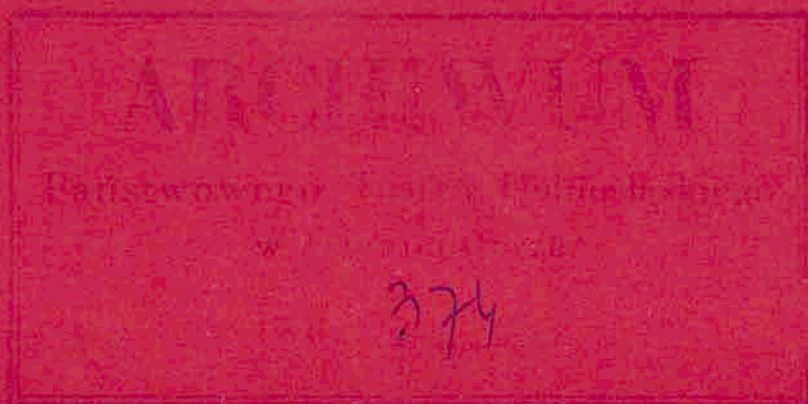


Teatr im. Norwida

Jelenia Góra

Stanisław Przybyszewski

MATKA



Teatr im. Cypriana Kamila Norwida
Odznaczony Krzyżem Komandorskim
z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski
Jelenia Góra

Dyrektor i kierownik artystyczny

ALINA OBIDNIAK

Zastępca dyrektora

HENRYK SZOKA

Kierownik literacki

JANUSZ DEGLER

Adres Teatru:

58-500 Jelenia Góra, Al. Wojska Polskiego 38

Tel. 232-74 i 75

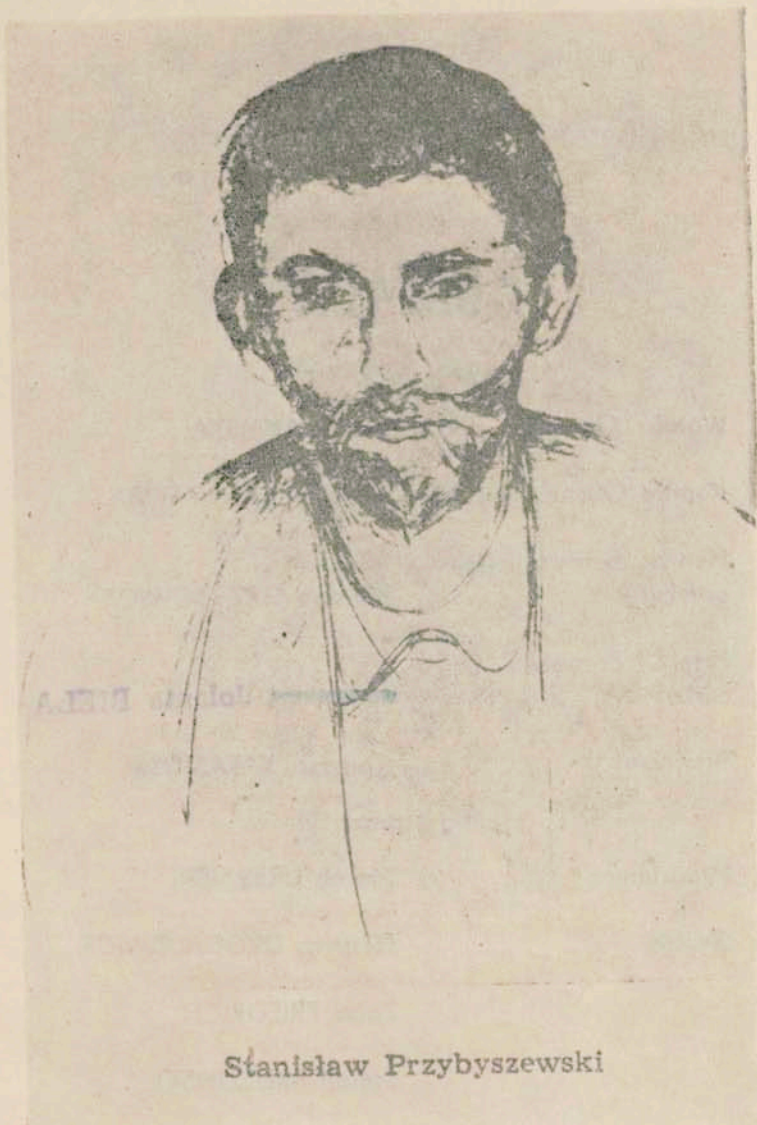
Kasa czynna:

w godz. 10-13 i 16-19

oprócz poniedziałków

Tel. 232-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje Organizacja Widowni
w godz. 9-14 tel. 246-32



Stanisław Przybyszewski

MATKA

Reżyseria i scenografia

KRYSTIAN LUPA

4 XI
Premiera — w zeszłym 1979. XXXV sezon 1979/80

(pierwsza premiera sezonu)

OBSADA

Wanda Okońska Zofia KALIŃSKA

Konrad Okoński (jej syn) . . . Piotr Leszek SKIBA

Henryk Borowski (jego opiekun) Bohdan GRZYBOWICZ

Hanka Borowska (jej córka) Lidia PISS Jolanta BIELA

Przyjaciół Tomasz KARASIŃSKI

oraz

Młodzieniec Marek URBAŃSKI

Lokaj Krzysztof BIEŃ

Goście Henryka DYGDAŁOWICZ

Maria GÓRECKA, Jerzy GOLEMBIOWSKI, Stefan MIEDZIŃSKI

oraz

Bogusław SIWKO, Zdzisław SOBOCIŃSKI, Lucjan ZABRAMNY

Asystent reżysera

PIOTR LESZEK SKIBA

Konsultant słowa

MIECZYSLAWA WALCZAK

Spektakl z przerwą

Przedstawienie prowadzi

Kontrola tekstu

Władysław SAWKO

Grażyna KOZŁOWSKA

Kierownik techniczny

Heliodor JANKOWSKI

Kierownik sceny

Mieczysław KULCZYK

Brygadier sceny

Antoni CHICZEWSKI

Rekwizytor

Stanisław NOWOSIELSKI

Światło

Janusz CHŁOPEK

Kierownicy pracowni:
krawieckiej

Janina SMERECZYŃSKA

perukarskiej

Genowefa BIEL

malarskiej

Henryk OLESZKIEWICZ

tapicerskiej

Grzegorz RACKIEWICZ

elektrotechnicznej

Walerian STOLARCZYK

akustycznej

Andrzej SOBOLEWSKI

POWRÓT PRZYBYSZEWSKIEGO?

