

## DRAMATOPISARSTWO STEFANA ŻEROMSKIEGO W OCENACH KRYTYKI LITERACKIEJ DO R. 1939

Celem tego artykułu jest przegląd opinii o dramatach Żeromskiego w krytyce literackiej do 1939 r. Jest to ważny etap kształtowania się sądów o dramatopisarstwie autora *Róży*, ponieważ w okresie tym pojawiają się pierwodruki większości jego dramatów i ich realizacje teatralne<sup>1</sup>. To zarazem okres recepcji dramaturgii Żeromskiego przez trzy pokolenia literackie: pozytywistów, reprezentantów Młodej Polski i pokolenie międzywojenne, szczególnie polemicznie i „rewizyjnie” ustosunkowane do dorobku pisarskiego autora *Przedwiośnia*, które z kontekstu polemik ideowych nie wyłączało oczywiście jego dramatów (*Przezióreczka!*). Spory ideowe ograniczały jednak w stopniu poważnym obiektywną ocenę specyfiki dramaturgii Żeromskiego; sądy o tym aspekcie jego dramatów prezentowano jakby marginalnie i niekiedy zbyt powierzchownie. Przegląd ma wyeksponować w układzie porządkującym te oceny, które poza wymową ideową utworu usiłowały dostrzec i jego istotne wyznaczniki estetyczne i formalne.

Z prac o interesującej nas tu tematyce, traktującej dramatopisarstwo w całokształcie twórczości Żeromskiego, wymienić należy przede wszystkim książkę Stanisława Eilego *Legenda Żeromskiego*<sup>2</sup>, dotyczącą recepcji twórczości pisarza w latach 1892—1926. Zagadnienie dramatu dotyczy tu głównie jego teatralnej recepcji, a także większości recenzji i prac. W znacznie mniejszym stopniu zagadnienia te znajdują swój wyraz w pracy Wojciecha Natansona *Stefana Żeromskiego droga do teatru*<sup>3</sup> ze względu na inny charakter tej książki. O recepcji *Róży* — głównie te-

---

<sup>1</sup> Z wyjątkiem *Grzechu* i tzw. *Dramatu aktu pierwszego*.

<sup>2</sup> S. Eile, *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892—1926*. Kraków 1965; wiele wiadomości źródłowych m. in. i o dramatach Żeromskiego znaleźć można w *Kalendarzu życia i twórczości Stefana Żeromskiego*. Oprac. Stanisław Kasztelowicz i Stanisław Eile, Kraków 1961.

<sup>3</sup> Warszawa 1970.

atralnej — pisała Ewa Siemińska<sup>4</sup>; o dyskusjach wokół *Przepióreczki* szkicowo Aniela Karasińska<sup>5</sup>.

Dla przejrzystości przeglądu zastosowano podział na prace o poszczególnych dramatach Żeromskiego i na opracowania o charakterze syntetycznym, zasadniczo zachowując chronologiczny układ publikacji.

### „GRZECH”

Dramat wysłany na konkurs «Kuriera Warszawskiego» w 1897 r. sukcesu, jak wiadomo, nie odniósł, ale został zrecenzowany w werdykcie jury w grupie kilku innych. Z dodatnich cech wymieniono „serdeczne ciepło” z jakim autor „kreśli niedolę dziewczyny” oraz „okraszenie” utworu „poezją i dowcipem felietonowym”<sup>6</sup>. Stwierdzono, że „silniej wychodzą figury ujemne, każda w odrębnej indywidualności”, lista zarzutów była jednak dłuższa. Główne dotyczyły tzw. „sceniczności” dramatu („utwór nieprzydatny dla sceny”) i wadliwej motywacji „działania niektórych osób”. Wartościowany kryteriami dramatu naturalistycznego i „sztuki dobrze skrojonej” *Grzech* miał nikłe szanse w zestawieniu z taką np. *Familią* Niemojewskiego. Z zalet, jakie umiano dostrzec w sztuce, na uwagę zasługuje słuszne spostrzeżenie o wyraźnej i w późniejszych dramatach (z wyjątkiem *Przepióreczki*) predylekcji Żeromskiego do konstruowania wyrazistych postaci negatywnych. Z cech typowych dramato-pisarstwa autora *Grzechu* zauważono nadto liryzm, który w okresie późniejszym był często wymieniany jako typowo ujemny wyznacznik jego dramatów.

