

*Tomasz Sobieraj*

## WCZESNA DRAMATURGIA STEFANA ŻEROMSKIEGO W ŚWIETLE JEGO FASCYNACJI TEATREM

Jedną z największych fascynacji Stefana Żeromskiego był, jak wiadomo, teatr. Sztuce scenicznej poświęcał on wiele uwagi w swoich dziennikach, korespondencji, publicystyce<sup>1</sup>, praktykował ją oczywiście w twórczości artystycznej; był z pewnością autorem o nadzwyczaj rozległej wyobraźni teatralnej. U schyłku życia, w 1924, Żeromski opisał własną fascynację teatrem: w niedokończonym szkicu *Pochwała sztuki teatru* w podniosłych i entuzjastycznych zdaniach przyrównywał swoje młodzieńcze wrażenia z pierwszego pobytu w teatrze do doświadczeń nieomal religijnych:

O, niezrównana sztuko teatru!

Gdy jako dziecko [...] dostąpiłem po raz pierwszy łaski widzenia teatru, doznałem jego czaru.  
[...]

Ordynarne kulisy przeniosły mię czarodziejsko w świat ułud i dały mi pierwsze w życiu złudzenie innej rzeczywistości.

Pląkałem pierwszy raz niewidzialnym wewnętrznym łkaniem za nieświadomą pasją arcyzmu, za niewypowiedzianym cudem wsi, za dziecińskim moim szczęściem – na widok sponiewieranych szmat papierowych, poprzybijanych do drągów i kijów, tarcie i listew.<sup>2</sup>

Wzniosłość stylu nazaczyła także znaną odpowiedź, jakiej Żeromski udzielił w 1925 w ankiecie „Przeglądu Warszawskiego”, dotyczącej „organizacji i programu Teatru Narodowego w Warszawie”. Przyrównywał tutaj projektowaną scenę narodową do „świątyni”, w której powinno się wystawiać „dzieła wielkiego natchnienia”. Przeświadczenie o doniosłej misji społecznej i narodowej, jaką in-

---

<sup>1</sup> Kompletny rejestr teatraliów Żeromskiego sporządził Andrzej Warzecha. Zob. S. Żeromski, *O teatrze*, oprac. A. R. Warzecha, „Pamiętnik Teatralny” 1980 z. 3–4.

<sup>2</sup> S. Żeromski, [*Pochwała sztuki teatru*], [w:] idem, *Dzieła*, red. S. Pigoń, s. IV: *Pisma różne*, t. II: *Pisma literackie i krytyczne*. Warszawa 1963, s. 106. Na religijne akcenty stosunku Żeromskiego do teatru zwrócił uwagę Marian Wańczowski w książce *Rola sztuki w twórczości Stefana Żeromskiego*, Opole 1972, s. 143.

stytucja ta powinna by spełniać, miało długą a szacowną tradycję, nawiązywało bowiem do niegdysiejszych idei Wojciecha Bogusławskiego, rozwijanych potem, w różnych zresztą konfiguracjach ideowo-estetycznych, przez całą polską myśl teatralną XIX wieku do Młodej Polski włącznie. Żeromski zakładał, iż:

Teatr Narodowy winien być [...] świątynią dla [...] tłumów. Dla kogoś przecie ta mównica artystyczna być musi. Czyż ma to być tylko miejsce spotkania publiki premierowej, złożonej z ludzi bogatych, ze znudzonych wszystkim snobów, którym nic już w Europie nie jest dziwne i którzy tuż po premierze czekają na drugą, bardziej pikantną? Teatr Narodowy winien mieć na oku te szerokie masy inteligencji spracowanej wielkiego miasta, która wszystkiego pożąda umysłem zgłodniałym i sercem spragnionym.<sup>3</sup>

Według Stefana Kruka, propagowana przez pisarza koncepcja Teatru Narodowego – zasadniczo bliska wizjom innych uczestników ankiety<sup>4</sup> – spletała się z już wcześniej przezeń formułowaną ideą teatru ludowego. Pisał badacz, iż dla Żeromskiego:

Teatr narodowy powinien być więc teatrem powszechnym, teatrem całego narodu. Powszechnym, to nie znaczy – popularnym, ludycznym, obliczonym na zysk. Przeciwnie: ten teatr, adresowany do całego społeczeństwa, winien grać wyłącznie sztuki wartościowe, a nade wszystko klasykę, w pierwszym rzędzie polską, wreszcie, gdy tej zabraknie – światową.<sup>5</sup>

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości pisarz – korzystając z możliwości prędkich inscenizacji swoich utworów dramatycznych – postanowił realizować ideę społeczno-narodowej służebności teatru; w rezultacie od roku 1919 napisał cztery sztuki o wyraźnie „zaangażowanym” obliczu ideowym.<sup>6</sup> Dwie z nich – *Ponad śnieg bielszym się stanę* (1919) oraz *Turoń* (1923) – doczekały się prapremier na scenie Reduty. Ideowo-artystyczny profil twórczości dramaturgicznej Żeromskiego korespondował zresztą w wielu aspektach z wizją sztuki scenicznej, jakiej hołdował Juliusz Osterwa. Sam Żeromski konsekwentnie głosił tradycyjny pogląd estetyczno-teatralny, zgodnie z którym istota sztuki teatralnej winna się zasadzać na kultywowaniu pięknego słowa poetyckiego.<sup>7</sup>

Fascynacja sztuką sceniczną, objawiona w latach wczesnej młodości, naznaczyła Żeromskiego na stałe. Znać ją zarówno w jego pragnieniu bycia aktorem,

<sup>3</sup> S. Żeromski, *Organizacja i program Teatru Narodowego w Warszawie*. (Odpowiedź na ankietę „Przeglądu Warszawskiego”), [w:] idem, *Dziela*, s. IV, *Pisma różne*, t. II: *Pisma literackie i krytyczne*, s. 107.

<sup>4</sup> Kwestię tę omawia Jacek Popiel w monografii *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1995, s. 200–201.

<sup>5</sup> S. Kruk, *Świadomość teatralna Stefana Żeromskiego*, [w:] *Stefan Żeromski o twórczości literackiej*, red. E. Łoch, Lublin 1994, s. 135. Nawiasem mówiąc, ideowo-artystyczny kontekst dla Żeromskiego koncepcji teatru tworzyły – oczywiście przy uwzględnieniu różnic zasadniczych – propozycje teoretyczne Romain Rollanda oraz Maxa Reinhardta.

<sup>6</sup> Zob. E. Kalembe-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000, s. 189 i nn.

<sup>7</sup> Zob. S. Kruk, op. cit., s. 136.

jak i podejmowanych przezeń próbach dramatopisarskich. Np. w 1882 napisał dramaty: *Janusz i Marta* oraz *Barbara Giżanka*. Redakcje „Przyjaciela Dzieci” oraz „Tygodnika Mód i Powieści”, pism, którym Żeromski posłał te teksty, odmówiły ich publikacji.<sup>8</sup>

Zapiski dziennikowe już osiemnastoletniego młodzieńca poświadczają jego romantyczną z ducha uczuciowość i egzaltację, przejawiające się choćby w scenach deklamacji poezji. Niemało w nich było, jak się zdaje, autentycznych póz teatralnych, tak typowych dla atmosfery duchowej, wytworzonej przez dziewiętnastowieczną kulturę artystyczną. Pisał Żeromski:

Gdy sam deklamowałem raz [...] scenę 2 aktu IV z *Marii Stuart* wobec kilku kolegów, po wyjściu na ulicę uczułem zupełny zawrót głowy. Czułem, że jeśliby dłużej potrwała deklamacja, zemdłabym niechybnie. To samo, w mniejszym lub większym stopniu, powtarza się po [każdej] deklamacji.<sup>9</sup>

Przywiązanie do pięknej deklamacji, powiązanej ściśle z naturalną ekspresją uczuć, wolnej przeto od manieryczności, głosił Żeromski niezmiennie z wielką konsekwencją. W jego poglądach na kwestię sztuki aktorskiej splatały się chyba dwa czynniki: jej model logocentryczny, uprzywilejowujący językową sferę kreacji scenicznej, oraz różne aspekty kinetyczne, czyli gest i mimika, podporządkowane prawdzie ludzkich emocji. Analiza zarówno młodzieńczych glos teatralnych z dzienników, jak i niedokończonego szkicu Żeromskiego z roku 1924 dała asumpt Marianowi Wańczowskiemu do sformułowania wniosków popierających hipotezę o literackiej teorii teatru, za którą pisarz się opowiadał.

W każdym sprawozdaniu [teatralnym – T. S.], które przyjmuje niekiedy postać krótkiej recenzji, zaobserwować można charakterystyczny szczegół, polegający właśnie na rozróżnieniu gestyki aktora od sposobu wygłaszania tekstu. Przy czym o wiele więcej uwagi poświęca tu się interpretacji słownej. Gest pojęty jest jako tło uwypuklające znaczenie wypowiedzianych treści. Bez trudu można zauważyć hierarchię ważności, jaką ustala Żeromski. Najbardziej istotną kwestią staje się dla niego odpowiednie zaakcentowanie wymowy tekstu literackiego poprzez prawidłową interpretację słowną. To analityczne spojrzenie na problemy gry aktorskiej umożliwiły mu zdobyte doświadczenia w dziedzinie deklamatoryki.<sup>10</sup>

Wydźwięk znaczeniowy tej opinii należałoby nieco osłabić, jako że Żeromski, odnosząc się np. do kwestii aktorstwa, opowiadał się najczęściej za umiejętnym połączeniem logocentryzmu z kinetyzmem, chciał, by piękna deklamacja znajdowała dopełnienie w pozostałych środkach aktorskiej kreacji. Rzecz jasna, nie wyobrażał sobie jeszcze teatru wyzwalającego się spod panowania literatury, nie-

<sup>8</sup> Zob. *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, wyd. 2., poprawione i uzupełnione oprac. S. Eile i S. Kasztelowicz, Kraków 1976, s. 28; W. Natanson, *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, Warszawa 1976, s. 5–6.