Jeszcze niedawno, w połowie lat sześćdziesiątych osąd twórczości Stanisława Przybyszewskiego był jednoznaczny: wszystko, co napisał (może z wyjątkiem tomu wspomnień „Moi współcześni”) wydawało się martwe i bez znaczenia. Żywsze zainteresowania budziła jeszcze jego biografia i związana z nią legenda. O utworach pisano już tylko jako o dokumentach historyczno-literackich. W roku 1965 badacz, omawiający jego twórczość dramatyczną, stwierdzał bez wahania: „Dzisiaj w ogóle trudno by nam już było wyobrazić sobie we współczesnym teatrze wystawienie któregośkolwiek z dramatów Przybyszewskiego. Chyba oczywiście, że miałyby to być przedstawienie w założeniu swym wobec tradycji modernizmu parodystyczne”. Nic więc dziwnego, że możliwości grania jego sztuk nikt wtedy nie brał poważnie. A jednak to, co wówczas przyjęte byłoby jako żart, już wkrótce straciło ten charakter.

W minionym 15-leciu bowiem dokonał się raptowny i raczej nieoczekiwany zwrot w naszym stosunku do epoki Przybyszewskiego. Ożyły zainteresowania modernizmem, pojawiły się coraz liczniejsze studia i rozprawy, ukazały się pierwsze syntezy, przysłała moda na secesję. Ten ostatni fakt był chyba najbardziej zmienny. Secesja — styl uznawany za przejaw najgorszego gustu mieszczańskiego, traktowany jako synonim kiczu i grafo-manstwa, potępiony i wyklety, teraz został całkowicie zrehabilitowany, oczyszczony z zarzutów i uznany za jeden z najbardziej oryginalnych w sztuce europejskiej. Secesja weszła do naszych mieszkań, pojawiła się w grafice, plakacie, ilustracjach, scenografii, w modzie. Narzuciła pewne upodobania i wzorce. W literaturze odżyły modernistyczne wzorce stylistyczne i fabularne. W filmie pojawiła się cała seria adaptacji młodopolskich utworów (z „Weselem” i „Ziemią obiecaną” Wajdy na czele). Wydarzeniem stały się wielkie wystawy malarstwa (słynna prezentacja dorobku Jacka Malczewskiego w Poznaniu) i pierwsze po wojnie premiery Tadeusza Micińskiego. „Zmartwychwstanie Młodej Polski, czyli modernizm od nowa” — tak tę powrotną falę określił Kazimierz Wyka i wskazywał na pozornie paradoksalną sytuację: oddalając się na kalendarzu od Młodej Polski, jesteśmy zarazem coraz bliżsi tego okresu.

Był to na pewno fakt niezwykle w dziejach kultury. Renesans modernizmu zmusił nas do zasadniczej weryfikacji niemal wszystkich ustalonych sądów i pojęć o tej epoce, o jej przedstawicielach i o ich twórczości. Rezerwa, niechęć, a nawet ostentacyjne lekceważenie ustąpiły miejsca zainteresowaniu, wręcz fascynacji. Rodowód tego zjawiska był złożony i można go tłumaczyć wieloma przyczynami: społecznymi i estetycznymi, filozoficznymi i moralnymi. Dopiero z perspektywy czasu zrozumieliśmy, że epoka tak jednoznacznie osądzana, stanowi jeden z najbardziej skomplikowanych i doniosłych okresów w historii kultury europejskiej. Przełom wieków XIX i XX był istotnie przełomem o wyjątkowym znaczeniu. Tu załamała się — jak to ujmuje Mieczysław Wallis — wielka, kilkunastowiekowa tradycja sztuki europejskiej i zawiązuje się tradycja nowa. Tradycja sztuki XX-wiecznej. Uświadomiliśmy sobie, że „tam nasz początek”. I to w wielorakim sensie. W dokonujących się wówczas przemianach w plastyce, poezji, prozie, dramaturgi, teatrze mają swe źródło najważniejsze kierunki i tendencje w sztuce naszego wieku. Problematyka podjęta przez modernistów — problematyka egzy-

stencji człowieka, jego tragicznych uwikłań psychiczno-moralnych, granic jego wolności — okazała się zadziwiająco bliska naszym niepokojom i konfliktom. I choć — jak pisze jeden z krytyków — „tamta epoka niczego nie rozstrzygnęła, ale postawiła problemy, jakie we krwi i męce, będzie usiłował rozwinąć wiek XX”. A upodobanie w secesji stało się formą protestu przeciw czystemu funkcjonalizmowi w sztuce i wyrazem tęsknoty za sztuką zdobniczą, w której najpełniej ujawniało się piętno osobowe artysty. Był to jednocześnie protest przeciw unifikacji gestów i wzorców, jaką niesie kultura masowa.

Oczywiście, nie wszystko, co modernistyczne zasługuje na rehabilitację. Była to bowiem sztuka tragicznie rozdarta, uwikłana w sprzeczności, pełna antynomicznych napięć. Mądrość łączy się tu z głupstwem, oryginalność z banalem, wyrafinowanie estetyczne z tandetną stylistyką. Najtrudniej właśnie przychodzi nam zaakceptować ów — tak charakterystyczny dla większości utworów modernistycznych — nadmiar słowa, pokrętną inwencję stylistyczną, emfazę i patos, a często — pustosłowie. To była bariera, która nas najbardziej odgradzała od takich twórców jak Przybyszewski. Wydawało się, iż nie sposób jej pokonać, nie wywołując wesołości. Była to chyba główna przeszkoda w powrocie sztuk Przybyszewskiego na scenę. Ale ich zła sława w minionym 10-leciu nieco osłabła. Zygmunt Greń w książce o dramaturgii młodopolskiej („Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym”, Kraków 1969) za tę złą sławę obwiniał już nie autora, ale teatr. „Po prostu teatr jemu współczesny nie miał dość sił po temu, by jego dramaty odczytywać zgodnie z inwencją autora, ostro, kontrastowo, brutalnie. Zastanawiam się, czy wtedy nie zagrałaby nawet stylistyka Przybyszewskiego — emfaticzna, poetyzująca, czy nie stałaby się jednym z niezbędnych elementów kompromitacji i autokompromitacji. (...)”

Przybyszewski jest tym dramatopisarzem, który, jak byśmy to dziś powiedzieli, nie zna złudzeń. Jeśli pokaże jakąkolwiek piękną i czystą postać kobiecą to tylko po to, by ją rzeczywistość zepchnęła w dół lub wypchnęła w śmierć. Przybyszewski nie zna złudzeń, ale zna tęsknoty. I dlatego te postaci się u niego pojawiają. Nie upoważniają jednak wcale do sentymentalizmu, dają raczej chwilę lirycznego wytchnienia od okrucieństwa świata. I w tym punkcie powstało jego nieporozumienie z teatrem, nieporozumienie tragiczne, które odmówiło Przybyszewskiemu przyszłości. Teatr był manieryczny, autor w zasadzie — prosty. Jak okrucieństwo właśnie. Gdyby wówczas, gdy grywano Przybyszewskiego, istniał w Polsce teatr okrucieństwa, którego i do dziś nie ma, ale który zafundowali sobie Anglicy — nie wiem, czy Przybyszewski zdobyłby sobie wówczas tak powszechną i natychmiastową popularność. Ale na pewno zdobyłby miejsce w historii dramatu i teatru nie tylko jako jego „demon” i „smutny szatan”, ale jako artysta o własnej, oryginalnej indywidualności i własnych, bezwzględnych wymaganiach wobec sceny. I własnym, rewelacyjnym na świat poglądem, który po dziś dzień nie stracił swojej aktualności. Ale by tak się stało, teatr musiałby go rozumieć i musiałby być inny” (s. 55–56).

