trącać. Lepiej milczeć. Ukazywanie ciągle dobrodziejstw dworu, gdzie one rzadko istniały w rzeczywistości, zakrawa na ironię.⁸⁵

Niepamięć, a nawet zapomnienie wzajemnych krzywd dworu i wsi były niezbędne do budowania nowoczesnego społeczeństwa, w którym chłop i pan mają te same prawa.

Ukazanie Tarskiego jako okrutnika, a chłopą już nie jako postaci komicznej, lecz tragicznej – ofiary, która ma prawo do zemsty – wywołało polemikę, a zawarcie sceny gwałtu w sztuce oceniano negatywnie. Recenzenci przywoływali odmienny obraz czasów przeduwłaszczeniowych jako takich, w których ziemianin nie dopuszczał się przemocy, a nawet sam był jej ofiarą. Zdaniem Adolfa Dygasińskiego, recenzenta *Przeglądu Tygodniowego*:

Poszkodowany miałby prawo i gniewać się i mścić... gdyby fakt był rzeczywisty, a przynajmniej prawdopodobny, ponieważ jednak w terminie, w jakim ów gwałt

⁸³ Galasiewicz, *Wspólne winy*, 82–83.

⁸⁴ Maria Hirszowicz i Elżbieta Neyman, „Społeczne ramy niepamięci”, *Kultura i Społeczeństwo* 45, nr 3/4 (2001): 24.

⁸⁵ [B.a.], „Konieczny zwrot w piśmiennictwie ludowym”, *Przegląd Tygodniowy*, nr 48 (1874): 405.

miał się stać, były już srogie dosyć prawa, które tego rodzaju akcją karzą długim zamknięciem – ponieważ uciekanie się do tak zbrodniczych środków dla pozyskania względów Kasi lub Maryny nie wynikało z potrzeby ani leżało w charakterze obywateli ziemskich [sic!], więc cała robota pana Galasiewicza ma fałszywy punkt wyjścia, możebny w jakimś dramacie przed pięćdziesięciu laty – w powieści tendencyjnej, przed zniesieniem poddaństw pisanej, lecz brzmiący fałszywie w sztuce, która w 1882 roku światło dzienne ujrzała.⁸⁶

Recenzent opisuje pamięć Łuki jako fałszywą i wtórują mu inni. Przychylnie nastawiony do utworu Henryk Sienkiewicz pisał w *Słowie*, że dziedzic był „w swoim czasie więcej lekkomyślny, niż zły”⁸⁷. W skądinąd przychylnie nastawionym do sztuki *Kurierze Codziennym* czytamy z kolei, że „autor mógłby znaleźć coś innego, aniżeli przypomnienie motywu *Halki*”⁸⁸. Nawet recenzent *Prawdy*, Stanisław Krzemiński, który entuzjastycznie wypowiedział się o *Wspólnych winach*, określał motywację Łuki jako „sztuczne”⁸⁹.

Recenzje były dowodem na to, że o pańszczyźnianych krzywdach wyrządzonych przez dziedziców w tamtym czasie nikt nie chciał pamiętać. Recepcja sztuki świadczyła jednocześnie o żywej pamięci ziemiaństwa dotyczącej krzywd doznanych od chłopów i wciąż aktualnych uprzedzeniach. Jak pisał Krzemiński:

Wspólne winy – sam już ten tytuł ma w sobie coś nieprzyjemnie drażniącego. Krytyka i satyra błędów społecznych smakują nam jak mikstury apteczne dzieciom, które je tylko lubią wypluwać. A gdy jeszcze ta satyra lub krytyka dotknie otwartej rany społecznej, zadraśnie kastowe drażliwości, bodaj byleciutko – wtedy utwór literacki mieszczący w sobie przykry odczynnik, nie może przypuścić do powszechnych gustów.⁹⁰

W *Tygodniku Ilustrowanym* pisano w podobnym duchu, podkreślając, że sztuka porusza kwestię „drażliwą, palącą, widoczną, prawdziwą i dotkliwą”⁹¹. Dotknięcie

⁸⁶ [Adolf Dygasiński], „Echa Warszawskie”, *Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych*, nr 32 (1882): 414.

⁸⁷ Sienkiewicz, „*Wspólne winy*”, 3.

⁸⁸ [B.a.], „*Wspólne winy*: Obraz dramatyczny osnuty z życia ludu wiejskiego”, 4.