<sup>9</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. i przedmową opatrzył J. Kądziela, Warszawa 1963, t. I, s. 60.

<sup>10</sup> M. Wańczowski, op. cit., s. 148.

mniej przestrzegał przed deklamowaniem aktorskim, tzn. takim, które zewnętrzne, wyuczone, sztuczne efekty przedkładało nad prawdę uczuć.<sup>11</sup> Ważniejsza była dlań iluzja rzeczywistości, pojmowana jako zgodność artystycznego wyrazu z pokładami psychiki ludzkiej. A zgodność tę aktor mógł osiągnąć tylko dzięki scaleniu wszystkich środków scenicznej kreacji.

Stosunek Żeromskiego do sztuki teatru trzeba by po prostu uznać za ekspresyjno-podmiotowy. Pogląd, iż to właśnie w teatrze może się objawiać najgłębsza istota człowieka, wyznawał pisarz konsekwentnie; dawał temu wyraz w swoich licznych impresyjnych refleksjach, spisywanych po obejrzeniu spektakli. Znamienne, że był bardzo wyczulony na prawdziwość i naturalność ekspresji scenicznej, krytykował zaś wszelkie objawy manieryzmu, sztuczności i konwencji. Niejednoznacznie – w sierpniu 1886 – oceniał kreację Bolesława Leszczyńskiego w roli Wojewody w *Mazepie* Słowackiego:

Wojewodę grał Leszczyński. Z góry uprzedzony byłem do tej jego gry [...] – jednak... oklaskiwałem go z całej duszy. Nie gra on z natchnienia, nie ma się przed sobą twórczego artysty, który kładzie w rolę całą duszę, ale bądź co bądź grał on do zdumienia dobrze. Gdy w czwartym akcie wybiega za scenę, by widzieć trupa syna, gdy wraca ze skrwawioną chustką, gdy rzuca ją w twarz Amelii, gdy drze pas wobec króla z wściekłości, zjawia się w pokoju żony ze służbą i rzuca pierwszy raz obelgę – grał prześlicznie... Czuć było wybuch nie sztuczny, moc słowa piorunową, czuć było ten piorun poezji wielkiego poety. Tylko, gdy umiera i tańczy po scenie i szepce baraním głosem... fi... tam był p. Leszczyńskim z *Frou-Frou*. Wtedy psuje wszystko... figle wyrabia. Trzyma nóż w górze, jakby chciał króla i całe jego wojsko zarznąć, walca tańczy, kozły maga, nogi zadziera. To ma być boleść człowieka, który dowiedział się przed chwilą, że zemsta jego jest nadaremna, bo zabił prawie syna i żonę – kochanków, stracił wszystko... Tu boleść winna być cichą i pokorną. Cóż bym był dał za to, by ten pan tak mi to był odegrał! Jak tu grał Królikowski? – Pewno nie ryczał.<sup>12</sup>

Ponad dwa lata później, w październiku 1888, jeszcze ostrzej skrytykował styl inscenizacji *Hamleta* na scenie Teatru Wielkiego. Recenzja znowu objawiła estetyczne preferencje młodego teatromana; surowo piętnował on zafalszowanie idei tragedii, widoczne choćby w sztuczności aktorskich kreacji, nastawionych na efekty zewnętrzne i niezgodnych z prawdą psychologiczną postaci Shakespeare'a. Określenie „aktorstwo”, jakim posłużył się Żeromski w opisie gry Bolesława Ładnowskiego i Heleny Marcello, zabrzmiało pogardliwie, albowiem kryło się w nim wypaczenie intencji całego utworu, niezrozumienie psychologicznej głębi

<sup>11</sup> Wańczowski (ibidem, s. 147) zestawiał zresztą katalog dziennikowych zapisków Żeromskiego, w których krytykował on „zafalszowaną” deklamację aktorską. W maju 1883 roku zanotował swoje wrażenia po wysłuchaniu „wieczoru wokalnno-deklamacyjnego” w Kielcach: „Deklamowali: p. Halicki *Straszną noc* Ujejskiego, p. Orsetti *Hagar na puszczy*, p. Rapacki *Zaścianek z Pana Tadeusza* i p. Jejde *Miłość kobiety* Żmichowskiej. P. Halicki pojęcia najmniejszego nie ma o deklamacji, p. Orsetti deklamuje niezłe, ale po aktorsku, z gestami, a bez uczucia” (S. Żeromski, *Dzienniki*, op. cit., t. 1, s. 205).

<sup>12</sup> S. Żeromski, op. cit., t. 3, Warszawa 1964, s. 8–9.

i wewnętrznych komplikacji bohaterów Shakespeare'a, odwoływanie się do takich chwytów scenicznych.

Według mnie – stwierdzał z pełnym przekonaniem Żeromski – Hamlet pana Ładnowskiego jest aktorem po pierwsze, aktorem po drugie i po trzecie. Zamiast rozmyślenia – masz deklamacją akcentowaną tylko dobrze. Hamlet Ładnowskiego nie może się obyć bez Inianej peruki, małych wąsików i wymizerowanej twarzy. Chudy jak sztalugi, jest boleściwie wykrzywionym od pierwszej chwili. Nie mówi, lecz deklamuje zaraz na wstępie, deklamuje patetycznie i tak monotennie, że słynne paradoksy – wychodzą blado, bez wrażenia, wyrzucone lichu wie po co nieustannym *tremolo* w głosie. Stąd nie ma tych rażących przejść psychicznych, nie widać ekstazy tam, gdzie ona jest, gdyż wszystko zlewa się w monotonną złość. Ani scena zjawienia się ducha, ani przysięga, ani tak łatwa, a tyle ważna sytuacja, jak zapisywanie w książce – nie uwypuklają się niczym. Widzisz, że gra aktor, ale ani psycholog, ani artysta.

Wreszcie... „to be or not to be...” Tu zaczyna się heca. Wychodzi pan Ładnowski i podniesionym do potęgi głosem zapytuje zgromadzonych: być czy nie być? Nie jest to filozofia i rozmowa nie nieszczęścia, lecz znowu patetyczna tyrada.<sup>13</sup>

Żeromski ulegał wielkiej sile iluzji scenicznej, która była konstytutywną cechą teatru dziewiętnastowiecznego. Jeśli spektakl oddziaływał nań prawdą przedstawienia, jeśli aktorzy potrafili oddać autentyczność kreowanej postaci, to wówczas artyzm teatru spełniał się. W ocenie stylu gry aktorskiej Żeromski posługiwał się kategoriami iluzyjno-realistycznymi, trwale obecnymi w ówczesnym dyskursie krytyczno-teatralnym:

Mazepa (p. Prażmowski) i Król (p. Rapacki) – dwa to dodatnie czynniki wczorajszego spektaklu. Rapacki jest nienaśladowany. Każdy ruch wystudiowany; począwszy od ubrania, skończywszy na ruchu najdrobniejszym – wszystko artystycznie, skończenie dobre. Choć to rola charakterystyczna, choć nic tam tworzyć nie trzeba, jednak to wystudiowanie, zbadanie historyczne – zachwyca. Takim musiał być Jan Kazimierz. To nazywa się studiować rolę, by widz znał na wylot kreację, a ujrzał w niej tysiąc nowych a prawdziwych szczegółów. Są nimi ruchy, gesta...<sup>14</sup>

Poszukiwanie w sztuce teatru wielkich, autentycznych emocji, objawianych w mistrzowskich kreacjach aktorskich, obejmujących, rzecz jasna, nie tylko płaszczyznę deklamacji, ale również gestykę i mimikę, nadto empatyczne wnikanie w te emocje oraz utożsamianie się z nimi – charakteryzowało Żeromskiego styl odbioru teatru.<sup>15</sup> W swoich opisach sztuki teatru uwzględniał zawsze perspektywę

<sup>13</sup> Idem, *Dzienniki*, op. cit., Warszawa 1965, t. 5, s. 275–276.

<sup>14</sup> Idem, *Dzienniki*, op. cit., t. 3, s. 9.