Rewaloryzacja modernizmu sprawiła, że to, co kilkanaście lat temu uznane byłoby za kiepski dowcip, wkrótce stało się faktem. Przybyszewski wrócił na scenę. Co prawda trochę nieśmiało, jakby ukradkiem, ale gra się go co raz częściej — bez fałszywego wstydu i bez zjadliwej ironii. Pierwsza premiera odbyła się 29 stycznia 1967 w kieleckim Teatrze im. Żeromskiego. Tę samą sztukę zagrano w Koszalinie (12 V 1967, reż. L. Komarnicki), w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (31.X.1969, reż. I. Gogolewski), Grudziądzu (16 XI 1974, reż. K. Rotnicki) i w Opolu (1 IV 1977, reż. B. Hussakowski). „Gody życia” wystawiono w Starym Teatrze (18 XI 1972, reż. W. Laskowska), „Dla szczęścia” w Katowicach (19 I 1974, reż. I. Gogolewski), a „Słuby” w toruńskim Teatrze Propozycji (1968, reż. T. Witt). Studio klasyczne Teatru Polskiego Radia przygotowało „Słuby” (26 V 1970, reż. N. Szydłowska), a ośrodek poznański Teatru Telewizji zrealizował „Gody życia” w reżyserii M. Prusa. Ponadto przedstawienie „Śniegu” z Teatru Dramatycznego pokazano 20 V 1970 w ramach Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych.

Jeleniogórska premiera „Matki” będzie więc dziewiątą realizacją sceniczną Przybyszewskiego po wojnie. Do teatru wraca ta sztuka po 57 latach. Przybyszewski ukończył ją w 1902 r. i opublikował po niemiecku w tomie „Totentanz der Liebe” (Berlin 1902). Po polsku ukazała się w następnym roku w Krakowie w formie osobnego tomiku.

Wcześniej — 27 września 1902 — odbyła się jej prapremiera w teatrze krakowskim za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego. Reżyserował Adolf Walewski a w roli Matki wielką kreację stworzyła Stanisława Wysocka. Konrada grał Andrzej Mielewski, Borowski — Józef Sosnowski, Przyjaciela — Michał Tarasiewicz. Przedstawienie nie stało się jednak sukcesem, tak jak oczekiwano. Recenzenci uznali, że sztuka nie dorównuje wcześniejszym utworom i „nie wnosi żadnych nowych formalnych czy myślowych wartości do dotychczasowego dorobku dramatopisarstwa Przybyszewskiego, ale przeciwnie — stanowi wyraźny krok wstecz”, (cytat za: R. Taborski „Trzech dramatopisarzy modernistycznych”, Warszawa 1965, s. 50). Nie zmieniła tej opinii następna inscenizacja w łódzkim teatrze „Victoria” (3 I 1903) za dyrekcji Henryka Grubińskiego z młodym Wojciechem Brydzińskim w roli Konrada. Gościnnie występ tego zespołu w Warszawie (20 VIII 1903) spotkał się z ostrym atakiem niemal wszystkich recenzentów. Z namiętną obroną autora wystąpił wtedy Stanisław Brzozowski w artykule „Stanisław Przybyszewski jako poeta tragiczny”. Nie zdołał jednak wpłynąć na zmianę opinii o „Matce”. Jej dalsze dzieje sceniczne były już krótkie. Zagrano ją we Włocławku (1903), Dąbrowie Górniczej (1904), we Lwowie (22 III 1909) z Adwentowiczem w roli Przyjaciela, Wilnie (4 II 1910). W języku niemieckim wystawił „Matkę” wiedeński „Intimes Theater” 11 maja 1905. Po raz ostatni zagrano „Matkę” 11 maja 1922 r. w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie z okazji jubileuszu 30-lecia pracy pisarskiej Przybyszewskiego.

Premierę krakowską oglądał prawdopodobnie Witkacy. W dwa lata później napisze swoją, słynną dziś „Matkę”, która w warstwie fabularnej stanowi rodzaj trawestacji „Upiorów” Ibsena i sztuki Przybyszewskiego. Tak oto utwór ten stał się ogniwem linii rozwojowej dramaturgii dwudziestowiecznej. Choćby tylko z tego powodu warto do niego powrócić...

Janusz Degler

Tadeusz Żeleński (Boy)

SMUTNY SZATAN

Kto znał Przybyszewskiego w ostatnich kilkunastu latach, nie łatwo może sobie wytworzyć pojęcie o człowieku, jakim był w epoce pierwszego przybycia do Polski, w r. 1898. W jednym z numerów wydawanego przezeń „Życia” znalazła się reprodukcja „Szatana” Vigelanda, fragment wielkiej płaskorzeźby. „Szatana” tego krakowska prokuratura skonfiskowała, nie wiem czemu. Jest to rosły, piękny mężczyzna, który siedzi z głową wspartą na rękach, z wyrazem bezgranicznego smutku. Na płaskorzeźbie stanowi on centrum kompozycji; dookoła niego siedzą potępieni. Prawdziwy księżę ciemności. Tym księciem ciemności zdawał mi się wówczas Przybyszewski, tymi potępiencami byliśmy po trosze my wszyscy, którzyśmy się do niego garnęli. Bo jego wpływ osobisty był może większy jeszcze niż literacki; w każdym razie promieniowanie osobistego wpływu było źródłem wpływu literackiego. W innych warunkach Przybyszewski byłby z pewnością założycielem sekty. Kiedy sobie przypominam jego ówczesną gminę krakowską, zdaje mi się, że dosyć niewiele troszczone się tam o „Życie”, o manifesty głoszące sztukę przez wielkie S; wszystko to zdawało się dość blade w stosunku do tego niesamowitego, narkotycznego życia, jakie Przybyszewski sam stwarzał dookoła siebie. Tak, „przybyszewszczyzy” to była raczej



ekta niż szkoła literacka. Zauważyć zresztą należy, że wśród ludzi, którzy się grupowali wówczas koło Przybyszewskiego, nie było ani jednego literata. Wszyscy, nawet ci, którzy go sprawdzili i witali pierwsi, rychło odsunęli się, urażeni jego arbitralnością, obrazoburstwem. Dobór otoczenia odbywał się wedle całkiem innych kategorii: to były, jeżeli wolno tak powiedzieć, dzieci Szatana. Takie sobie niewinne dzieci, dzieciątka.

Książę ciemności! Aby rozumieć Przybyszewskiego z owej epoki, trzeba sobie uprzytomnić atmosferę tragedii, w której żył, w której się pławił. Miał dwadzieścia parę lat, kiedy ginie gwałtowną śmiercią kobieta, którą porzucił dla innej, dla wielkiej miłości swego życia; Przybyszewski dostaje się do więzienia, podejrzany o udział w tej śmierci. W kilka lat ginie tragicznie owa druga, a towarzyszą tej śmierci dwa samobójstwa. Te dwa zdarzenia spinają jak klamrą najplodniejszy okres jego życia; a nie są to przypadki, to wykwit atmosfery, w której żyje, którą tworzy i niesie ze sobą. Bez tej ramy, w którą jest ujęta, niepodobna rozumieć jego twórczości.