*Grzech*, z którego Żeromski opublikował tylko akt pierwszy<sup>7</sup>, był w późniejszym okresie nieznanym. Do 1923 r. wszyscy zgodnie uznawali *Różę* za oficjalny debiut pisarza jako dramaturga. Dopiero dwa artykuły opublikowane niezależnie od siebie w mniej więcej tym samym czasie — Stefana Papègo i Kazimierza Czachowskiego<sup>8</sup> — zwróciły uwagę na fragment dramatu wydrukowany w *Prawdzie*.

---

<sup>4</sup> E. Siemińska, *Dzieje recepcji „Róży” Stefana Żeromskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. Seria I: Nauki Humanistyczno-Społeczne 1963, z. 29.

<sup>5</sup> A. Karasińska, *Z dziejów „Przepióreczki”*, „Przegląd Humanistyczny” 1966 nr 3.

<sup>6</sup> *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego (jubileuszowego) „Kuriera Warszawskiego”*, „Kurier Warszawski” 1898 nr 314.

<sup>7</sup> W *Prawdzie*. *Księżde Jubileuszowej A. Świętochowskiego*. Lwów—Petersburg 1899.

<sup>8</sup> Stef. [Stefan Papée], *Zapomniany fragment Żeromskiego*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 35/36 (5 IX); K. Czachowski, *Zapomniany dramat Żeromskiego*, „Kurier Lwowski” 1926 nr 243 (20 X).

Do zachowanego tekstu dramatu dotarł Stanisław Knauff<sup>9</sup>. Zwrócił on uwagę na związek genetyczny, łączący jego zdaniem *Grzech* z *Dziejami grzechu* ze względu na wspólny „problem natury społecznej”. Knauff twierdził, że utwór wart jest krytycznego opracowania jako wyraz dominującego w poglądach Żeromskiego problemu „nieprawego dziecka”.

## „ROZA”

Pierwodruk *Róży* przyniósł kilkanaście recenzji utworu. Oceny dotyczyły głównie strony ideowej, atakowanej z różnych stanowisk politycznych. Przebieg tych dyskusji omawia S. Eile<sup>10</sup>, tu ograniczamy się do przeglądu wypowiedzi głównie na temat walorów estetycznych dramatu, jego kompozycji, specyfiki gatunkowej, konstrukcji postaci, filiacji literackich itd.

W jednej z najwcześniejszych recenzji Maria Raczyńska<sup>11</sup> zwróciła uwagę — nie rozwijając jednak zagadnienia — na obrazowanie w tej „książce-mieczu”, w której „obraz — raczej obrazy — rewolucji rzucają się na ekran”.

Romuald Minkiewicz twierdził, że „nie dla efektów teatralnych”<sup>12</sup> powstał ten utwór, inni recenzenci zestawiali *Różę* z formą „dramatu nie-scenicznego” reprezentowaną ich zdaniem przez *Dziady* (Kot, Makowski, Grzymała-Siedlecki)<sup>13</sup> i *Wyzwolenie* (Kot). Zestawienia te były swego rodzaju deprecjonowaniem dramatu Żeromskiego. Grzymała-Siedlecki zestawiał nadto w kontekście ironicznym jeden z epizodów *Róży* z *Boską Komedią*<sup>14</sup>.