<sup>15</sup> Nie tylko zresztą teatru, ale i sztuki w ogóle. Jak bowiem zauważył Zdzisław J. Adamczyk, komentujący podejście młodego Żeromskiego do literatury: „Jego stosunek do przeczytanych utworów, jego sposób reagowania na zawarte w nich treści odznacza się spontanicznością, żywiołowością, wyraźnym zaangażowaniem emocjonalnym. Przyszły pisarz szukał w tym okresie w literaturze siebie, własnych niepokojów i poglądów” (Z. J. Adamczyk, „*Dzienniki*” jako dokument formowania się programu literackiego i poglądów estetycznych Stefana Żeromskiego, „Przegląd Humanistyczny” 1970 nr 3, s. 4).

odbioru, czyli reakcje widza na przedstawiany spektakl. Wańczowski podkreślał, iż w swoim podejściu do teatru „pisarz zwraca uwagę i wciąż akcentuje takie procesy, które ilustrują przeżycia i doznania widza”.<sup>16</sup>

Dowodnie tę supozycję potwierdza np. zachwyty, jakiemu Żeromski ulegał, oglądając grę Alojzego Żółkowskiego. Sztuki tego artysty nie potrafił precyzyjnie scharakteryzować w ujęciu opisowo-dyskursywnym, poddawał się tylko potężnej sile arcyzmu, jaka emanowała z jego zachowania na scenie. Wielkie wrażenie sprawiała na młodym Żeromskim także gra Jana Tatarkiewicza w jednoaktówce Fredry *Świeczka zgasła*. „Jakie to musi być szczęście dla aktora – notował w *Dzienniku* – gdy on tak wszechwładnie panuje nad tysiącem ludzi... A niewinne to jest, nie ma tendencji, śmiech szczery bez granic, z niczego...”<sup>17</sup>

Podobnych doznań emocjonalnych doświadczył podczas premiery komedii *Frou-Frou* Meilhaca i Halévy’ego, wystawionej w listopadzie 1886 roku. Urzekła go gra Heleny Marcello w roli Gabrieli:

Ot, artystka! znakomita artystka! Grę jej pozerasz oczyma, burzysz się wszystkimi nerwami. W akcie trzecim, czwartym – płacze teatr. Ona ciska w grę całą siebie. Nie myśli o efekcie, nie patrzy, ona stwarza Gabrielę, stwarza namiętność i wre to, kipi, wreszcie wybucha, a gdy ona wybuchnie – to przejmuję cię dreszcz, cierpisz i płaczesz z nią.<sup>18</sup>

Dziennikowe zapiski młodego Żeromskiego oraz jego niezrealizowane plany pisarskie w dziedzinie dramaturgii poświadczają hipotezę, iż jego wyobraźnię artystyczną kształtowały zrazu – wprawdzie niesprecyzowane, niemniej przeniknięte dużą dozą patosu i egzaltacji – kategorie wielkiego dramatu oraz tragedii greckiej i Szekspirowskiej, w których antropologiczny heroizm, autentyzm, skrajność przedstawianych uczuć, a także aspekt widowiskowy miały bodaj największe znaczenie.<sup>19</sup> W marcu 1884 śmiało projektował wizję tragedii:

Biorę za postać [...] czcigodną Marfę Borecką. [...] Tragedie greckie posłużą mi za wzór, ale będą oryginalnym. Można oszaleć, zachwycając się tą postacią. Sytuacje najzupełniej tragiczne. Wielka postać, czasy tragiczne, boć ginie naród, ginie wolna, idealna republika. A przy tym – toć ona siostra nam... [...]

Marfa Boreckaja. Tragedia – co najmniej w 20 aktach, z prologami, epilogami, chórami, epizodami, sprawami etc. etc. Zaduszę się chyba pod ciężarem takim. Mężniej, mój duchu! Pomagaj, moja muzo! – Rozpal piersi, chcę lotu, a głos skrzydeł słyszę, mówiący piór szelestem. Chcę uczcić

<sup>16</sup> M. Wańczowski, op. cit., s. 144.

<sup>17</sup> S. Żeromski, op. cit., t. 3, s. 12.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>19</sup> Oceniając Żeromskiego projekty dramatów historycznych, Irena Sławińska podkreślała upodobanie młodego diarzysty do wielkich kreacji osobowych: „Zestaw bohaterów bardzo znamienity: Savonarola, Jan Hus, Cola di Rienzi – więc przywódcy rewolucyjni, duchy buntownicze namiętne. Z tego samego roku [1883 – T. S.] pochodzą i inne próby: fantazja dramatyczna *Popieliszce*, dramat historyczny «z dziejów Ukrainy» *Piotr Doroszenko*, sztuka o Ściegiennym. To najpłodniejszy rok Żeromskiego w zakresie twórczości dramatycznej... 6 dramatów w jednym roku” (I. Sławińska, *Droga Stefana Żeromskiego do teatru*, „Dialog” 1965 z. 1, s. 106).

tę postać moimi śpiewy. Jeszcze żadna kobieta w komedii nie była taką! Ona będzie wyższą nad wszystkie. – Nie będzie Ofelią. – nie! piękniejszą – kobieta-mąż prawy, kobieta-anioł, choć z siwymi włosy.<sup>20</sup>

Charakterystyczne przy tym, iż monumentalizm i wzniosłość bohaterów tragicznych rozpatrywał Żeromski zarówno w łączności z wielką poezją, jak i z pogłębioną prawdą psychologiczną, z realizmem *sui generis*, którego najwybitniejszym reprezentantem była dlań twórczość Shakespeare'a.<sup>21</sup> Rzecz przy tym charakterystyczna: młody diarysta nie ukrywał niechęci do tragedii klasycystycznej i jej kontynuacji; raziła go jej konwencjonalność, niweczająca prawdę uczuć. W marcu 1887 notował w dzienniku:

Rozumiem tylko dramat. Z tragedii rozumiałem *Edypa króla* i *Antygonę* – i *Hamleta*. Z innymi zabijaniem się i deklamowaniami pogodzić się nie mogę. W tragedii nikt nie cierpi, bo wszyscy deklamują. [...] W tragedii uczucia nie ma.<sup>22</sup>

Prawdziwe ludzkie uczucia w ich najbardziej skrajnych, granicznych przejawach – stanowiące skądinąd zjawisko trwale powiązane z tragicznością – dostrzegł właśnie w twórczości Shakespeare'a. Z nieukrywanym podziwem odnosił się Żeromski zwłaszcza do *Hamleta*; sądził nawet, że środki sztuki aktorskiej często pozostają nieadekwatne w stosunku do mocy arcyzmu, jaki istnieje w dziele Shakespeare'a:

Najlepszą rzeczą jest otworzyć *Hamleta* i przypatrywać się realizmowi Szekspira. Straszliwą w nim jest właściwie tylko potęgą użycia słowa zamiast pędzla i farb. Przytoczę tutaj zaraz parę słów Hamleta i każdy musi zobaczyć wtedy, że gdy on to mówi, to naprężają mu się na czole żyły,

<sup>20</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, op. cit., t. 1, s. 308–309. Sam Żeromski tak opisywał profile duchowe Rienziego, Savonaroli i Husa: „Trzy te postaci złożą się na trylogią; będzie pomiędzy nimi związek logiczny. Wszystkie te trzy postaci jeden mają cel, wszystkich działanie zgadza się z moim sposobem myślenia, wszystkie dążą do szlachetnych a wielkich ulepszeń w dobrobycie i moralności ludzkości – a wszystkie upadają, podcięte kosą losu... Czczę ich, więc muszę im poświęcić kawałek mojego serca... Muszę napisać!” (ibidem, s. 146).

<sup>21</sup> Zob. I. Sławińska, op. cit., s. 107. Hipotezę tę poświadcza nadto Żeromskiego recenzja premiery *Zbójców*, w której diarysta otwarcie postulował nierozzerwalny spłot romantycznej poetyckości w odtwarzaniu wielkich uczuć z prawdą przedstawienia, wolną od wszelkiej konwencji i sztuczności. Niejednoznacznie oceniał Żeromski występ Bolesława Ładnowskiego w roli Franza: „Była to rola nadzwyczaj wystudiowana, w każdym szczególe wyrzeźbiona, w każdym drgnieniu twarzy, w każdym ruchu psychologiczna. Tylko arcyzmu tam nie było. Taki Franz – znawcę może zadowolić, ale nie porwie i nie zachwyci. Znać wysilenie, wymęczenie, widać aktora, a nie widać Franza. Były tylko chwile, kiedy to wystudiowanie zamieniał arcyzm. Wtedy np., kiedy rzucił się w ostatnim akcie i śmiał spazmatycznie, wyprężył, zesztyniał, stoczył z kanapy i tulił do dywanu chichocząc. [...] Było to piekielnie prawdziwe. Wtedy stają ci włosy na głowie, dreszcz po tobie lata”. Z kolei Wincenty Rapacki, kreujący postać starego Moora, wzbudził już zachwyt diarysty: „Rapacki zawsze zrobi ze swej roli to, co wypada. Od niego rzeczywiście bił ten promień tragedii Schillera, ta dziwna upajająca woń poezji, ten ideał zbrodni. Jeżeli wychodzi się z tragedii tej z entuzjazmem, to dzięki Rapackiemu. On dopełnia Franza. Ta dzikość i potworność fantastyczna zbrodni wychodzi dobrze dzięki jemu” (S. Żeromski, *Dzienniki*, op. cit., t. 3, s. 196–197).

<sup>22</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, op. cit., t. 3, s. 197.

bieleją wargi, drżą ręce, pąsowieje twarz. Widzisz jego rozwarłe wargi, białe grożące zęby, straszliwą, zwierzęcą wściekłość w oczach. Powiadam, że malować słowami człowieka w ten sposób jest czymś wyższym niż artyzm. Dlatego też sądzę, że niepodobna jest grać dzieł Szekspira. Podobno znakomici aktorzy stwarzają role szekspirowskie. Artysta grający Hamleta musi być geniuszem – inaczej będzie mówił wyrazy tylko. Na cmentarz wnoszą zwłoki Ofelii; Hamlet przygląda się temu z boku. Gdy słyszy, że Laertes rozpacza nad siostrą – i dowiaduje się, kogo to chowają, mówi jeden wyraz: „Ofelia!”

Żaden na świecie Królikowski niezdolny jest powiedzieć tego strasznego wrzasku, tego pioruna nieszczęścia, tego potoku łez. Hamlet tu kamienieje, przestaje mu krew płynąć w żyłach.

[...]