⁸⁹ Stanisław Krzemiński, „Teatr (rec. ze *Wspólnych win*)”, *Prawda*, nr 31 (1882): 10.

⁹⁰ Krzemiński, „Teatr”, 10.

⁹¹ [B.a.], „Kronika tygodniowa”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 345 (1882): 87. Ciekawe, że kilka lat wcześniej ojciec Bolesława Ładnowskiego (odgrywającego rolę Tarskiego), Aleksander, aktor i autor sztuk ludowych pisze dramat *Jakub Szela* (nie został wystawiony, lecz zachował się w rękopisie). Zob. Franciszek Ziejka, „Dwie legendy o Jakubie Szeli”, *Kwartalnik Historyczny* 76, nr 4 (1969): 838, <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=21827>.

niezagojonej „rany społecznej” spełniło funkcję wywoływacza pamięci o rabacji. Krzemiński kontynuuje bowiem:

Chociażby jednak Łukasz był przesadzony, staje się on spotęgowanym skupieniem instynktów, znanych niestety wśród ludu i bardzo naturalnych. Ci, co odmawiają prawdopodobieństwa tej postaci, nie chcą pamiętać o wypadkach dziejowych, w których tacy Łukasze zamieniali się na bandytów i morderców⁹².

Z kolei w *Kurjerze Codziennym* Łuka wprost został porównany do rewolucjonistów z 1846 roku⁹³: w zemście chłopca recenzenci dostrzegli strukturalne powtórzenie rabacji. Łuka sprzedając ziemię Niemcom, współpracował przecież – podobnie jak czynili to sprawcy rzezi – z zaborcą, czym doprowadził dziedzica do symbolicznej śmierci. Wydaje się także, że dopiero „zdrada narodowa” czyni Łukę negatywnym bohaterem, choć w utworze nie znajdziemy żadnych podstaw, by sądzić, że był z polskością jakkolwiek związany. W recenzjach wspomnienia Łuki o krzywdzie z rąk Tarskiego ojca przeciwstawiono traumatycznym wspomnieniom ziemian z 1846 roku. Recenzenci dokonują tutaj logicznej woltę: bagatelizują traumę Łuki związaną z przemocą ziemiańską, a zarazem widzą w nim figurę przemocy chłopskiej, odnosząc się do stereotypu chłopca pełnego złych instynktów, który jest nieobliczalny niczym zwierzę. Zakładając, że akcja utworu jest osadzona około 1882 roku, kiedy została napisana, a Łukasz Skąła ma „lat 55–60”, to w czasie rabacji miał 20–25 lat. Rzecz dzieje się w Galicji, więc rzeczywiście Łuka mógł być jej uczestnikiem. Jednak Galasiewicz prawdopodobnie nie chciał poruszać tego drażliwego tematu i skupił uwagę na trwałości międzystanowych uprzedzeń.

Przywołanie rabacji przez recenzentów jest w tym kontekście szczególnie ciekawe, ponieważ część z chłopów biorących w niej udział mściła się na ziemianach za przemoc seksualną wobec chłopek. Wśród relacji ofiar można dostrzec rewers sytuacji, którą opisał Galasiewicz, czyli zmuszanie do patrzenia na przemoc. W liście Ignacego Strzelbickiego z Brzostka do brata znajdujemy taki opis: „Denkerową trzymali i bili, jak oczy odwracała od widoku, gdy jej męża, syna i brata młócili. Co tylko można wszystko robili, zęby wyrywali, w oleju gotowali⁹⁴”. Tego rodzaju zachowania nie były masowe, jak przekonują

⁹² Krzemiński, „Teatr”, 10. Na nieprawdopodobieństwo postaci Tarskiego i Łuki utyskiwał m.in. recenzent *Gazety Polskiej*. Zob. [B.a.], „Wspólne winy: Obraz dramatyczny w 5-ciu aktach przez J.K. Galasiewicza”, *Gazeta Polska*, nr 168 (1882): 3.

⁹³ [B.a.], „Wspólne winy”, 4. Choć recenzent *Nowin* nie odwoływał się do wydarzeń 1846, również i on przyznawał, że postać Łuki ma wiele pierwowzorów na prawdziwej wsi. Por. [B.a.], „Wspólne winy”, *Nowiny*, nr 207 (1882): 2.