Człowiek nieszczęśliwy? Och tak! Przybyszewski był człowiekiem głęboko nieszczęśliwym. Nie przez warunki życia: nieszczęście tkwiło w nim organicznie. Ale było coś więcej. On tej

atmosfery nieszczęścia, tego ocierania się niemal o zbrodnię, potrzebował. (...)

Tak, ten głęboko dobry człowiek był straszliwym niszczycielem. Musiał żyć tragedią, musiał mieć ją na co dzień i od święta, jak teatr. Bo szatan — jak wszystkie sztuki, tak wymyślił i teatr i maski. Przybyszewski był wielkim histrionem. Wciąż grał sobie jakąś komedię — tragedię — dell'arte. Obok smutku czaiła się w nim nieuleczalna nuda — lek nieustanny głód podrażnień.

Czegóż on się nie chwycił, aby oszukać tę nudę, aby zakrzyczeć tę rozpacz, ten niepokój! Czynność, jaką rozwija Przybyszewski w pierwszym okresie swego działania jest niesamowita. Redaguje „Gazetę Robotniczą” i już po tym „Metaphysische Rundschau”. Podrabia słynny „List księdza Ściegiennego” i pomaga — jego własne zeznanie — Strindbergowi przerabiać ołów na złoto (!) Sparza muzykę z filozofią, Chopina z Nietzschem — czegóż zresztą nie sparza z sobą: gotyk z filozofią rdzenia pacierzowego, diabolologię z malarstwem i rzeźbą, wszystko to chłonie, przetwarza, stapia w indywidualną religię ... I wciąż z tego arcylogicznego chaosu wydzierają się te trzy rzeczy, z których jedna wystarcza, aby opętać człowieka: poezja, muzyka i frenetyczna miłość do kobiety.

Czy był człowiek, który tak szalenie chłonął życie ducha jak ten dwudziestoparoletni Polak; który by zuchwałszą rękę ścigał ku niebu, tłukąc w nie, aby mu wydało wszystkie tajemnice i wszystkie dreszcze istnienia? Faust w ciszy swej pracowitości zgłębiał pół wieku księgi potem zaś, kiedy zawarł pakt z diabłem i rzucił się pić ze źródeł żywego życia, cisnął księgi w kąt; ale ten nasz młody Faust chciał wszystkiego na raz. Nie dziw, że strumieni alkoholu było trzeba, aby uspić nerwy rozszalałe takim szarpaniem, że ten mózg chodził krawędziami obłędu.

Taki był, kiedy zjechał do Polski. I w tej swojej nieugaszzonej męce Przybyszewski wypełnił jedną rolę. Obudził poczucie tragizmu życia, sztuki. O naszej przedromantycznej literaturze nie mówię, jej wszelki tragizm był obcy. Potem był w poezji tragizm cierpień narodowych, który „przeanielił” dusze naszych poetów. Ale ten księżę ciemności był pierwszym, który pochylał się nad wszystkimi przepaściami życia, nad otchłanią nieszczęścia i zbrodni, nie jako pisarz, ale wręcz jako człowiek, który każde słowo płacił krwią swoją i — cudzą. I to jest arcyważne do zrozumienia wpływu Przybyszewskiego. Nie jego programy, nie jego „absoluty” i „nagie dusze” porywały, ale on sam, ten opar demonizmu, ten narkotyk, który sprzedawał. (...)

Nasycało to jakąś żywiołową potrzebę, jakiś głód nie dokarmiony nigdy w Polsce od czasów Rzepichy i Piasta. Przybyszewski dał pokarm nie dosyconemu demonizmowi duszy. Był w kraju łagodnych Słowian ambasadorem Arymana; w kraju, który umiał przetłumaczyć renesans na treny po Urszulce, rewolucję francuską na Trzeci Maj, a samego Byrona na miłość ojczyzny. On „Żywotowi człowieka poczciwego przeciwstawił żywot człowieka szalonego: kazaniom Skargi — chichot sabatu czarownic: różnym synom nieba, spreperowanym dla młodzieży — synów ziemi, opitych rozpaczą i bluźnierstwem. A jego alkoholizm, pijaństwo oszalałego swym zuchwałstwem mózgu, czyż nie jest ekspiacją za kufy bezmyślnie wychylane przez starych Polonusów? „Nach eine Stunde, dann ist Nacht, trinkt, bis de Seele überläuft” — pijcie, aż dusza wykipi; ileż razy powtarzało się za nim to motto ze wspaniałej „Pieśni pijackiej” Richarda Dehmla! A ta glosa: „Am Anfang war das Geschlecht” — „Na początku była chuć”, czy nie jest zapłatą za wszystkie święte Kingi i Bolesławów Wstydlivych, z których utkana jest nasza historia? Potępiano jego „panseksualizm”; ale czy on nie jest późnym wyrównywaniem konta na bezpłciowość tylu pokoleń? Jest w tym coś fatydycznego (proroczego), że właśnie polskim ustom los kazał wypowiedzieć ów werset ewangelii płci. To coś niby starodawny obyczaj „odszczekania”: tak długo Polska zapierała się płci, aż wreszcie ten Polak w gorliwości swojej uczynił z niej alfę i omegę kosmosu. To szatan mszcząc się kazał za cały naród prostemu Kujawiakowi „odszczekać”.

Bo to pewna, że bies wstąpił w tego człowieka. On był nawiedzony przez szatana w wielkim stylu. I przez to stał

się dla nas bezcennym skarbem. Bo zważcie: myśmy w Polsce nigdy nie mieli szatana; były tylko podrzędne rezydenty i pacholki piekielne: Kusy i Boruta. Przybyszewski spłacił za nas dług tej inkarnacji. Zjawienie się jego było potężnym uzdrowieniem, było rozwiązaniem zahamowanych wiekami kompleksów. On był freudowskim snem naszej duszy, a raczej freudowskim jej snów wykładem. Ale i on sam z dotknięciem gleby rodzinnej stracił swój demonizm, zmienił się ... w diabła z „Pani Twardowskiej”. „Jak baba diabła wyonacyła...” O ziemi polska!

Toteż „książę ciemności” kokietował później ze wszystkimi wiarami i liturgiami: z hinduską metempsychozą, katolicką ortodoksją, żydowską kabalą. (...)

O losie pisarza! Gdybyż był przeszedł jak meteor — którym był w istocie — jak potężne zostawiłby wstrząśnienie, jak wspaniałą pamięć. Jak ożywczą smugą szedłby za nim zapach dobroczynnej smoly, tak zdrowej dla silnych płuc! On nie był z tych, którzy by mogli przejść do normalnej historii literatury. Przeżył samego siebie o parę dziesiątków lat. Wrócił do kraju, aby w nim powoli dogasać. Zniszczył własną legendę. Nie dla wszystkich. Dla Niemców, tych, co go pamiętają, którzy pisali o nim po jego śmierci, pozostał owym światoburczym opętanym „Stachu”, o którym tak gorąco mówią Hart i Schlaf. I u nas trzeba by wydobyć jego prawdziwą twarz spod nalołów. Twarz smutnego szatana, twarz udęconego bez miary człowieka, twarz wielkiego poety.