Laertes pierwszy powiedział, że Ofelia nie żyje, Hamletowi więc wydaje się, że on jest przyczyną nieszczęścia. Jeden Szekspir umiał malować logikę uczuć.<sup>23</sup>

Wydaje się jednak, że te tragediowe upodobania młodego Żeromskiego, nabyte przezeń w toku lektur i pod wpływem klimatu intelektualnego, w jakim wyrastał, uległy potem, u schyłku lat dziewięćdziesiątych, pewnym modyfikacjom. Wszakże w dramacie i teatrze europejskim trwała wówczas ofensywa naturalizmu i symbolizmu, współtworząca pierwsze stadium Wielkiej Reformy. Żeromski rozpoczął swoją twórczość sceniczną pięcioaktowym dramatem *Grzech*, zgłaszając go na konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego” w 1897. Utwór ten został odnaleziony dopiero przez profesora Wacława Borowego w materiałach z biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego po ucieczce Niemców z Warszawy.<sup>24</sup> Za życia Żeromskiego *Grzech* nie był ani wystawiany, ani też – z wyjątkiem aktu I – drukowany.<sup>25</sup> Nie otrzymał żadnej nagrody na konkursie „Kuriera Warszawskiego”. Dopiero po II wojnie światowej utwór doczekał się prapremiery w Teatrze Kameralnym w Warszawie: stało się to w 1950; sztukę reżyserował Bohdan Korzeniewski, a jej tekst zaadaptował do potrzeb sceny i uzupełnił z ducha socrealistycznym zakończeniem Leon Kruczkowski. Z kolei w roku 1951 *Grzech* wystawiono (z powodzeniem) w Londynie, także w wersji z nowym zakończeniem, dopisanym przez Zdzisława Bronclą.<sup>26</sup>

Wymowa ideowa tego dramatu – opatrzonego mottem ze *Zdań i uwag* Mickiewicza: „Grzech jest jedyna twoja własność osobista”<sup>27</sup> – dość ściśle przylega do wyznawanego przez pisarza ideału antropologicznego, zawiera również silne akcenty antymieszczkańskie, widoczne choćby w negacji norm moralno-obyczaj-

<sup>23</sup> Ibidem, s. 267, 268.

<sup>24</sup> Zob. E. Jaworska, *Uwagi wydawcy* [do:] S. Żeromski, *Grzech. Sztuka w 5 aktach*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, seria trzecia: *Dramaty*, t. 23, oprac. J. i Z. Golińscy, Warszawa 2004, s. 323–324.

<sup>25</sup> Akt I *Grzechu* wydrukowano w „*Prawdzie*”, książce zbiorowej dla uczczenia dwudziestopięcioletniej działalności A. Świętochowskiego, wydanej w 1899 (Lwów – Petersburg).

<sup>26</sup> Szczegółową rekonstrukcję obu premier dramatu, jak również opinie krytyki teatralnej na ich temat, przedstawiła Elżbieta Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 292–302.

<sup>27</sup> Zdanie to pochodzi z aforyzmu Mickiewicza *Własność osobista*, pomieszczonego w zbiorze *Zdania i uwagi. Z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*.



jowych, jakie zniewalają jednostkę. Tym sposobem zbliża się *Grzech* do dramaturgii Ibsena, demaskującej kryzys moralności mieszczańskiej, z którą musi się zmagać ponadprzeciętna jednostka. Akcja utworu została skomponowana spójnie i logicznie, rozwija się w sposób konsekwentny; znać tu rękę wprawnego, utalentowanego dramatopisarza.<sup>28</sup> Lesław Eustachiewicz ubolewał nad faktem, iż „*Grzech* nie zajął należnego miejsca we wczesnej fazie polskiego naturalizmu, przed Perzyńskim i Choynowskim”.<sup>29</sup> Można zasadnie przypuścić, iż w poetyce dramatu splotły się w jedno niektóre melodramatyczne konwencje dziewiętnastowiecznego dramatu i teatru mieszczańskiego oraz pewne elementy naturalizmu, przede wszystkim zobiekttywizowana, acz pełna pasji demaskatorskiej, rekonstrukcja środowiska społecznego i moralno-obyczajowych patologii, pomyślana jako wyraz bezwzględnej prawdy o życiu.<sup>30</sup> Znamienne jednak, że niektórzy historycy literatury i dramatu podkreślali raczej mankamenty utworu; np. Roman Taborski stwierdzał:

debiutancki dramat Żeromskiego [...] jest utworem bardzo od doskonałości dalekim. Rażą nas schematyczne, uproszczone postaci, efekty melodramatyczne, chybiony z dramaturgicznego punktu widzenia akt czwarty, nadużywanie, w sposób charakterystyczny dla dramatu jeszcze przednaturalistycznego, rozbudowanych monologów, nieumotywowanych ani psychologicznie, ani sytuacyjnie.<sup>31</sup>

Decyzją jury dramat Żeromskiego nie został nagrodzony. W *Sprawozdaniu sądu konkursowego* zamieszczono interesującą notkę o utworze, która jest jego zwięzłą recenzją. Anonimowy autor notki pisał o *Grzechu*:

Jest to historia młodej dziewczyny z szlacheckiego domu, podupadłego domu, uwiedzionej, która, odepchnięta przez ojca i całą rodzinę, dziecko zostawiwszy we wsi na wykarmienie, przechodzi do Warszawy i zostaje robotnicą mularską.

Nie ta banalna treść sprawia, że o sztuce tej wspominamy w sprawozdaniu, ale serdeczne ciepło, z jakim autor kreśli niedolę tej nieszczęsnej dziewczyny, nad którą znęca się i społeczeństwo, i jej najbliżsi. Prawda, że wymyślił też dla oświecenia swych oburzeń towarzystwo z piekła rodem. Starsza siostra, wdowa, w której domu rodzina siedzi teraz na łasce, uczyniła z niej sługę; ojciec, ogłupiały samolub, traktowany przez panią domu jak wysłużony fagas, nic sobie ze wszystkiego nie robi; przyjaciółki intrygują przeciw nieszczęśliwej; a sam uwodziciel patrzy na swą ofiarę z zupełną

<sup>28</sup> Opinie krytyków po londyńskiej premierze sztuki akcentowały jej liczne zalety. „Jest w niej – pisał jeden z recenzentów – nerw sceniczny, jest akcja, ludzie są żywi. Nikt przeto na pierwszych trzech aktach się nie nuży, a i akt czwarty – symboliczny, słuchany jest z niesłabnącym zainteresowaniem” (Z. R., *Dwie sztuki Żeromskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” (Londyn), 19 XI 1951, cyt. za: E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 298).

<sup>29</sup> L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski*. Warszawa 1986, s. 412.

<sup>30</sup> Od połowy lat osiemdziesiątych diarysta Żeromski zaczyna silniej akcentować postulat prawdy w literaturze. Pisał o tym Adamczyk: „Teraz wymagał od literatury bezwzględnej prawdy o życiu (nazywał ją czasem «obiektywizmem» lub nawet «ściśłym obiektywizmem» [...]), przy czym owa prawda miała łączyć się harmonijnie z tendencją” (Z. J. Adamczyk, op. cit., s. 11).

<sup>31</sup> R. Taborski, *O dramaturgii Stefana Żeromskiego*, [w zbiorze:] *Żeromski i Reymont*, red. J. Detka, Warszawa 1978, s. 93.

obojętnością i żeni się z inną... Tyle obojętności, tyle wzgardy, tyle cierpienia za „grzech” popełniony tylko przez zbytek miłości! Młoda matka uchodzić musi z domu siostry; nie ma dla niej miejsca w domu siostry; nie ma dla niej miejsca między „porządnymi ludźmi”, którzy inaczej umieli sprawy swe poprowadzić i dzięki temu chodzą po świecie z podniesionym czołem.<sup>32</sup>

Opis sprawozdawcy o tyle jest cenny, że odkrywa treść zaginionego potem aktu V sztuki. Oto odrzuconą wcześniej przez rodzinę Annę odnajdują na budowie w Warszawie jej ojciec oraz dawny kochanek; mają zamiar wyrwać dziewczynę z tego środowiska i skłonić ją do powrotu. Bez powodzenia. Jak bowiem dalek zauważył sprawozdawca:

Ta potworna dwójka, ojciec ofiary z jej katem, żyjący z sobą w dobrej komitywie, stają się przedmiotem szyderstwa robotnic, wtajemniczonych już w dzieje Anny, a jedna z nich, nie mogąc inaczej objawić swego oburzenia, niby przypadkiem zlewa im wapno na głowę. Jest to jedyne w całym otoczeniu Anny odczucie jej niedoli i naiwny wyrok przeciw okrucieństwu i nikczemności społeczeństwa.<sup>33</sup>

pozytywną ocenę sprawozdawcy zyskały kreacje bohaterów Żeromskiego, w szczególności postaci negatywnych. Pisarzowi powiódł się zabieg indywidualizacji i psychologicznego uprawdopodobnienia charakterów; w konsekwencji bohaterowie sztuki „ożyli”. Pisał sprawozdawca:

Autor [...] dobrze uwydatnił figury ujemne, każdą w odrębnej indywidualności; a nadto, co do charakterystyki w ogóle, jest to jeden z rzadkich w zbiorze konkursowym utworów, w którym, pomimo uczuć i usposobień ogólnoludzkich [...], czytelnik polski czuje, że tu mówią i działają znajomi mu ludzie, nie zaś figury teatralne; ich postęпки i ich frazeologia nie toną w bezbarwnych, teatralnych ogólnikach.<sup>34</sup>

W podsumowaniu oceny *Grzechu* referujący stanowisko jury sprawozdawca posłużył się kategoriami poetyki normatywnej, zarzucając autorowi dramatu nieumiejętną kompozycję akcji, która nie spełnia rzekomo zasad scenicznego prawdopodobieństwa, jako że np. postępowanie niektórych bohaterów jawi się jako nieuzasadnione i nieumotywowane. Wywód zamyka następująca konkluzja:

Rzecz napisana jest piórem wprawnym, nawet okraszona miejscami poezją, miejscami dość zręcznym dowcipem felietonowym. Tylko układ sceniczny wiele ma przeciw sobie. Działania niektórych osób, w dalszych zwłaszcza aktach, nie usprawiedliwiają się logiką, np. przybycie uwodziciela Bukowicza wraz z żoną do domu rodziny, w którym jeszcze przebywa jego ofiara, jest czynem nie już bezczelnym nikczemnika, ale w dodatku chyba wariata, który nie zapytał się nawet, na co może przez to narazić swoją żonę. I wszystko też, co dzieje się w tym akcie, od przybycia Bukowicza,

<sup>32</sup> Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego (jubileuszowego) „Kuriera Warszawskiego” na sztukę oryginalną polską, „Kurier Warszawski” 1898 nr 314, s. 11.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

fantastyczne jest, a przedstawia się raczej wstrętnie, niż realistycznie. Osobliwszy jest akt czwarty, niepospolity jako charakterystyka starego teatralnego wycierucha i cynika, ale czy przypuściłby kto, że cały ten akt, prócz drobnego na początku szczegółu, wypełnia jedna tylko scena tegoż aktora z Anną?