Postaci *Róży* i ich funkcje ideowe w dramacie interpretowano różnorodnie. Minkiewicz w konstrukcji bohaterów utworu dopatrywał się od-autorskiej obiektywizacji i indywidualizacji („każda z postaci jest sobą — ma odrębny i własny język”). Recenzent, podpisany Arios<sup>15</sup>, analizując

<sup>9</sup> S. Knauff, *Nieznana sztuka Stefana Żeromskiego — „Grzech”*, „Kurier Warszawski” 1928 nr 1.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, s. 76—77, 79—80, 85—91; Zob. też *Kalendarz...*, s. 266—269, 273—274.

<sup>11</sup> m. r. [Maria Raczyńska] *Z niwy literackiej — J. Katerla „Róża”*. „Nowa Reforma” 1909 nr 298.

<sup>12</sup> R. Minkiewicz, *Dramat duszy polskiej*. „Krytyka” 1909 t. IV, s. 108—116.

<sup>13</sup> J. Jaskier [Stanisław Kot], *Józef Katerla „Róża”*. „Promień” 1910 nr 1; Wacław Makowski *Rok 1905 w literaturze polskiej*. „Sfinks” 1912 z. 1, s. 111—123; z. 2, s. 234—238; Adam Grzymała-Siedlecki, *Rok 1863 w nowej lunecie*. „Museion” 1912 z. VII, s. 13 (autor określił tu *Różę* „*Dziadami*” bojówki PPS”).

<sup>14</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Od deklamacji do marzenia*. „Tygodnik Ilustrowany” 1912 nr 31. Pozostałe artykuły autora poświęcone *Róży* w cyklu *Sine ira: Zamierzchłe instynkty* (nr 27) i *Falszywe świadectwo* (nr 34).

<sup>15</sup> Arios, *Uczynek wyrastający z rozpacz*. „Wiedza” 1910 t. I, nr 1, s. 411—416, 444—448, 478—480. Wg Eilego autorem tym może być Jan Jaroń.

postaci pod kątem motywacji psychologicznej i ideowej, stwierdzał, że nie są „ludźmi, których ta ziemia wydała”, ale „dziećmi inteligencji”, tj. warstwy, „jakoby ponad społeczeństwem, poza walką klas żyjącej” (s. 445). Niekonsekwencje ideowe postaci implikują zdaniem Ariosa błędną ideę dramatu:

Czyż fakt, że czyn swój Katerla powierzył takim ludziom nie świadczy o ostatecznym zwątpieniu [...] Chęć zwolnienia ludu od ponoszenia trudów walki doprowadza do tego, że wszelkie hasła jakby zamierają w powietrzu (s. 446). *Róża* jest wyrazem — reasumuje w innym miejscu Arios — czysto inteligentckiej psychologii, czysto inteligentckiego światopoglądu (s. 479).

Inny recenzent, Karol Radek<sup>16</sup> określał postaci dramatu jako symboliczne, ale zaznaczał, że brak im „patosu symbolicznego, tej atmosfery prawdziwej, poetyckiej cudowności i nadzmysłowości, która otacza postaci fantastyczne u Wyspiańskiego, Maeterlincka, Hauptmanna”. W wadliwej konstrukcji postaci symbolicznych widział też Radek nieczytelność *Róży* jako dramatu symbolicznego.

Najwięcej kłopotów interpretacyjnych sprawiała recenzentom postać Bożyszczka, jej symbolikę usiłowano sprowadzić do jednej wykładni znaczeniowej. Minkiewicz sporządził swoisty katalog proveniencji filozoficzno-literackich tej złożonej postaci<sup>17</sup>, by dojść do wniosku, że Bożyszczka ma głównie znaczenie „Ducha w najgłębszej jaźni człowieczej królującego”. Stąd jego zdaniem nazwa „Bożyszczka” wprowadza „niekonsekwencje symbolu i pojęć”.