(„Ludzie żywi”, Warszawa 1956, s. 78-86)

Roman Taborski

PRZYBYSZEWSKI — DRAMATURG

(...) **T**ematyka dramatów Przybyszewskiego nasuwa wyraźne skojarzenia z naturalizmem. Jednak kilka niewątpliwie świadomie zastosowanych przez autora zabiegów pisarskich zdecydowało o tym, że naturalizm to tylko jeden z aspektów ideowo-artystycznej struktury tych dramatów i że jako całość stanowią one charakterystyczny przykład częstego w literaturze okresu Młodej Polski naturalistyczno-modernistycznego synkretyzmu.

Na czym te antynaturalistyczne zabiegi pisarskie polegały? A więc po pierwsze, w przeciwieństwie do naturalizmu, który zawsze dążył do maksymalnej precyzji w określeniu czasu i miejsca rozgrywania się akcji, w dramatach Przybyszewskiego, podobnie jak i w jego powieściach, obydwa te czynniki są całkowicie obojętne i dowolne. Prowadziło to oczywiście do wyabstrahowania bohaterów z jakiegokolwiek rzeczywistości społecznej.

W dramatach Przybyszewskiego cała uwaga została skoncentrowana wokół problematyki moralno-psychologicznej rozgrywającej się w drobniogowo analizowanym „wnętrzu” bohaterów. Dlatego też wszelkie zewnętrzne akcesoria zostały tutaj — jako nieistotne — zredukowane do zupełnie niezbędnego minimum. W „Dla szczęścia”, „Złotym runie” czy „Gościach” rzeczą zupełnie obojętną jest narodowość bohaterów, ich zawód, miejsce i czas rozgrywania się akcji. Najlepszy przykład, że w polskiej wersji pierwszego dramatu niemiecko-skandynawskiego imiona i nazwiska bohaterów zostały zmienione bez żadnych skrętów na polskie — i to wystarczyło do zlokalizowania akcji w polskim, czy raczej pseudopolskim środowisku. (...)

Druga antynaturalistyczna a modernistyczna cecha dramatów Przybyszewskiego polega na tym, że obok postaci realistycznych obdarzonych normalną motywacją psychologiczną itp. (np. Mlicki i Helena w „Dla szczęścia”, i Rembowski i Irena w „Złotym runie”) występują tutaj osoby wprowadzone na zupełnie

odmiennych zasadach. W dramatach Przybyszewskiego możemy wyróżnić trzy kategorie takich antywerystycznych postaci.

Pierwsza kategoria, najbardziej interesująca z punktu widzenia artystycznej konstrukcji, to personifikacje wewnętrznych konfliktów rozgrywających się w duszach głównych bohaterów. Mianowicie dla lepszego zobrazowania i udratyzowania tego rodzaju konfliktów Przybyszewski (nb. w ślad za nim Ibsen) rozszczepiał swych bohaterów na dwie dusze sceniczne, reprezentujące przeciwstawne aspekty ich wewnętrznych przeżyć — i w ten sposób tworzył nowe, na pozór samodzielne osoby. Przykładami tego rodzaju rozwiązań są Zdźarski w „Dla szczęścia”, uosobienie wyrzutów sumienia Mlickiego, czy też Przyjacieli w nieco późniejszym dramacie Przybyszewskiego „Matka”. Dzięki zastosowaniu takiej metody przeżycia psychiczne bohaterów, które np. w poematach prozą i powieściach Przybyszewskiego były ukazywane za pomocą rozciągniętego na obszar całego utworu bądź rozdziału monologu wewnętrznego, w dramacie — zgodnie z wymaganiami tego rodzaju literackiego — uzyskały postać dialogu między dwiema odrębnymi na pozór postaciami.

Zasadę, według której konstruował tę kategorię antywerystycznych postaci, uosabiających wewnętrzne konflikty rozgrywające się w duszach bohaterów, Przybyszewski wyłożył w swej nieco późniejszej rozprawie teoretycznej „O dramacie i scenie”, w związku z analizą posługującego się taką samą metodą dramatu „Matka”:

*„Wylawiam z duszy działającego to wszystko,
co tragedię jego życia stanowi i tworzę nową postać,
tworzę zatem projekcję wewnętrzną walki
i rozterki, i mam od razu dwie silne i ustawicznie
na siebie oddziaływające postaci”.*

Dodajmy jeszcze, że tego rodzaju postaci Przybyszewski wyposażał zazwyczaj we wszystkie akcesoria normalnych bohaterów scenicznych, nadawał im pozory „rzeczywistych” ludzi odgrywających swoją rolę w rozwoju akcji dramatycznej. Na przykład Zdźarski jest nie tylko uosobieniem wyrzutów sumienia Mlickiego, ale i jego konkurentem do ręki Olgi, i to ostatnie uprawdopodobnia psychologicznie całe jej postępowanie. Oczywiście wpływało to korzystnie na walory sceniczne dramatów Przybyszewskiego.

Przedstawicielem drugiej kategorii antywerystycznych bohaterów jest Rusczyk w „Złotym runie” — odautorski rezoner, który nieustannie komentuje w myśl założeń Przybyszewskiego rozgrywające się wypadki i wyciąga z nich wnioski, do których bez jego pomocy trudno byłoby niekiedy dojść. Zresztą Rusczyk, poza funkcją interpretatora akcji i bezpośredniego wyraziela poglądów filozoficznych autora, uosabia jeszcze — podobnie jak Zdźarski — tajemnicze sumienie ludzkie. (...)

I wreszcie trzecią kategorię tworzą epizodyczne zazwyczaj postaci symboliczne, najczęściej zapowiadające zbliżającą się śmierć głównych bohaterów: Nieznajomy w „Złotym runie” Gość i nieznajomy w „Gościach”, Makryna i Żebraczka w późniejszych dramatach „Śnieg” i „Gody życia”. Tego rodzaju symboliczne postaci, niestety częste w dramaturgii europejskiego modernizmu, mają oczywiście wspólne źródło w Maeterlincku.

Następną antynaturalistyczną cechę dramatów Przybyszewskiego stanowią interpretacje ideologiczne narzucane przez autora przedstawianym wydarzeniom. Mianowicie w swych pierwszych dramatach Przybyszewski zademonstrował w całej rozciągłości znaną już z innych dziedzin jego twórczości teorię o karze ścigającej nieuchronnie ludzi za popełnione wprawdzie przez nich, ale niezależne od ich woli czyny. Bohaterowie „Dla szczęścia” i „Złotego runa” są postawieni w takich sytuacjach, że ulegając instynktom, spod których władzy nie można się wyzwolić, i dążąc do osiągnięcia szczęścia z ukochaną kobietą — łamią tym samym uznany przez Przybyszewskiego „ukryty porządek”, którego przekroczenie mści się „już nie w siódme ale setne pokolenie”. Rzecz charakterystyczna i zarazem paradoksalna, że ten „ukryty porządek”, w którego istnienie wierzył nasz „satanista”, pokrywał się dokładnie — przynajmniej w zakresie życia erotycznego — z postulatami moralności chrześcijańskiej.