Słowem, forma, w jaką ujął myśl swą autor, utwór ten nieprzydatnym uczyniła dla sceny.<sup>35</sup>

Stwierdzenie „nieprzydatności” dla sceny pojawiło się tutaj w określonym kontekście poetologicznym. Otóż, kierując się logiką architektoniczną „sztuki dobrze zrobionej”, *Grzechowi* odmówiono scenicznego potencjału, dostrzegając niedomogi w kompozycji fabularnej. Nie zwrócono uwagi na to, że akcja dramatu, podobnie jak np. w niektórych utworach Ibsena lub Strindberga, podlega tutaj, przynajmniej po części, ujęciu perspektywicznemu z punktu widzenia bohatera, że problemem zasadniczym stały się moralne i uczuciowe dylematy jednostki ostro skonfrontowanej ze środowiskiem.

W niezrealizowanych pomysłach tragedii role protagonistów mieli odgrywać bohaterowie wybitni, naznaczeni imperatywem służby na rzecz ludzkości, zdecydowanie ponadprzeciętni, konfrontowani ze światem, którego prawa chcieli zmienić. Z dziennikowego zapisu z roku 1883 wynika, że zamiarem młodego Żeromskiego było umiejętne połączenie wielkich walorów duchowych bohatera tragicznego z tłem akcji oraz z samą akcją. W rezultacie powinna była powstać całość koherentna. Opór „materiału” musiał być jednak spory, skoro diarysta żalił się nad niemożnością wykończenia tragedii o Savonaroli:

Brakuje mi ubrania, dekoracji, akcji w ogóle pobocznej – sama postać świętego męczennika widna jest, ale nie możnaż jego samego postawić na scenie dramatu, a osobistości, które tam można będzie wprowadzić, nie będą miały związku z główną postacią. Trzeba więc dobrze nad tym przedmiotem się zastanowić. Mam stworzyć dramat, mam postać świętego męczennika ubrać w szatę nieśmiertelnej aureoli – nie wolno mi więc postaci tej ubrać w lada jakie szaty!<sup>36</sup>

Jakkolwiek uwagi powyższe odnosiły się do kondycji bohatera tragedii, to jednak także w *Grzechu*, naturalistycznym dramacie środowiskowym, postaci, a zwłaszcza protagonistka Anna Jaskrowiczówna, noszą rysy zindywidualizowane, sprawiając na czytelniku (widzu) wrażenie prawdy psychologicznej. Żeromski trwale wszak poszukiwał w kreacjach scenicznych właśnie takich właściwości. Przypuścić można, że format Anny obmyślał w taki sposób, aby potem z jej osobowej „partyтуры” można było stworzyć na scenie postać emanującą prawdą uczuć. Już w 1887 opisywał w dzienniku swoje wrażenia wywołane grą Romana Żelazowskiego w sztuce Gustawa Ohneta *Właściciel kuźnic*; znamienne, że w sztuce artysty odnajdywał przede wszystkim zestrojone wszystkie środki wyrazu oraz emocjonalną naturalność, warunkującą odczucie przez widza prawdziwości przedstawianej na scenie kreacji:

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, op. cit., t. 1, s. 148.

Filipa grał Żelazowski ze Lwowa. Pierwszy raz widziałem artystę, który zachwyca i unosi nie siłą wystudiowania roli – lecz uczuciem i prawdą gry. Tak musiał grać Królikowski. Miłosne uniesienia Żelazowski mówi szeptem tak precyzyjnie, że wstrzymujesz oddech w piersi, aby żadnego z tych dźwięków nie stracić. To już artyzm, nie deklamacja. A jego uniesienie w drugim akcie było wyrzucane takim strasznym, rozbijającym w puch, namiętym, do najwyższej skali wzniesionym głosem, że w sali robi się cisza. Sztuka wznosi się do swego apogeum – widz poczyna zapominać, że śledzi grę aktorów, i śledzić poczyna grę uczuć. Gdy ludzie tak mówią, to cierpią, kochają, nienawidzą, marzą... Sztuka – to oszukiwanie; jeśli oszukuje tak, że aż współczujesz biednym, wkracza w granicę mistrzostwa<sup>37</sup>.

W *Grzechu* Żeromski rozsnął akcję właśnie na grze uczuć, angażującej protagonistkę, jej kochanka, adwokata Bukowicza, oraz rywalkę, Zofię Parmen. Naturalistycznym komponentem dramatu okazuje się – oprócz jego gatunkowej klasyfikacji jako utworu środowiskowego – społeczno-obyczajowe demaskatorstwo mieszczańskiej moralności, kreacja panny Parmen, wzorowanej na – często spotykanych w literaturze naturalistów – kreacjach bezwzględnych „bestii ludzkich”, jak również bezkompromisowy obraz zdeklasowanej rodziny szlacheckiej. Kompozycja fabularna *Grzechu*, wypełniona motywami psychosocjologicznymi z dodatkiem komponentu melodramatycznego, nosiła zatem cechy, które już wcześniej Żeromski rad był odnajdywać w sztukach recenzowanych przez siebie na łamach dzienników. Pisała przecież Irena Sławińska: „Młody adept weterynarii szuka w teatrze wielkiego wzruszenia, uniesienia i – prawdy”. I dalej: „Zdobywa pewność, że istotą teatru jest prawda wzruszenia, autentyczność uniesienia – łez czy śmiechu – «życie prawdziwe», «tragiczność codzienna»”<sup>38</sup>.

Dziewiętnastoletnia Anna Jaskrowiczówna, wywodząca się ze zdeklasowanej rodziny szlacheckiej, kocha z wzajemnością adwokata Bukowicza, który jest też obiektem miłosnych marzeń bogatej panny, Zofii Parmen. Intrygę miłosną animuje właśnie Parmenówna, zamierzając zerwać związek uczuciowy Anny z Bukowiczem. Skoro nie udaje się jej pozyskać względów adwokata, chce przynajmniej połączyć go z inną kobietą, byle tylko zniszczyć szczęście Anny. Akcja dramatu tworzy się w przeważającej mierze z napięć uczuciowych pomiędzy postaciami, przy czym dominantą jest tu oczywiście wątek protagonistki, dziewczyny brutalnie pozbawionej złudzeń, odrąconej przez rodzinę i wydanej na pastwę opinii publicznej (nb. Anna rodzi nieślubne dziecko, co naraża ją surowy ostracyzm

<sup>37</sup> Idem, *Dzienniki*, op. cit., t. 3, s. 287–288.

<sup>38</sup> I. Sławińska, op. cit., s. 108, 110. Ekspresyjno-emotywny stosunek do sztuk był zresztą charakterystyczny dla Żeromskiego; jego dziennikowe zapiski z 1887 roku pełne są egzaltowanych zdań: „[...] opanowyywa mię nieraz taka gwałtowna, niepohamowana chęć czytania lub teatru, że żadne widmo, żaden argument rozsądku nie jest w stanie mię powstrzymać. Rzucam wtedy wszystko i nie idę, lecz lecę. [...] To głód człowieka na poły chybionego, to żądza zaspokajania się ciągłego: muszę marzyć, muszę się unosić i szaleć dla tej sztuki szerokiej i różnolitej, która jest największą dobrodziejką dla takich jak ja nędzarzy. Jest ona zresztą tak dobroczynną, że daje nam minuty zapomnienia i zachwyty [...]” (S. Żeromski, *Dzienniki*, op. cit., t. 3, s. 287).

społeczny). Jak w wielu utworach Żeromskiego, niszczycielską a potężną siłą jest w *Grzechu* pieniądź, wypaczający charaktery ludzkie.<sup>39</sup>

Wewnętrzna wolność oraz pragnienie stanowienia o sobie i obrony własnej godności stanowią dominantę charakterologiczną Anny. Wojciech Natanson podkreślał:

Jeśli o wartości ludzkiej decyduje konsekwencja i wierność sobie, Anna tę wartość rozumie w sposób oczywisty. Maksymalizm uczucia i namiętności, tak charakterystyczny dla Żeromskiego, ogniskuje się w postaci Anny.<sup>40</sup>

Jej profil duchowy został znamienne naznaczony intertekstualną głosą Mickiewiczowską, albowiem czystość i prawdziwość jej miłosego uczucia zyskała w dramacie ideowy korelat w historii bohaterki ballady *Świtezianka*; Anna śpiewa tę kompozycję i parokrotnie wplata w swoje wypowiedzi jej tekst, co ma wyraziście określoną wymowę. I choć w społecznych warunkach przełomu wieków ludowa metafizyka Mickiewiczowskiej ballady musiała ulec korekturze, to jednak dostrzega się w *Grzechu* ślad wyższego porządku o irracjonalnym charakterze.<sup>41</sup>

Inaczej jeszcze odczytując los Anny Jaskrowiczówny, można by dodać, iż Żeromski, kreując tę bohaterkę, rozwijał i odpowiednio, rzecz jasna, modyfikował motyw wprowadzony już przez Aleksandra Dumasa syna, a potem jeszcze radykalniej opracowywany przez dramatopisarzy naturalistów, a mianowicie motyw kobiety (rzekomo) upadłej, moralnie przewyższającej środowisko społeczne, które ją piętnowało i odtrąciło.<sup>42</sup> Los takiej postaci musiał wywoływać poruszenie zarówno czytelników, jak i widzów. Autor *Grzechu*, przeświadczony o niezbywalnym w życiu każdego człowieka doświadczeniu cierpienia, wielokrotnie

<sup>39</sup> Recenzencką opinię Tymona Terleckiego o kompozycji *Grzechu*, akcentującą „obsesję pieniądza” jako dominantę akcji dramatu, przywołała E. Kalembe-Kasprzak, op. cit., s. 300–301.