S. Kot uznał Bożyszczka za postać symbolizującą idee etyczne, zarazem to prorok narodowy, to jakoby „trybunał duszy polskiej działającej” i „uosobienie myśli optymistycznej, niezniszczalnej”. Antytezą Bożyszczka jest Anzelm — „rezygnacja z przyszłości, negacja”. Grzymała-Siedlecki wskazywał na „proteuszową zdolność przeobrażania się” tej postaci, którą uznał za „emanację każdej postaci występującej w dramacie” i zarazem „jakiś wspólny mianownik i Czarowica i Anzelma-szpiega i wynalazcy Dana”. Bożyszczka ma „refleksy Masynissy i atrybuty sumienia każdego z tych ludzi”, a koncepcję filozoficzną, że „większość odziedziczonych uczuć to przesady”, zdaniem recenzenta, „wzięło od Bacona”<sup>18</sup>.

Z innych postaci *Róży* bliżej omawiano Krystynę. Arios motywacji jej funkcjonowania w dramacie dopatrywał się w kulcie siły i w swojej perwersji uczuciowej<sup>19</sup>, stwierdzając, że jeśli jest ona kobietą „nowo-

<sup>16</sup> H. Konaszewicz [Karol Radek właśc. Karol Sobelson], *Smieszna tragedia polskiej nędzy*. „Przegląd Socjaldemokratyczny” 1909 nr 16.

<sup>17</sup> Minkiewicz wymieniał: shellejowskie Deity, buddyjskie athma upaniszad wedycznych, Dajmonion Sokratesa i Platona, nietzscheańskie „das Selbst”.

<sup>18</sup> *Od deklamacji do marzenia*.

<sup>19</sup> „Krystyna sama mówi, że spodobało się jej nie to, co Czarowic robił, ale jego los [...] zakochała się w bohaterstwie Czarowica, w jego cierpieniu,

czesną, dekadentką”, to nie jest „kobietą przyszłości”. Według Grzymały-Siedleckiego Krystyna jest artystką, a sztuka „jej bóstwem”, ale deprecjonuje on postać i jej funkcję ideową w dramacie, stwierdzając, że „bóstwo to raczej w typie Astarty”<sup>20</sup>. Postać Anzelma uznał Arios za przykład tego, jak „głębokim znawcą dusz ludzkich” jest Żeromski, jednak u większości krytyków Anzelm budził sprzeciwy. Gustaw Beylin<sup>21</sup> np. zaatakował koncepcję tej postaci, rzutuując ujemnie na wartość ideową *Róży* („Gdzie i kiedy w naszym społeczeństwie na najwyższym stopniu intelektu stał szpieg?”). Dramat, zdaniem Beylina, fałszuje rzeczywistość polską, a w formie jej ukazania jest utworem „nieestetycznym”. Z tym stanowiskiem polemizował Wacław Nałkowski<sup>22</sup> rozróżniając dwa rodzaje piękna, z których jedno (najpopularniejsze) zwraca się ku przeszłości, drugie — „oparte o zrozumienie współczesnej potęgi człowieka — zwraca się ku przyszłości”<sup>23</sup>. *Róża*, reprezentując ten drugi rodzaj piękna, „jest obok *Płomieni* Brzozowskiego i *Pamiętników włóczęgi* [sc. *Z pamiętnika włóczęgi* — M. B.] Licińskiego najbardziej naprzód wysuniętą placówką myśli społecznej polskiej na polu literatury” konkludował Nałkowski.

Uwagi dotyczące specyfiki gatunkowej mówiły o formie „fantazji na wskroś romantycznej”, w której poszczególne sprawy przeplata „publicystyczna parafraza zdarzeń i dziwny romans” (Makowski), o tym, że właściwy dramat to „pochód myśli i czynów postaci tworzących dla przyszłości” (Kot), albo „pasma scen to realistycznych, to fantastycznych, rażących dysonansami przeskoków” (Radek), był i głos, że *Róża* to „zespalający życie i sztukę, wspaniały artystycznie dramat”<sup>24</sup>.