Młicki „dla szczęścia”, które spodziewa się znaleźć w stosunku z inną kobietą, porzuca zakochaną w nim Helenę i w rezultacie doprowadza ją do samobójczej śmierci. Jednak przez cały czas rozgrywania się akcji dramatycznej miotają nim wyrzuty sumienia, które wynikają z atawistycznego poczucia niemoralności takiego postępowania. (...)

Jak wynika z teoretycznych wypowiedzi Przybyszewskiego w cytowanej już tutaj rozprawie „O dramacie i scenie”, dążył on w swej twórczości, podobnie jak wielu ówczesnych dramatopisarzy europejskich, do stworzenia jakiegoś współczesnego odpowiednika tragedii greckiej:

*„Bohater greckiego dramatu jest zabawką
w rękę bogów; bohater nowoczesnego dramatu
jest również zabawką, ale własnych instynktów
– sporności i przełomów własnej swej duszy,
nieznanych, a zaledwo przeczytanych potęg
swego serca.”*

Wybitnych dramatopisarzy końca XIX wieku, Ibsena, Strindberga, Björnsona, Maeterlincka, łączyło wspólne przeświadczenie, „że w współczesnym życiu rodzinnym i społecznym tkwią motywy konfliktów tragicznych, nie ustępujące swą siłą walce człowieka z losem w tragedii greckiej”. Irena Stawińska wyodrębniła trzy nowe źródła konfliktów tragicznych we współczesnym życiu, konfliktów odkrytych i eksploatowanych przez wspomnianych powyżej dramatopisarzy. Konflikty te tkwią:

1) w samym człowieku, czy też jako fatalna siła płci, czy też jako nieznaną, tajemniczą potęgę duchową; 2) w konflikcie człowieka ze społeczeństwem, z konwenansem, opinią publiczną 3) w niezrozumiałej potędze dziedziczności i pogmatwanej siatce stosunków rodzinnych”.

Przybyszewski – w ślad za Strindbergiem – sięgnął w swojej twórczości do pierwszego z tych źródeł i eksploatował je w nieskończonej ilości mechanicznie powielanych odbitek. Bezwyjściowe uwikłanie człowieka między złowrogą, niezbadaną potęgą popędu płciowego z jednej a przeciwstawiającemu się mu, ale zawsze ulegającemu poczuciu moralnemu z drugiej strony – było właśnie w świetle dramatów Przybyszewskiego przykładem współczesnego konfliktu tragicznego.

W zakresie techniki dramatycznej znaczenie Przybyszewskiego polegało przede wszystkim na wprowadzeniu do literatury polskiej tych zdobyczy, które dramaty europejski zawdzięczał Ibsenowi i Maeterlinckowi. O wykorzystaniu Ibsenowskiej metody konstruowania specyficznych postaci symbolicznych, uosabiających wewnętrzne konflikty rozgrywane się w duszy bohaterów, mówiliśmy powyżej. Z Ibsena wywodzi się również wyeliminowanie charakterystycznej dla francuskiej pièce bien faite sztucznych zakłóceń akcji scenicznej, w ogóle zresztą skupienie głównej uwagi na wnętrzu psychicznym bohaterów pociągnięto za sobą ograniczenie autonomicznej roli akcji i skoncentrowanie się na dialogu. W dialogu tym z kolei – rzecz nie do pomyślenia w dramacie dawniejszym – na naczelne miejsce wysunęła się dyskusja między przeciwstawnymi racjami reprezentowanymi przez bohaterów.

W ślad za Ibsenem, a w przeciwieństwie do tradycji pièce bien faite, gdzie cały pierwszy akt poświęcano zazwyczaj na ekspozycję, Przybyszewski posługiwał się ekspozycją rozłożoną, utrzymującą znakomicie w napięciu uwagę widza i czytelnika w miejsce tradycyjnej intrygi; na przykład w „Złotym runie” dopiero pod koniec utworu dowiadujemy się, jaki był rzeczywisty stosunek Ruszczyca do Rembowskiego. Co więcej, u Przybyszewskiego, podobnie jak u Ibsena, główne fakty miały miejsce z reguły przed podniesieniem kurtyny, a w samym dramacie obserwujemy jedynie groźne reperkusje tych faktów. (...)

O „MATCE”

Dramat pod tytułem „Matka” jest właściwie dwoma dramatami, jeden z drugim spleciony, a raczej wsunięty.

Treść wcale nie skomplikowana.

Matżeństwo — tak jak zwykle! I jak zwykle bywa, on ją kocha, a ona go nie kocha. (Bywają przypadki, że się to samo na odwrót dzieje). Otóż ta żona, która nie kocha — Bóg wie dlaczego, społeczny porządek tego wymaga, aby kobieta bez miłości za mąż nie wychodziła — rodzi syna. A zwykle bywa, że im kobieta mniej męża kocha, tym silniej i gwałtowniej przywiązuje się do dziecka. Otóż ten niekochany mąż wiedział o tym, że nie jest kochany, poszedł na wojenkę, a może też nie poszedł, to mnie piekielnie mało obchodzi, dosyć, że żona jego ukochana, a nie kochająca, zakochała się w bardzo przystojnym wdowcu z sąsiedniej wsi.

Przystojny, inteligentny, interesujący wdowiec, do którego niekochany mąż nie kochającej pani miał bezwzględne zaufanie i szczerą, głęboką przyjaźń, zdobył od razu serce młodej, pięknej i nowych, a właściwie nie znanych jeszcze wrażeń szukającej kobiety.

Odwieczne zaczarowane koło porządku rzeczy na tym padole placzu. (...)

Ten mąż, o którym mowa w dramacie, dawno już umarł, a może życie sobie odebrał — nie wiadomo. Bo jeżeli ktoś umrze, to ostatecznie wszystko jedno, jaką śmiercią skończy. Swoją drogą widz lub czytelnik bardzo zaciekawiony, dlaczego ten człowiek tak dziwną, tajemniczą śmiercią umarł? Tego rodzaju ciekawość musi być zaspokojona. Mąż był przypadkowo świadkiem, że nie kochająca jego żona zdradziła go z jego najbliższym, najukochańszym przyjacielem.

Teraz myśl inteligentnego widza lub czytelnika snuje dalej wątek ukrytych aspiracji autora.

Gdy chłop schwyci żonę na gorącym uczynku, to powie jej że jest ladacznicą, i zbije ją. Gdy hrabia dobrze wychowany zrobi to spostrzeżenie, to powie swojej żonie: „Moja duszko, trzeba się dyskretniej urządzić. Pomyśl tylko, co za skandal, gdyby zamiast mnie ktoś obcy to zobaczył”. I tak każdy człowiek dałby sobie jakąś radę. Tylko nie ten, który kocha, strasznie kocha i ma jedyne pragnienie być kochanym.