⁹⁴ Sieradzki i Wycech, *Rok 1846 w Galicji*, 239.

badacze Józef Sieradzki i Czesław Wycech, jednak zdarzały się w szczególnych okolicznościach. Według ustnego przekazu mieszkańców wsi okrucieństwo wobec Franciszka Denkiera z Głogowa, o którym mowa we wspomnieniu, było wywołane tym, że dziedzic gwałcił kobiety wiejskie⁹⁵. Dążenie do zemsty za krzywdy kobiet potwierdzają również relacje chłopskich uczestników wydarzeń 1846 roku⁹⁶. Nie można wykluczyć, że młody Galos mógł słyszeć podobne wspomnienia w rodzinnych stronach, jako że opowieści o rabacji przekazywano z pokolenia na pokolenie⁹⁷. Zauważmy, że zarówno *Przegląd*, jak i *Prawda* przemilczały drugi powód zemsty – pańszczyźnianą przemoc wobec mężczyzn we wsi. Łuka wspominał o tym w swojej opowieści, potwierdzając powszechność krzywd doznawanych z rąk dziedzica i jego zarządców. Powracanie do kwestii pańszczyzny i związanej z nią przemoc, szczególnie wobec kobiet, wydaje się w świetle recenzji czymś, o czym już zapomniano i zapomnieć trzeba, tym samym negując pamięć i odmawiając chłopom prawa do resentymetu. W recenzji Dygasińskiego pojawia się zarzut – godzący w pochodzenie Galasiewicza – że choć w nowatorski sposób ukazał lud, to: „Nietrudno byłoby [...] dowieść, że pan Galasiewicz wiejskiego świata surdutów i czamar nie zna”⁹⁸. Galasiewicz nie był częścią ziemiańskiej wspólnoty pamięci i destabilizował jej tożsamość, post-pamiętając pańszczyznę inaczej niż jej beneficjenci.

Wieś opisana we *Wspólnych winach*, choć już dawno uwłaszczona, wciąż jest naznaczona piętnem przemoc. Nie była to jedynie fikcja literacka. W tym samym okresie, jak opisuje Adam Leszczyński,

gazety stale jednak donosiły o konfliktach na wsi, które przybierały bardzo brutalne formy. Pisano więc o ekonomie, który zginął „ugodzony kołem w głowę” w czasie bójki; o parobku, który „srodze pobity, w kilka godzin skonał”; o przebicciu dziedzica dyszlem przez chłopą, z którym prowadził spór o serwitut. Chłopi okradali również folwarki, wyrąbywali lasy i w akcie zemsty niszczyli uprawy dworskie.⁹⁹

Sztuka Galasiewicza ukazywała więc źródła obecnych konfliktów na wsi, co nie zostało w pełni dostrzeżone przez recenzentów. Tarski przy każdej okazji nazywa chłopów „łotry chamy” czy „bydło nieznośne”. Widzimy go jako niezdolnego

⁹⁵ Sieradzki i Wycech, 295.

⁹⁶ Sieradzki i Wycech, 310.

⁹⁷ Wincenty Witos, *Moje wspomnienia*, t. 1 (Paryż: Instytut Literacki, 1964), 186; Jamka, *Panów piłą*, 163–228.

⁹⁸ [Dygasiński], „Echa Warszawskie”, 414.

⁹⁹ Adam Leszczyński, *Ludowa historia Polski: Historia wyzysku i oporu; Mitologia panowania* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2020), 371.

do porozumienia z chłopami, którym grozi kijami albo żandarmerią, krzycząc, że każdego, kto wejdzie na jego łąki, każe obedrzeć ze skóry. Choć jego groźby na nic się zdadzą w nowej, poułaszczeniowej rzeczywistości, jest na tyle wrogi chłopom, że marzy o murze, który oddzieliłby go od „motłochu”. Znamienne, że krytyka punktowała tę postać jako odmalowaną w „zbyt ciemnych barwach”¹⁰⁰, a ci, którzy widzieli ziarno prawdy w jego wadach, rozgrzeszali go z nich niemalże od razu¹⁰¹. Z kolei ekonom, wymownie nazwany Batoskim, zjawia się na scenie pijany, a przy każdym, nawet przypadkowym wykroczeniu chłopów szuka okazji do bicia. W realiach popańszczyźnianych nie może już stosować wobec chłopów przemocy, więc pozostaje mu jedynie o biciu nieustannie fantazjować. Jak mawia: „wyłoić skórę chamowi, nic to nie szkodzi”. Kiedy Łuka przejmuję dwór, Batoski próbuje zmusić chłopą, aby obiecał, że nie sprzeda majątku. Gotują się w nim powstrzymywane od lat emocje:

No, otwórz gębę, przysięgam Bogu, bo mnie diabli biorą z gniewu i złości!... a dawnom nie walił!... dawnom nie walił, przysięgam Bogu... [...] wiem, że bić nie wolno, ale już dłużej wytrzymać nie mogę!... Choćbym miał do śmierci gnić w kryminale, to nie pozwolę na dalsze łajdactwa!...¹⁰²

Nowy świat, w którym ekonom nie potrafi się odnaleźć, to „nie tylko rzeczywistość innych hierarchii opartych na statusie majątkowym, ale przede wszystkim świat prawa, w którym zmienia się dystrybucja przemocy”¹⁰³. Batoski u Galasiewicza nie pasuje do uwłaszczonego świata, w którym przemoc przestaje być językiem komunikacji. Przemoc pańszczyźniana nie jest dla niego odległym wspomnieniem, lecz pamięcią ucieleśnioną, która nieustannie chce się aktualizować.

O postaci ekonomy wspomniano jedynie w jednej recenzji ze spektaklu. Recenzent *Kuriera Codziennego* zaskakująco skwitował tę postać słowami: „Bardzo dobrą i nową jest także postać ekonomy, który dużo krzyczy i hałasuje, ale nikomu krzywdy nie robi”¹⁰⁴. Z ilustracji z premiery sztuki zawartych w *Tygodniku Powszechnym* wiemy, że na scenie został przedstawiony z nieodłączną nahajką – znamienne, że do druku wybrano scenę, w której ekonom wzruszony

¹⁰⁰ Por. Krzemiński, „Teatr”, 10.

¹⁰¹ Por. Krzemiński, 10.

¹⁰² Galasiewicz, *Wspólne winy*, 182.

¹⁰³ Por. Paweł Tomczok, *Literacki kapitalizm: Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018), 409.

¹⁰⁴ [B.a], „Wspólne winy obraz dramatyczny osnuty z życia ludu wiejskiego Jana Galasiewicza”, 5.

chłopskim losem przeciera oczy ze wzruszenia. W tamtym czasie ekonomowie bywali opisywani przez pryzmat nostalgii – jako malownicze figury, które odchodziły w popańszczyźnianą niepamięć¹⁰⁵.

Wspólne winy kończą się skruczą dziedzica i zrozumieniem krzywd, które wyrządził. Zrujnowany Tarski pokornie zamieszkuje w małej oficynie przy dworze, a mieszkańcom wsi, początkowo biorącym stronę Łuki, robi się go żal. Przynoszą mu jedzenie, obiecują bryczkę, oferują nawet, że sami sfinansują wszystko, co będzie jeszcze mu potrzebne. Jak u Anczyca – chłopci potrzebują pana, zachowania status quo. Łuka sprzedaje dwór Niemcom, jednak transakcja okazuje się nieważna. Także on dochodzi do zrozumienia swojego zapamiętania w zemście, konfrontuje się z dziedzicem i wzajemnie sobie przebaczą. Tarski nazywa go „młodszy bratem” i sąsiadem, a w końcu załamany Łuka wybucha płaczem. Przebaczenie w utworze nie ma mocy katartycznej – to chłop pada do stóp dziedzicowi, nie odwrotnie. Tarski, choć przegrał w pojedynku ekonomicznym z Łuką, paradoksalnie zostaje symbolicznym zwycięzcą – to dziedzic okazuje się główną ofiarą, u której chłop musi szukać przebaczenia. Resentyment zostaje ukazany jako mechanizm blokujący, a zapatrzenie się w przeszłość – jako niesłużące budowaniu nowoczesnego społeczeństwa i wspólnoty narodowej, które wymuszają na swoich członkach przebaczenie doznanych krzywd. Negatywny aspekt postaci Łuki zasadza się między innymi na jego stosunku do przyszłości: zemsta na Tarskim ma jedynie niszczyć stary system, nie – budować nowy; przyszłość zarówno wspólnoty, jak i narodu zupełnie go nie interesuje. Postawa Tarskiego jest inna. Początkowo niechętny wobec Stanisława i jego reformatorskich zapędów, a tym bardziej planów poślubienia jego córki, której zaangażowania w poprawę oświaty na wsi nie rozumie i nie popiera, przechodzi przemianę. Pod wpływem argumentów Stanisława przyjmuje rolę pozytywistycznego postępowca i deklaruje podjęcie pracy jako dyrektor fabryki.