Ocenę utworu Żeromskiego przynosiły też dwie broszury: Stanisława Brzozowskiego<sup>25</sup> i Adama Cehaka<sup>26</sup>. Brzozowski wskazując na aktualność problematyki *Róży* i „bezpośrednią wymowę” tej „wieści z dna

---

w jego roli potępionego przez wszystkich [...] Czy to nie jest -- zapytuje Arios -- uwielbienie dla siły — złej, czy dobrej, byle potężnej — do siły ciała, czy ducha?” (445—446).

<sup>20</sup> *Zamierzchłe instynkty*.

<sup>21</sup> G. Been [Gustaw Beylin], „*Róża*” Józefa Katerli. „Społeczeństwo” 1910 nr 2; tenże *Z powodu „Votum separatum” Wacława Nałkowskiego*. „Społeczeństwo” 1910 nr 12.

<sup>22</sup> W. Nałkowski, *Votum separatum*. „Wolne Słowo” 1910 nr 72 i 73; tenże *Jeszcze z powodu sądu o „Róży” J. Katerli (odpowiedź p. G. Beenowi)*. „Społeczeństwo” 1910 nr 14. Por. S. Eile, *op. cit.*, s. 87—88.

<sup>23</sup> Cyt. wg *Kalendarz...*, s. 274.

<sup>24</sup> Hubert Nowina [Michał Sokolnicki], Józefa Katerli „*Róża*”, „Przedświt” 1909 nr 10.

<sup>25</sup> S. Brzozowski, *Skarga to straszna (Rzecz o „Róży” Józefa Katerli)*. Kraków 1910.

<sup>26</sup> Adam Stodor [Adam Cehak], *Rzecz o „Róży” Józefa Katerli. Garść uwag*. Tarnopol 1911. Rec. Jan Hulewicz *Stefan Żeromski. Stan i postulaty badań*. „Przegląd Współczesny” 1933 nr 135/136, 139 i odb.



polskiego piekła” (s. 4) określał świat artystyczny dramatu jako „utkany z przepojonych człowiekiem, a jakby nad człowiekiem dokonywujących się widzeń, jakby istotnie w piersi owego Bożyszcza” (10). Autor broszury interpretuje tę postać jako symbol kilku znaczeń: Bożyszcze jest „uosobieniem dziejów”, ale „uwodzących Katerlę”, bo „nie wyraża historii i nie może się nią rozporządzać” (25—26), to jednocześnie według Brzozowskiego „dusza danego człowieka na tle całej dotychczasowej duszy ludzkości”, zarazem jednak Bożyszcze jest „prawie pozytywistycznie trzeźwe i w tym jest jego błąd, bo człowiek historycznie głębiej sięga w nieznanne, niż to wyraża jego myśl” (l. c.) Jeszcze jedno znaczenie tej postaci widzi Brzozowski w swej filozofii pracy:

Utrzymująca życia danego narodu praca jego jest w swym ukształtowaniu najgłębszym słowem, w niej to, co jest stałe się człowiekiem, tu jest uczłowieczony absolut. Odczuć duszę dziejów, to umieć odczyścić to tajemne słowo: Bożyszcze zna już tylko to, co zostało na tym pnium zrodzone. Rozporządza ono wypowiedzią się psychiką ludzkości, jej pamięcią o sobie (l.c.).

Różę interpretuje Brzozowski poprzez swą ideologię czynu, kultu siły woli stwierdzając, że utwór w „syntetycznym geście” wyraża „tę prawdę”: przede wszystkim poczuć się narodem-potęgą [...] Naród musi istnieć jako siła. Co nie istnieje jako siła, nie istnieje” (14).