Kocha ją nade wszystko, zbyt delikatna natura, by mógł z nią żyć, a więc cóż robić? Pojedynek? — Dziwnie głupia satysfakcja! Zostawić rzeczy, jak są, na to wzdryga się cała jego dusza. Zabić kobietę? Za co? Czyż dlatego, że kochać przestała i innemu oddała swe serce? Tak by może w ślepych obłędzie zrobił chłop i robotnik, a może by i on to samo zrobił, gdyby nie ta jedna, jedyna myśl: przecież to, co się stało, niczym naprawić się nie da. A zemsta jest cnotą tłumu. Więc pozostaje jedno: usunąć się.

I mąż usuwa się spokojnie i cicho na zawsze.

Teraz zdawałoby się, że wszystkie zapory do szczęścia

usuniete. Para kochanków mogłaby się teraz spokojnie połączyć węzłem małżeńskim, a nawet być wzorowym przykładem małżeństwa. Inaczej się dzieje. Po zmarłym mężu pozostał syn. Dusza kobiety budzi się nagle przerażona z długich snów, szalów i upojeń. Coraz silniej i boleśniej uświadamia sobie krzywdę, jaką nie tylko mężowi, ale i dziecku wyrządziła.

Przeczuwa, że dziecko, żyjąc w tej atmosferze, prędzej czy później musiałoby się dowiedzieć, że ojciec jego został zniszczony przez nią i jej przyjaciela. W bezradnym lęku i strachu usuwa dziecko jak najdalej od siebie, daje młodego chłopca na wychowanie jednemu z najbliższych przyjaciół męża, z tym pragnieniem, by dziecko było wychowane w jak najgłębszej miłości ku zmarłemu ojcu.

Dlaczego to robi? Może jej się zdaje, że tym zmaże choć w części winę swoją, może z wolna wyrasta ten niekochany mąż po swojej śmierci na bożyszcze, może też egoistyczny lęk, że ukochany syn mógłby jej kiedyś w oczy rzucić: tyś zabiła mego ojca, może tysiące innych jeszcze przyczyn skłoniły ją do tego kroku, bo straszne rzeczy dzieją się w duszy kobiecej po nagłym przebudzeniu.

Można by mi zarzucić, że powinienem znać przyczynę. Ale ta jedna, albo co najwyżej trzy przyczyny, jakimi w starych dramatach motywowano czyn ludzki, dla mnie nie starczy. Na każdy, chociażby najdrobniejszy czyn składa się tysiące przyczyn znanych i nieznanych, przyczyn, na które się całe życie składało A wymienił je wszystkie w dramacie byłoby nonsensem. Jak już wspomniałem, przestał dramatem być biblią dla nie umiejących czytać, a którym trzeba było pogłębienie objaśnić żywoty świętych i tam dalej. Dramat nowoczesny wymaga inteligentnego widza, dla którego rzeczywistość i poniekąd twórczą rozkoszą jest to, by dla tego punktu, jakim jest dramat grany na scenie, wykreślić bezmierne horyzonty w przeszłości i przyszłości.

Horyzont przeszłości – to odtwarzanie sobie danych postaci w całym ich przeszłym życiu, które się na ten dramat złożyło. Pod tym względem wydaje mi się idealnym taki widz, który nie potrzebuje tego, co dotychczas w dramacie nazywano ekspozycją, przygotowaniem, rozejrzeniem się w sytuacji, w ogóle żadnych objaśnień co do wszystkiego tego, co już dawno za kulisami rozegrane zostało. (...)

Dramat się rozpoczyna.

Po dziesięcioletniej nieobecności powraca syn, Konrad, do domu. Przyjeżdża silny, wesoly, pełen życia, szczęśliwy, że wreszcie może ujrzeć katy rodzinne, ale system wychowawczy, jaki jego matka nakreśliła, nie wydał pożądanego skutku; wprawdzie chłopiec został wychowany w najgłębszej miłości ku zmarłemu ojcu, ale równocześnie zastanawiała go i zastanawia jego tajemnicza śmierć. Dlaczego np. był tak z dala od domu rodzinnego chowany? Budzą się jakieś niejasne przeczucia i podejrzenia, wprawdzie szybko tłumione, ale wciąż, wciąż podsyćcane ustawicznym stawianiem mu przed oczy przykładu jego ojca. Już w jego duszy z wolna zarysowuje się linia rozłamu.

W chwili kiedy przyjeżdża do domu, o niczym nie myśli, jak tylko o Hance, córce kochanka swej matki, a swego opiekuna, której obraz, zamiast się zatrzeć w jego mózgu przez tyle lat, coraz gorętszych, silniejszych barw nabierał. Kochał ją w swoich marzeniach, tęsknił za nią; miłość, tak starannie hodowana i wypieszczona, wybuchła od pierwszej chwili, gdy Hankę ujrzął przed sobą w swym domu.

A Hanka, żyjąca w tym osamotnieniu fabrycznego city za miastem, wychowana w ponurej i przygniatającej atmosferze, jaką wytworzyła wspólna męka i szarpanina jej ojca i matki Konrada, z rozkoszą rzuca się w ten jasny oddech nieprzeczuwanego szczęścia, jakie pierwsza niepokalana miłość wytwarza.

Jeszcze jej dusza nie przeczuwa żadnej rozterki w Konradzie, nie przeczuwa, że Konrad mógłby mieć w swym sercu coś więcej, jak miłość ku niej i ku swemu gniazdu rodzinnemu:

bawi się nieopatrnie wspomnieniami dziecińczych lat, kiedy się z królikami po polach uganiali, aż nagle, nic nie przeczuwając, z tajemniczą miną dorastającego dzieciaka, które nic nie zna prócz tego ciasnego kółka swoich marzeń dziecińczych, niejasnych tęsknot i pragnień, opowiada Konradowi, że w parku poza pałacem widziała jego ojca w przeddzień śmierci, jak siedział zrozpaczony na kamieniu i płakał.

I w tej chwili ożyło wszystko, co w Konradzie drzemało, przecucia jego i przypuszczenia nabierają coraz większej siły, dusza rozszczeptać się poczyna. Koi je jeszcze bujna i wrząca miłość do Hanki, ale wpływ jej paraliżuje dziwne i zagadkowe zachowanie się wobec Hanki jego matki i opiekuna, ale i to jeszcze nie przeszkadza mu roić rozkosznych marzeń o szczęściu razem z Hanką. Wysnuwa na przyszłość złote nitki z pogmatwanego kłębaka swych przeznaczeń, ale dusza jego, na dobre już ocknięta, coraz więcej się rozłamuje.

A strwożona dusza Hanki instynktem kochającego dziecka poczyna rozumieć to, co się w Konradzie dokonywa: „masz dwie dusze, Konradzie — mówi mu — jedna biała i jasna, którą kocham, druga ciemna, smutna i ponura, której nie znam, której się lękam”.