<sup>40</sup> W. Natanson, op. cit., s. 20.

<sup>41</sup> Zob. E. Kalembe-Kasprzak, op. cit., s. 313. Badaczka przekonująco stwierdzała: „Baśniowo-balladowy świat nie ze wszystkim [...] daje się pomieścić w rzeczywistości przedstawionej w dramacie, podobnie jak robotnicy z budowy nie są już tym samym ludem z romantycznej wizji. Choć niewątpliwie kontrast między tymi odrębnymi światami potrzebny jest autorowi do wyrażenia krytyki mieszczańskiego świata i mieszczańskiego sposobu życia. [...] Modernistyczna Świtezianka przeniesiona w miejski pejzaż nie ma właściwie ucieczki i nie dysponuje czarodziejskim wymiarem kary na niewiernego kochanka” (ibidem).

<sup>42</sup> Warto w tym miejscu zacytować znamieny fragment diariusza z września 1885, w którym Żeromski zapisał swoje wrażenia po lekturze *Damy kameliowej* Dumasa-syna: „Sądziłem, że żałować będę czasu po przeczytaniu – tymczasem rzecz ma się całkiem inaczej. Tyle razy słyszałem podnoszące się wrzaski na naturalizm, na Żolę et consortes, że pewny byłem spotkania z apostołstwem prostytutki – tymczasem spotykam w zacytowanej powieści śliczny obrazek. Na gruncie prostytutki, na tym gnojowisku ludzkości rosną bądź co bądź i rosnać muszą – kwiaty takie jak Małgorzata Gautier. Nie ma zbrodni takiej, by nie kryła w sobie choćby paradoksalnej cnoty. W prostytutce muszą być strony dobre. Z psychologiczną prawdą autor odgrzebuje, za pomocą miłości Armanda, owe iskry dobre w sercu upadłej; iskry te zapalają się aż w wielki płomień poświęcenia, w miłość bez granic. Nagie bezwstydnie ciało kobiety utrzymywanej odział autor przecudowną gażą, namalował przepyszny portret” (S. Żeromski, *Dzienniki*, op. cit. Warszawa 1964, t. 2, s. 252).



*Grzech S. Żeromskiego, reż. B. Korzeniewski, Teatr Polski w Warszawie, prem. 13 V 1951.  
Jan Byczyński (Bukowicz), Aleksander Zelwerowicz (Jaskrowicz), Hanna Skarżanka (Anna).  
Fot. Adam F. Kaczkowski, Muzeum Teatralne w Warszawie*

komponował fabuły oparte na melodramatycznych motywach uczuciowych, przy czym, co istotne, wyzwał się z oków konwencji, tworząc portrety psychologiczne naznaczone duchem epoki modernizmu, nadto nacechowane wcale rozległą skalą doznań emocjonalnych.

Wysoka tonacja uczuciowa przenika w *Grzechu* kwestie protagonistki; to właśnie Anna wygłasza nierzadko melodramatyczne tyrady, eksponując tym sposobem wyznawane przez siebie zasady. Np. odpowiadając na upokarzającą propozycję Zofii Parmen, która chciałaby ją zmusić do wyjazdu za granicę, byle tylko oddalić ją od Bukowicza – bohaterka stwierdza z uniesieniem i z retoryczną swadą:

ANNA: [...] Nie ja pierwsza zaczęłam się wdzierać w tajemnice twego serca, nie ja chodziłam za tobą, nie ja knuję skryte plany. Ja jestem tak biedna dziewczyna, jak sama powiedziałaś. W istocie postąpiłam źle, zakochałam się, zakochałam się na śmierć. Nie wyrażę tego, choćbym miliony słów powtarzała. Zresztą pani mię nie pojmiesz. Nikt na ziemi zrozumieć tego nie ma siły. Jeśliby mi kazał w tej chwili umrzeć, w tej chwili umrę. Ale wyjechać na pięć lat... – nie mogę, panno Zofio. Pani wiesz, jaki to jest człowiek, sama się w nim kochasz... I ja to wiem, pani jego usiłujesz dla siebie zdobyć tymi srogimi pieniędzmi. Mnie wysłać na pięć lat, a gdy zapomni, nabyć go jak dom albo folwark.<sup>43</sup>

Można tę wypowiedź uznać za monolog tradycyjny, nie w pełni zdeterminowany konsytuacyjnie, zanadto uporządkowany składniowo, przeto odległy od naturalistycznej mowy żywej. Zdarzało się Żeromskiemu w *Grzechu* parokrotnie konstruować kwestie postaci w sposób sceniczny; tak jest w przypadku pierwszego monologu panny Parmen, który ma ewidentnie charakter ekspozycyjny:

ZOFIA: Dziesięć minut po trzeciej... Zwykle przecie zjawiał się o drugiej, o pół do trzeciej najpóźniej... Czyżby wyjechał? Ale spotkałam w alei omnibus. Nie było go tam wcale. Ach, jakże mię morduje to oczekiwanie!

*wstaje i, chodząc po salonie, cicho mówi*

Jakże mię to męczy, jak mię to męczy...

*zatrzymuje się w pobliżu drzwi i patrzy w głąb parku*

Tej Anny nigdzie nie widzę. Może jest z nim... Cóż w tym niezwykłego? Ona ma lat dziewiętnaście, on dwadzieścia pięć... Cóż w tym niezwykłego, że mi serce pęka? A może się mylę, może się mylę. Och, gdyby tak było... Kwadrans po trzeciej... W skroniach mi krew młotem bije...<sup>44</sup>

Jest w tej tradycyjnej ekspozycji zarzewie przyszłego konfliktu między bohaterkami, najważniejszego składnika intrygi fabularnej dramatu. Innowacją okaże się, jak już sugerowano, format duchowy panny Parmen, bezkompromisowo niszczącej uczucie rywalki za pomocą siły pieniądza. Z kolei wyłom w teleologicznie ukształtowaną akcję utworu wprowadził Żeromski w akcie IV dramatu, wzbudzającym sporo zastrzeżeń sprawozdawcy konkursu oraz późniejszych recenzentów

<sup>43</sup> S. Żeromski, *Grzech. Sztuka w 5 aktach*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 23, s. 175–176.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 137.

i historyków literatury. Akt ten bowiem „wygasa” wartką dotąd akcją, wprowadzając długie monologi wędrownego aktora, którego na drodze swojej tułaczki spotkała Anna.<sup>45</sup>

Protagonistka utworu nie jest postacią konwencjonalną, mimo że, jak zauważono, w jej profilu duchowym dałoby się odnaleźć niemało śladów tradycji literackiej. Uderza przede wszystkim siła charakteru tej dziewczyny i poczucie dumy osobistej, jakim kieruje się, odrzucając upokarzającą propozycję Zofii Parmen i potem przeciwstawiając się najbliższej rodzinie. Z godnością broni się Anna przed siostrą, a Bukowiczowi, po jego ślubie z inną kobietą, wyrzuca oportunizm i kłamstwo; zarazem formułuje swoją fundamentalną zasadę etyczną, czyli potrzebę prawdy:

ANNA: Odejdź ode mnie. Ja teraz już w nic nie wierzę. Kłamstwo i kłamstwo! Zdawało mi się, że tonę w jego przemierzłej topieli. O ranach swego serca mówisz. A czy ty wiesz, coś ty zrobił? Czy ty choć pojmujesz, żeś nie tylko zgubił mnie całą, moje życie i szczęście, aleś zgubił moją duszę. Diabłuś ją sprzedał... Wydarłeś ze mnie wszystko, całą duszę, wszystkie te słowa, za które tak cię kochałam, jeszcze bardziej niż za spojrzenia i pocałunki. Już ci teraz nie wierzę... Wszystko zgubione!<sup>46</sup>

Zawiera się w takich kwestiach spory potencjał melodramatycznej sceniczności, która dawała pole do aktorskiego popisu. Kreacje Anny oraz jej głównej antagonistki, Zofii Parmen, wyprofilował Żeromski z niemałym talentem scenicznym, eksponując ich najwyrazistsze cechy psychologiczne. Charakterystyczna indywidualizacja tej pierwszej postaci – spotykana zresztą także u innych bohaterek kobiecych w sztukach Żeromskiego – w tym się choćby przejawia, że znamionuje ją „jedyne w swoim rodzaju uniesienie miłosne”.<sup>47</sup>

Ale i postacię mężczyzny zostały przez autora zindywidualizowane: adwokat Bukowicz, pomimo miłości Anny, jest cynicznym oportunistą i karierowiczem, z kolei stary Jaskrowicz to pozbawiony poczucia godności osobistej, zdeklasowany szlachcic, lekceważony przez despotyczną starszą córkę, traktowany czasem także jako „typowy dla melodramatu reprezentant emploi ojca-staruszka”.<sup>48</sup>

Akcja *Grzechu* zasadza się na sytuacjach konfliktowych, ujmowanych melodramatycznie. Żeromski wplótł w strukturę akcji „efekty”, uwzględniając tym sposobem horyzont oczekiwań ówczesnej publiczności teatralnej. Podobnie rzecz się przedstawia w *Dramacie akcie pierwszym*, drugim utworze dramatycznym pisarza, powstałym najprawdopodobniej w roku 1900, odnalezionym i ogłoszonym przez Stanisława Pignonia w 1959. Utwór to wprawdzie niedokończony, jednak

<sup>45</sup> Motyw wędrowki ludzkiej, wokół którego rozwija się akcja IV aktu *Grzechu*, dał asumpt Kalembe-Kasprzak do sformułowania hipotezy o parabolicznym wydźwięku tego fragmentu. Zob. E. Kalembe-Kasprzak, op. cit., s. 310 i nn.