Ta ideologia najpełniejszy wyraz uzyskuje w ocenie przez Brzozowskiego finału dramatu, jego zdaniem nadającego *Róży* „znaczenia twórczego”. Obraz „dzieła zniszczenia i krwi przelewu” zamykający utwór uzasadnia według niego stanowisko ideowe jedynie możliwe, tj. „aby wojna, odparcie siły siłą, ogniem i mieczem nie zarysowały się w naszych duszach jako baśniowe urojenie, lecz jako czyny możliwe, konieczne i niezbędne”<sup>27</sup>, jest to zarazem „symboliczny wyraz niezbędnego kierunku woli polskiej” (14). Wychodząc z takich postaw ideologicznych Brzozowski konsekwentnie neguje te wyznaczniki ideowe *Róży*, które nie sytuują utworu w jego koncepcji ideowej. Stąd postać Czarowica ocenia jako zupełnie błędną, bo „gdy szuka [on] dziejowej duszy mówi wciąż tylko o natchnieniu, a natchnienie w życiu jednostki i w życiu społeczeństwa zużywa siłę pierwej przygotowaną [...] Czarowiec źle czyni odrzucając śmieszna książkę Machiavella, [który] znał i rozumiał siły realne [...]” (17, 20). Wynałazek Dana określił autor *Legendy Młodej Polski* jako „psychologiczne wołanie o cud, straszną modlitwę niewoli do samej siebie”, staje się on „zasłoną, poza którą kryć się będzie i nadal beznadziejność” (17).

Mówiąc o specyfice stylu dramatu (w znaczeniu szerszym) Brzozowski dość enigmatycznie widzi następujące analogie:

---

<sup>27</sup> Roman Zimand, „*Róża*” — próba lektury (w:) tenże *Szkice*, Warszawa 1965, s. 56 widzi w tym passusie „niepokojące aspekty historiozofii” Brzozowskiego.

Nietzsche nasuwa się jako coś najbliższego, ale Nietzsche, który by za punkt wyjścia miał muzyczną intuicję Shakespeare'a, a pierwsze pojęcia filozoficzne urabiał sobie na Bergsonie, psychologii się uczył u Jamesa (9).

Krytyk wysoko ocenia artyzm Żeromskiego w niektórych epizodach dramatu, np. „scena szpiegowska poprzedzająca tortury ma w sobie rysy, na które nie zdobyłby się mistrz okrucieństwa Dostojewski” (4) i nadzwyczajną „wnikliwość psychologiczną”. Postać Krystyny uznaje za jedną z najbardziej „zdumiewających kreacji nowoczesnej sztuki”. Krystyna jest „niemal kluczem do artystycznej budowy *Róży*”, ona „miłością swą ma nadać wartość mężczyźnie, który sam jej w sobie nie ma” (21). Podobnie jak w swych wcześniejszych wypowiedziach na temat twórczości Żeromskiego i tu Brzozowski zwraca uwagę na elementy subiektywizmu i liryzmu — „organem artystycznego widzenia staje się tu właśnie to, co jest najbardziej osobiste, własna miłość życia, zdolność szczęścia” (7).

A. Cehak, atakując autora *Róży* za to, że „stoi na b. ciasnym stanowisku jednej partii politycznej [tj. wg niego PPS]” i negując ideologię utworu, zdobył się na niebanalną analizę jego strony artystycznej. Utwór, jego zdaniem, nie ma fabuły w tradycyjnym rozumieniu — jest to „szereg wizji”, zróżnicowanych artystycznie w swej dramaturgii, „kalejdoskopowy chaos rozmaitych momentów rewolucji, związanych nader luźnie osobą bohatera utworu Czarowica i niejasnym symbolem Bożyszczka”. Poważne zarzuty dotyczą koncepcji ideowej głównych postaci *Róży*. Czarowic wedle Cehaka to „romantyk i fantasta, acz szermujący frazesami pozytywistów, postać o pełnej wahań duszy nowoczesnego Hamleta, poeta, ale nie bojowiec”, jest swoistym porte-parole autora. Bożyszczka nie należy rozumieć jako „siły nadprzyrodzonej, bo Żeromski — wg Cehaka — zanadto tkwi w pozytywizmie, materializmie i filozofii nauk przyrodniczych”. Jednocześnie jest to postać niejednolita, ponieważ „wielkość Bożyszczka w obejmowaniu myślą spraw załamuje się nieraz fatalnie” (15). Cehak widzi w Bożyszczku rysy sataniczne, ale nie w aspekcie demonicznym, tylko trywialnym<sup>28</sup>. Postać Krystyny oburza krytyka swoim amoralizmem<sup>29</sup>, natomiast w kreowaniu postaci Anzelma dostrzega u Żeromskiego „fascynującą moc słowa”, podkreślając, że autor „zdołał postać szpiega-prowokatora przekształcić w jakąś postać demoniczną” (11). Anzełm jest jednak postacią „dwuznaczną moralnie” przez autorską fascynację nim, nie rozgraniczającą wyraźnie dobra od zła.