W tej przelomowej chwili w duszy Konrada wchodzi na scenę przyjaciel jego, uosobienie tej drugiej duszy która się już teraz całkiem od tej jasnej odrywa. Chodzi zatem o symbol.

Chcąc wprowadzić symbol na scenę, artysta winien posługiwać się tylko tą samą metodą, jakiej pierwotny człowiek używał, gdy chciał wyrazić, co się w jego duszy dzieje. Ta jednak zachodzi różnica: pierwotny człowiek za pomocą swojej przenośni wyrażał tylko jeden stan duszy, a gdyby chciał każdorazowy taki stan wyrazić i dać całokształt swojej duszy, musiałby projekcjami swego mózgu cały świat zaludnić. Metodę tę można nieskończenie uprościć.

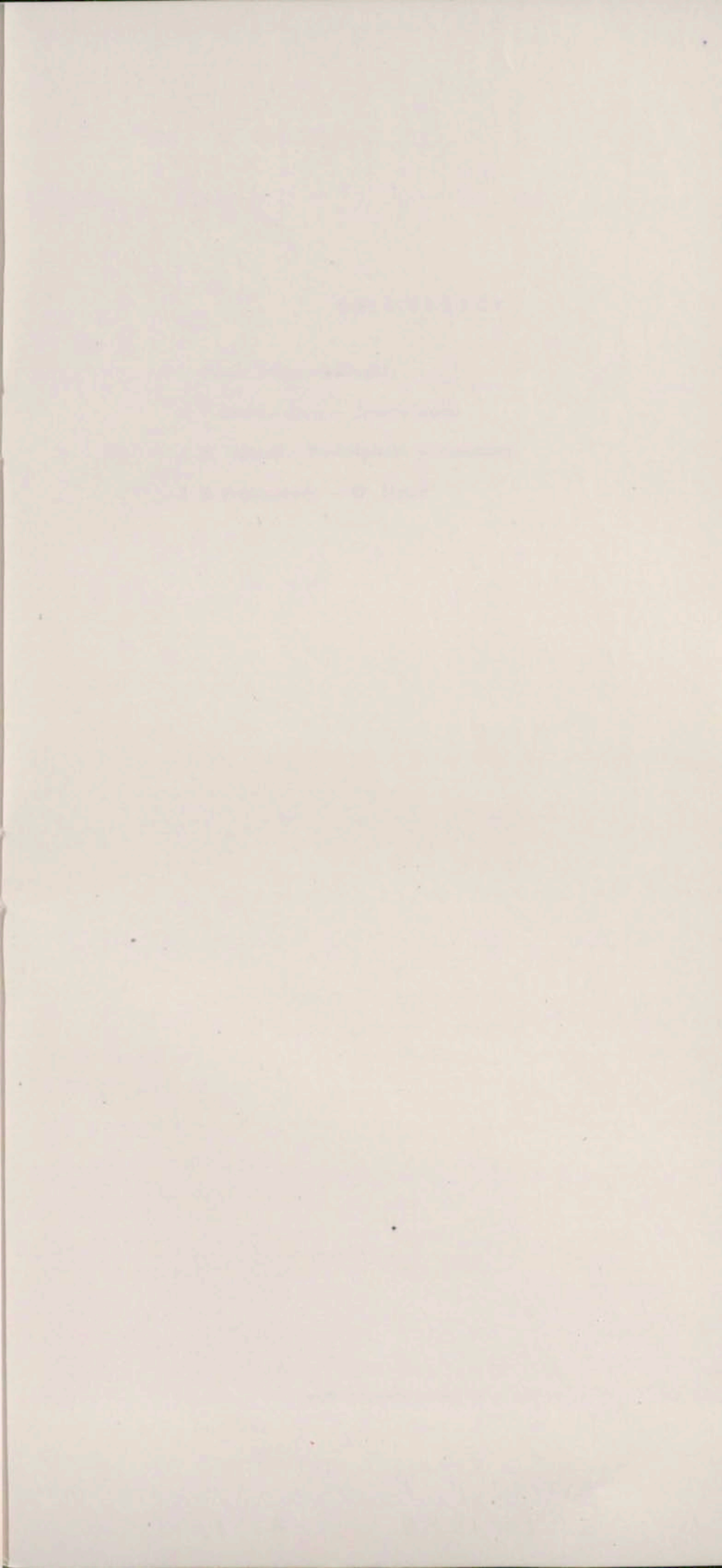
Wylwiam z duszy działającego to wszystko, co tragedię jego życia stanowi, i tworzę nową postać, tworzę zatem projekcję wewnętrzną walki i rozterki, i mam od razu dwie silne i ustwi-
cznie na siebie oddziaływające postaci. (...)

Postać Przyjaciela staje się zatem osią całego dramatu. Z trwogą i lękiem oczekuje matka i opiekun tego tajemniczego przyjaciela, z radością wyczekuje go Konrad, bo wie, że on tylko jeden może rozwikłać ciemne wątpliwości i podejrzenia zagadki, i on jeden uformuje niekształtną mgławicę niejasnych przeczuć w bryłę pewności.

I z mora tego domu, zapowiedź nieszczęść, które się wkrótce dokonać mają, wchodzi spokojnie na scenę wtedy, gdy Konrad, oszołomiony wiosną miłości błądzi z Hanką po parku.

Teraz rozpoczyna się stopniowe coraz gwałtowniejsze i boleśniej uświadomienie tych wszystkich przeczuć, które w duszy Konrada niejasno przeblyskiwały. Coraz wyżej piętrzy się rozszalała fala wewnętrznej walki pomiędzy miłością do ojca, matki a Hanki, pęka w krzyku Konrada do matki: „opiekun mój jest właściwie moim ojczymem!” i opada w zrezygnowanym westchnieniu: „pewnie już nigdy zagadki tej tajemniczej śmierci mego ojca rozwiązać nie zdołam!”

Ale przyjaciel nie śpi, wyteża całą swą siłę, z całą wściekłością rzuca się teraz na opiekuna, wrywa z niego tajemnicę, rozwiązuje zagadkę, daje Konradowi pewność i odchodzi. Konrad odtrąca matkę od siebie, odtrąca Hankę, odzywają się w nim dawne sugestie, ustawicznie mu przez przyjaciela podszeptywane, przed oczyma jego staje widzą zniszczenia tej siedziby występku i zbrodni, cały dorobek jego ojców i praojców ginie w płomieniach, Hanka rzuca się w ogień. Zimno i obojętnie patrzy Konrad na to straszne dzieło zniszczenia, drgnął jeszcze na ten krzyk swojej duszy, że płomień, który jego dobytek niszczy, Hankę pożarł, ale niezadługo zbudził się z tego upiornego snu i ockniętą się w nowej sile do nowego życia.



SPIS TREŚCI

1. Powrót Przybyszewskiego?
2. T. Żeleński (Boy) — Smutny szatan
3. R. Taborski — Przybyszewski — dramaturg
4. S. Przybyszewski — O „Matce”

Cena 15 zł

komputer bezpłatny

374