Zakończenie utworu wydaje się być napisane nie przez „chłopa” Galosa, lecz przez „pana” Galasiewicza, który przejmuje w nim punkt widzenia klas wyższych, tym samym ujawniając tożsamościowe rozdarcie, z którym musiał się mierzyć na swojej drodze awansu. Autor namawia do przebaczenia wspólnych win, ale niekoniecznie do ich rozliczenia, co stanowi ilustrację przymusu przebaczenia, o którym pisał Améry. „Odkupienie win” ma być rolą nowej generacji, która jest otwarta na sojusz dworu ze wsią. Symbolizuje ją mezalians: związek córki dziedzica, Jadwigi, i syna Łuki, inżyniera Stanisława. Ich wybory dowodzą, że

¹⁰⁵ Por. Leon Kunicki, „Z cyklu «Nasze typy»: Ekonom starej daty”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 418 (1867): 139–140.

woleliby po prostu puścić przeszłość w niepamięć i zacząć budować społeczeństwo od nowa.

W niepamięć została puszczona również sama sztuka Galasiewicza, która prezentując chłopską przeciw-pamięć, nie mogła znaleźć uznania u publiczności. *Wspólne winy* to jedyny utwór Galasiewicza, którym ogródki się nie zainteresowały, a w innych teatrach miał małe powodzenie¹⁰⁶. Znamienne, że po porażce swojej sztuki Galasiewicz wraca do tworzenia ogródkowych melodramatów z tańcami i śpiewami i przynajmniej na jakiś czas zaprzestaje pisania dramatów (z jednym wyjątkiem), skupiając się na adaptacjach utworów uznanych pisarzy, jak Kraszewski i Sienkiewicz.

Przykłady sztuk Anczyca i Galasiewicza pokazują, że w przestrzeni publicznej prawo do resentymetu wynikającego z krzywd pańszczyźnianych zostało chłopom odebrane, zaś wśród elit pielęgnowane było prawo do ziemiańskiej traumy rabacji. „Żądanie niepamięci” doświadczeń pańszczyźnianej przemocy pozwalało budować ujednoczoną wersję przeszłości i spójną tożsamość, w której to panowie ziemscy opiekowali się swoimi chłopami, a krwawe wydarzenia 1846 roku nie były odwetem za pańszczyźniany wyzysk, lecz dowodem na ciemnotę chłopstwa sterowanego przez cesarski rząd. Dla inteligencji, w znacznej mierze wywodzącej się z ziemianstwa, zapomnienie o krzywdach i usunięcie z pola widzenia resentymentalnych przeszkód pozwalało z kolei na upowszechnianie ideologii nowoczesnego narodu opartego na solidarności dworu i wsi. Z dzieł tej niepamięci rozliczamy się do dziś.



Bibliografia

- Alexander, Jeffrey C. *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Améry, Jean. *Poza winą i karą: Próby przełamania podjęte przez złamanego*. Tłumaczenie Ryszard Turczyn. Kraków: Homini, 2007.
- Bańburski, Kazimierz, i Władysław Konieczny, red. *Rabacja na Powiślu: Dziennik Marianny Pikuzińskiej i relacje chłopskie o krwawych wydarzeniach 1846 r.* Tarnów: Muzeum Okręgowe, 2006.
- Bhabha, Homi. „Mimikra i ludzie: O dwuznaczności dyskursu kolonialnego”. Tłumaczenie Tomasz Dobrogoszcz. *Literatura na Świecie*, nr 1/2 (2008): 184–195.

¹⁰⁶ Górski, *Dramat ludowy*, 150, 187.