<sup>46</sup> S. Żeromski, op. cit., s. 200.

<sup>47</sup> S. Kruk, op. cit., s. 141.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 144.



w zachowanym fragmencie skonstruowany nader sprawnie i zamknięty fabularnie, bo, jak zauważyła Elżbieta Kalemba-Kasprzak, „właściwie wszystko się tu jakby rozwiązuje i kończy wraz z samobójczą śmiercią bohatera”.<sup>49</sup> Pigoń rozsunął hipotetyczną wizję dalszego ciągu dramatu; przypuszczał, iż Żeromski mógłby rozwinąć i pogłębić wątek społeczno-ekonomiczny.<sup>50</sup> Zdaniem Marka Białoty, kompozycyjna „faktura” *Dramatu aktu pierwszego* wykazuje ślady rozwiniętej świadomości teatralnej autora, jest to bowiem utwór „o znakomicie skonstruowanej strukturze scenicznej, dającej się odczytać z tekstu autorskiego wyraźnie ewokującego jego kształt teatralny”.<sup>51</sup>

O ile w *Grzechu* Żeromski uczynił motywem kluczowym niszczycielską siłę pieniądza, o tyle w *Dramacie akcie pierwszym* osią kompozycji fabularnej stał się kontrast społeczno-majątkowy. Najważniejszym zdarzeniem akcji jest finałowe samobójstwo młodego Henryka Olszyńca, praktykanta ekonomicznego w szlacheckim majątku pana Goryckiego. Bohater targnął się na swoje życie, doznawszy upokorzenia ze strony dziedzica, który, zaniepokojony niebezpieczeństwem mezalian-su, wymówił mu miejsce i brutalnie wyperswadował marzenia o jego córce, Ewie.

Świetnie poprowadzony dialog Goryckiego z Olszyńcem pulsuje emocjami i zdradza motywy postępowania obu. Młodzieniec – ubogi, acz pełen godności – przeciwstawia się tutaj przyziemnemu szlachcicowi, człowiekowi o bardzo wąskich horyzontach, hołdującemu kastowym przesądom. Ich starcie staje się gwałtowne, gdy dochodzi do sporu o Ewę. Henryk broni prawdy i czystości swego uczucia do niej, nadto zapewnia szlachcica o trwałym duchowym związku, jaki połączył go z Ewą:

OLSZYNIEC: Nie, to nie są chimery. Jest to największe uczucie, jakie człowiek mieć może... Ja zapewniłbym jej szczęście, ja bym żyły dla niej otworzył, zapracowałbym się dla niej. Ona jest moją duchowo. Panie, przysięgam.

GORYCKI z *pasją*: Łudzisz się, mój panie, że ona jest, jak mówisz, twoją duchowo. Wiem dobrze, że usiłowałaś bałamucić jej pojęcia niedorzecznymi ideałami, wiem nawet, że poniekąd stało się według twych zamiarów, ale zaręczam ci, że to była bardzo nieszkodliwa wietrzna ospa.

OLSZYNIEC: Nie, nie. To pan się mylisz. Tej duszy już nic nie skazi. Ja mam ręce silne i wolę silną. Ja bym zdusił własnymi rękami wszelkie uczucie, gdyby nie to, że tutaj kształtowałem zarazem nieśmiertelnego ducha. Dlatego się nie mogłem oderwać.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 318.

<sup>50</sup> Uczony pisał ze stanowczością: „Niewiele by się zapewne zaryzykowało przyjmując, że sednem akcji w aktach następnych miały być wielkie przemiany układów gospodarczych, że dramat byłby po prostu obrazem dokonujących się ruin majątkowych”. I dalej: „Ruina fortun byłaby tam chyba wątkiem centralnym, uwarunkowana rozkładem wewnętrznym, dekadencją psychiczną ostatnich przedstawicieli stanu wielkopańskiego. Dramat ujawniłby procesy przetwarzania się porządku społecznego” (S. Pigoń, *Słowo wstępne*, [w:] S. Żeromski, *Dramatu aktu pierwszy*, z autografu wydał Stanisław Pigoń, Warszawa 1960, s. 9, 10).

<sup>51</sup> M. Białota, *Dramaty Żeromskiego w Reducie. Z zagadnień inscenizacji i recepcji krytycznej*, Wrocław 1989, s. 155.

<sup>52</sup> S. Żeromski, *Dramatu aktu pierwszy*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 23, s. 267.

W dramatycznej scenie Gorycki poniża potem pysznego „hołysza”; dochodzi między nimi do starcia fizycznego, przerwane pojawieniem się Ewy. Niebawem młody praktykant popełnia samobójstwo. Akt kończy się wymowną sceną mimiczną: Ewa wpatruje się w twarz zmarłego kochanka.

Wojciech Natanson dostrzegł zbieżność między *Grzechem* a *Dramatu aktem pierwszym*, polegającą na tym samym maksymalizmie uczuć i krańcowości, z jaką one się uobecniają w toku akcji.<sup>53</sup> Wydaje się, iż jeśliby Żeromski kontynuował dramat, to w toku dalszej akcji Ewa nie zdradziłaby swojej miłości; w jej postawie widać bowiem ten sam uczuciowy i etyczny radykalizm, którym odznaczają się protagoniści innych utworów pisarza. Kuzyn Smugowicz, pretendent do ręki dziewczyny, nie dorasta swoim poziomem etycznym i duchowym Ewie.

Znakomity dar obserwacyjny i zdolność kreowania indywidualów objawił też Żeromski w portretach pozostałych bohaterów. Ojciec Ewy – w odróżnieniu od „wysadzonego z siodła” starego Jaskrowicza – to bogaty szlachcic o wygórowanych ambicjach socjalno-towarzyskich, „spowinowacony – jak sam mówi – [...] ze znakomitymi nazwiskami w kraju”.<sup>54</sup> Bohater ten, a ściślej: jego rola, stanowi znakomitą, by tak rzec, partyturę teatralną. Autor wycieniował psychikę Goryckiego, nie sprowadził jej wyłącznie do jednej cechy, pokazał, jak w jego zachowaniu pulsują różne emocje: w stosunku do Olszyńca jest ów szlachcic protekcyjny, dobroduszny, pozornie troskliwy, potem – napastliwy, dumny i brutalny.

Zręcznie skonstruowane efekty teatralne w *Grzechu* i w *Dramatu akcie pierwszym*, świadczące o autorskim zmyśle sceniczności, tworzą istotny składnik poetyki obu utworów. Uderza przy tym pewne istotne podobieństwo sensów globalnych tych dramatów. Kluczowy jest bowiem dla nich ostry krytycyzm wymierzony w moralność mieszczańską i ziemiańską, podyktowany, jak się zdaje, nie tylko indywidualnymi odczuciami i poglądami autora, lecz również wpływem naturalizmu. Oprócz wartkiego, pulsującego emocjami dialogu strukturę dramatów wydatnie też kształtują pozajęzykowe czynniki, gest i mimika, w wielu przypadkach – np. Zofii Parmen, Olszyńca i Ewy – znakomicie uwypuklające sferę burzliwych uczuć.<sup>55</sup>

Kalemba-Kasprzak, sytuując *Grzech* i *Dramatu akt pierwszy* na mapie konwencji dramaturgicznych przełomu XIX i XX wieku, dostrzegła w obu „potencjalność” gatunkową, nieodległą od tego, co w swojej praktyce twórczej realizowali wielcy dramatopisarze tamtej epoki:

A może [...] niedokończony dramat z 1900 roku byłby tragikomedią bliską w poetyce utworom Ibsena i Czechowa? Bo przecież łatwo sobie wyobrazić *Grzech* kończący się krytyką mieszczaństwa (wyrażoną dobitnie przez robotnice na budowie) w obronie Anny, która pozostaje w wybranym przez siebie świecie; oraz dalszy ciąg *Dramatu...* jako satyryczny i krytyczny obraz arystokracji

<sup>53</sup> Zob. W. Natanson, op. cit., s. 29.

<sup>54</sup> S. Żeromski, *Dramatu akt pierwszy*, op. cit., s. 268.