- Biskupski, Łukasz. *Miasto atrakcji: Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku; Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Bryk, Aleksander. *Karol Namysłowski i jego orkiestra*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1980.
- Bugajewski, Maciej. „Resentyment w refleksji Jeana Améry’ego nad czasem i historią”. *Sensus Historiae. Studia Interdyscyplinarne*, nr 4 (2021): 63–70.
- Bystroń, Jan S. Wstęp do Władysław L. Anczyc, *Obrazki dramatyczne ludowe*, III–XXIV. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Drożdż, Jacek. „Resentyment w ujęciu Friedricha Nietzschego i Maxa Schelera”. *Pisma Humanistyczne*, nr 2 (2000): 157–180.
- Erll, Astrid. „Literatura jako medium pamięci zbiorowej”. Tłumaczenie Magdalena Saryusz-Wolska. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa: Współczesna perspektywa niemiecka*, redakcja Magdalena Saryusz-Wolska, 211–247. Kraków: Universitas, 2009.
- Górski, Ryszard. *Dramat ludowy XIX wieku*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969.
- Hirszowicz, Maria, i Elżbieta Neyman. „Społeczne ramy niepamięci”. *Kultura i Społeczeństwo*, nr 3/4 (2001): 23–48.
- Jamka, Ryszard. *Panów piłą: Trzy legendy o Jakubie Szeli*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2023.
- Kieniewicz, Stefan. *Ruch chłopski w Galicji w 1846 roku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1951.
- Koprowicz, Agata. „Stylizacja «na chłopkę»: Przyczynek do badania dziewiętnastowiecznych fotografii arystokratek w stroju ludowym na przykładzie Róży Tarnowskiej z Branickich”. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* 54 (2019): 131–161.
- Leszczyński, Adam. *Ludowa historia Polski: Historia wyzysku i oporu; Mitologia panowania*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2020.
- Leszczyński, Adam. *Obrońcy pańszczyzny*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2023.
- Łuksza, Agata. „Pani prokurator Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, czyli o resentymentencie”. *Dialog*, nr 3 (2018): 47–57. <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/pani-prokurator-marii-morozowicz-szczepkowskiej-czyli-o-resentymentencie>.
- Łuksza, Agata. „Transfer kulturowy a repertuar popularny: Przypadek londyńsko-warszawski”. *Pamiętnik Teatralny* 67, z. 4 (2018): 139–160. <https://doi.org/10.36744/pt.267>.
- Nietzsche, Friedrich. *Z genealogii moralności*. Tłumaczenie Grzegorz Sowiński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

- Nijakowski, Lech M. *Polska polityka pamięci: Esej socjologiczny*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- Nijakowski, Lech M. „Regionalne różnicowanie pamięci o II wojnie światowej”. W: *Między codziennością a wielką historią: Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, redakcja Piotr T. Kwiatkowski et al., 200–238. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2010.
- Niziołek, Grzegorz. „Resentyment jako eksperyment”. *Didaskalia*, nr 112 (2012): 45–53.
- Olszewska, Maria Jolanta. „*Tragedia chłopska*”: *Od W. L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego; Tematyka – kompozycja – idee*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2001.
- Partya, Ewa. *Wiek XIX: Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Rancière, Jacques. *Estetyka jako polityka*. Tłumaczenie Julian Kutyla i Paweł Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- Rauszer, Michał. *Siła podporządkowanych*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021.
- Sieradzki, Józef, i Czesław Wycech, oprac. *Rok 1846 w Galicji: Materiały źródłowe*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958.
- Syska, Henryk. *Od „Kmiotka” do „Zarania”: Z historii prasy ludowej*. Warszawa: Wydawnictwo Ludowe, 1949.
- Szykowski, Marian. *Władysław Ludwik Anczyc: Życie i pisma; Monografia*. Kraków: Księgarnia G. Gebethnera i Spółka, 1908.
- Tomczok, Paweł. *Literacki kapitalizm: Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.
- Witos, Wincenty. *Moje wspomnienia*. Tom 1. Paryż: Instytut Literacki, 1964.
- Ziejka, Franciszek. „Dwie legendy o Jakubie Szeli”. *Kwartalnik Historyczny*, nr 4 (1969): 831–852.

AGATA KOPROWICZ

asystentka i doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się kulturą wizualną XIX wieku, społeczną historią fotografii i historią chłopów. Kierowniczka grantu NCN Preludium „Między podporządkowaniem a emancypacją: Historia kulturowa fotografii chłopów w Królestwie Polskim i Galicji (1846–1905)”.