<sup>55</sup> Zob. S. Kruk, op. cit., s. 146–148.

wiejskiej, której zachowanie skutkuje niekorzystnymi zjawiskami ekonomicznymi (upadek majątków). A może Ewelina, w *Dramacie...* młodziutka panienka, która traci ukochanego, to starszejąca się samotnie księżniczka Sieniawianka z *Przezióreczki*?<sup>56</sup>

Bezkompromisowa krytyka moralności społecznych elit, powiązana z apologią duchowej cnoty, ideowego zaangażowania oraz uczuciowej prawdy, głębi i szczerości jednostki, składa się na „cechę dominującą” Żeromskiego dramatopisarza. Cechę tę mógł on zapożyczyć nie tylko od naturalistów, choćby Ibsena<sup>57</sup>, lecz również np. u młodo zmarłego Józefa Narzymskiego, współtwórcy polskiej komedii społecznej okresu pozytywizmu. Już w 1887 Żeromski zanotował w dzienniku rozbudowany passus o autorze *Epidemii*, zestawiając go przy okazji z Victorienem Sardou, co, jak się wydaje, oznaczało w zamyśle diarysty artystyczną nobilitację Narzymskiego. Po obejrzeniu premiery *Epidemii* pisał:

Narzymski był komediopisarzem, jak to mówią, z bożej łaski. Nie należał prawdopodobnie do żadnej szkoły, drwił z tego, co uważał za grzeszne i zgubne, szydził i gromił, a nie żałował barw – a jednak komedia nasza nie jest bogatą... Spotykasz wszędzie – u Zalewskiego, u Blizińskiego, u Lubowskiego i u Narzymskiego – zawsze jedną satyrę, jedną modłę, jedną tendencję, jeden grom. Czymże się wyróżnia Narzymski? Czymś, co nie da się ściśle określić – może młodością, może szlachetnością, może talentem. Jest jednak w nim coś z poety, coś z patrioty – są łyzy serdeczne, gorące, gorzkie. Z jego komizmu niepodobna się śmiać. Oplakuje on tym śmiechem jakiś wielki upadek moralności narodowej, śmieje się – a zawsze z podłych – podli zaś to nasi najbliżsi, krew z krwi, kość z kości... [...] Każdy przejaw dowcipu u Narzymskiego – to jakiś stłumiony, zakuty w wesołość jęk. [...] Autor [...] pluje na szlachtę, choć zdaje się widzieć w szlachcie wiele sił.

Począłem wysoko cenić Narzymskiego, bo znalazłem w nim, jeśli nie talent wysoki [...] – to tajemniczy urok, jaki posiadała i posiada gorąca miłość obleczone w szyderstwo. Sam konał na suchoty w Nizy i „śmiał się gorzkim śmiechem”. Był poetą, dramaturgiem i patriotą.<sup>58</sup>

Można zasadnie przypuścić, że w tej charakterystyce sylwetki twórczej Józefa Narzymskiego zawarł Żeromski treści odnoszące się także do niego samego. Odczuwał pewną zbieżność ideową z młodo zmarłym pisarzem, którego profil

<sup>56</sup> E. Kalembe-Kasprzak, op. cit., s. 321.

<sup>57</sup> Zarówno w *Grzechu*, jak i w *Dramatu akcie pierwszym* Żeromski, jak się zdaje, upersonifikował ideał antropologiczno-etyczny Ibsena z jego fundamentalnymi wartościami: prawdą, szczerością i wiernością sobie. O ideale tym pisała Maria Podraza-Kwiatkowska: „Ogólnie można powiedzieć, że w polu Ibsenowskiej inspiracji prawda jest rozumiana przede wszystkim jako przeciwieństwo kłamstwa i fałszu [...]. Jest postulatem etycznym, wskazówką dla konkretnego postępowania. [...] Następuje tu przede wszystkim związek z wolnością/swobodą, czasem z wolą i siłą. Tak rozumiana prawda (nie musi to być konieczne słowo „prawda”: czasem jest ona ewokowana przez sytuację dramatyczną, sposób prowadzenia akcji, postępowanie bohatera itp.) ma na celu z jednej strony tworzenie etycznego ideału dla silnego indywidualium: tego ideału, którym jest wierność samemu sobie. Z drugiej strony prowadzi do przełamywania stereotypów i konwenansów społecznych, budzi odwagę występowania przeciw zarzewnej większości, może wywołać sytuacje konfliktowe” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Ibsenowska „prawda” w literaturze Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1996 z. 2, s. 140).

<sup>58</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, op. cit., t. 4, s. 239–240.

duchowy, postawa społeczno-polityczna oraz wizja literatury odznaczały się wyrazistym zaangażowaniem, łącząc w sobie elementy romantyczne z pozytywistycznymi.

Narzymiski w swojej twórczości dramaturgicznej korzystał częściowo z konwencji „sztuki dobrze zrobionej”, starając się podporządkowywać akcję regułom sceniczności. Młodszy o całe pokolenie Żeromski również wysoko cenił sceniczny potencjał sztuk dramatycznych. Zarówno w jego osobistej pasji teatralnej, jak i w poetyce wczesnych sztuk: *Grzechu* i *Dramatu aktu pierwszego*, spletała się preferencja nowatorstwa tematycznego, inspirowanego naturalizmem, z przywiązaniem do niektórych tradycyjnych konwencji dziewiętnastowiecznego dramatu i teatru, które zasadały się na iluzyjności i odpowiednio ukształtowanej akcji generującej efekty sceniczne, przy czym jednak te ostatnie powinny być podporządkowane prawdzie psychologicznej, oddziałującej na wyobraźnię i uczucia widza. Wydaje się, że za kwintesencję metateatralnych poglądów Żeromskiego, korespondujących poniekąd z poetyką jego dwóch wczesnych dramatów, mogłaby uchodzić recenzja *Leny* Mariana Jasińczyka, zapisana na kartach dziennika w roku 1888:

*Lena* – dramat M. Jasińczyka na scenie Teatru Wielkiego. Jest to coś ze świata Musseta, utwór owiany mgłą poezji, słowa trafiające do naszego serca, ujmujące je czymś, co znamy, co odczuwamy nie wyobraźnią, nie naprężonymi nerwami, ale sercem właśnie. A zresztą – to mój świat tworzenia: obiektywizm. Nie ma podkładu społecznego, nie ma zagadek i sofistyk, do jakich przyzwyczaili nas panowie Zalewscy, Lubowscy, nawet panie Mellerowe. Ale za to nie ma tam sceniczności, tego czegoś, co Dumas, Sardou, Augier, Ohnet wnieśli do teatru, nadając tym sposobem scenie wyjątkowe prawa, przepisy i formułki, bez których nie pojmujemy sztuki. Najładniejsza, najświeższa poezja, prawdziwa, życiowa tragiczność, wniesiona w atmosferę kinkietów, bez tych formułek wzrusza nas, lecz nie zaostrza naszego smaku, popsutego przyprawami panów Sardou i Dumas.

Prześliczne są w *Lenie* sceny. Kobiety płaczą, płaczą w łóżach żydowskich nawet. Gdy Janek pada w pojedynku, czujesz się dotkniętym i zasmuconym do głębi. Tragiczność pełna prawdy. Dżentelmeni Jasińczyka wzięci są z życia: znamy ich, tych zuchów naszej arystokracji, znamy także tych dumnych szlacheiców – Zbrojowskich. Wieje od nich ukochaniami, o jakich śniliśmy w dzieciństwie. Piękną jest *Lena*... ale prawdziwe uczucie, niezdolne naprężyć się i wybuchnąć w jednej minucie, okazać całą swą siłę, choćby na mocy niekonsekwencji – nuży. „Kocham cię, Leno...”, powtórzone dwa razy, już pachnie tandetą. Takie utwory jak *Lena* lepiej jest czytać niż widzieć na scenie.<sup>59</sup>

Da się z tej recenzenckiej opinii wydobyć nader instruktywne treści. Żeromski teatroman odrzucał nachalną tendencyjność wielu sztuk współczesnych, w tym pozytywistycznej komedii społecznej, opowiadał się za obiektywizmem, przez który rozumiał, jak się zdaje, umiejętnie, pozbawione jakichkolwiek apriorycznych zniekształceń, przedstawienie prawdziwego wycinka rzeczywistości, wolne

<sup>59</sup> Idem, *Dzienniki*, op. cit., t. 5, s. 281–282.

przy tym od balastu rezonerstwa oraz jaskrawych chwytów teatralnych ze szkoły Sardou.<sup>60</sup> Rzecz jasna, ów postulat obiektywizmu łączył harmonijnie z koniecznością ukazywania istotnych problemów życia współczesnego.

W poglądach pisarza na sztukę teatru oraz w poetyce jego wczesnych dramatów ścierała się tradycja z nowoczesnością. Kompozycje fabularne *Grzechu* i *Dramatu aktu pierwszego* zostały w znacznej części uformowane według reguł melodramatycznej sceniczności, z kolei ich wartość problemowo-poznawcza nasycała się już treściami znamienymi dla modernistycznej antropologii literackiej, której Żeromski dawał często wybitny bądź przynajmniej reprezentatywny wyraz w swojej twórczości literackiej. Pomiedzy wczesnymi dramatami pisarza a jego współczesnymi i późniejszymi powieściami oraz sztukami istnieje silna łączność ideowa. Toteż zarówno *Grzech*, jak i *Dramatu aktu pierwszy* stanowią nieodłączny komponent twórczości pisarza, wyznaczają pierwsze, artystycznie istotne stadium jego aktywności dramaturgicznej, która w wieku XX rozwinie się w sposób wewnętrznie zróżnicowany, oscylując między biegunem artystycznego nowatorstwa w *Róży* a ujęciami nieco bardziej pod względem poetyki tradycyjnymi. Rozpisane zaś przez Żeromskiego w narracji dziennikowej oraz w paru tekstach publicystyczno-krytycznych uwagi o różnych aspektach sztuki teatru wytwarzają wartościowy poznawczo kontekst dla jego dzieł dramatycznych, tworząc z nimi koherentną całość.

---

<sup>60</sup> Zob. I. Sławińska, op. cit., s. 110.