---

<sup>28</sup> Wg Cehaka bowiem Bożyszczka w chwili kuszenia Czarowica nad brzegiem morskim „schodzi do poziomu zwykłego, legendarnego szatanka”. s. 15.

<sup>29</sup> „[Żeromski] (zapomniawszy o swej *Silaczce*) będzie w dekadentyzmie swym [!] szukał dla obrony Krystyny paradoksów zwyrodnienia etycznego, a na usprawiedliwienie przyczepi i jej wymówkę wygodną, że do tej potwornej bezetyczności zmusza ją miłość — dla sztuki (!)”, s. 13.

W kilkanaście lat później Władysław Kozicki<sup>30</sup> zestawiał *Różę* z *Dziadami*, *Anhellim* i *Kordianem*, widząc paralele i w treści i formie „plastyczny, dotykany realizm życia łączącej z malarsko zwiewnym wizjonerstwem, polegającej na przesuwaniu obrazów związanych tylko naczelną ideą i osobą bohatera”. Ponadto krytyk dostrzegał w *Róży* „nie związku genetycznego” z *Weselem* i *Wyzwoleniem*. Według niego świadczył o tym — poza „identycznością ideowego celu” — „świadomie użyty motyw «chochoła warszawskiego» w zakończeniu sceny balowej”. Żeromski jednak odcina się od tych dzieł Wyspiańskiego, bo „kiedy ten poeta państwowości polskiej wypowiada wojnę wszelkiemu romantyzmowi politycznemu, to *Róża* jest utworem na wskroś romantycznym, co więcej, nawet mesjanistycznym”.

Z postaci bliżej omówił Kozicki Bożyszczę, które wg niego jest „uobicieniem najgłębszej, irracjonalnej, metafizycznej jaźni człowieka; symbolem najtajniejszych, nieświadomych instynktów”. Zwrócił też uwagę na ambiwalentne znaczenie tej postaci — raz jest ona symbolem „pierwiastka zła”, innym („kiedy występuje bez ludzi”) — dobra.

Stanisław Miłaszewski w rozdziale *Od Bożyszczka do Smętka* w swej książce z 1939 r.<sup>31</sup> zaliczył *Różę* do pierwszego etapu „diabłoznawstwa” tj. zagadnienia „o j c a z ł a” w twórczości Żeromskiego<sup>32</sup>. W *Róży* szatan przedstawiony jest jako „Duch siły” poprzez „tragiczne w swej dwuznaczności Bożyszczę, potęgujące u jednych ludzi męstwo w złym, u innych męstwo w dobrym” (87). Bożyszczę zdaniem Miłaszewskiego to nawet „nie tyle «Duch siły», ile duch sprzeczności”<sup>33</sup>.

#### „SULKOWSKI”

Po ukazaniu się dramatu (VI 1910) oceny krytyków skupiały się głównie wokół koncepcji bohatera tragedii. Wilhelm Feldman<sup>34</sup>, sytuując utwór w tradycji romantyzmu i neoromantyzmu, zaznaczał odrębną koncepcję Sułkowskiego jako postaci historycznej i „herosa woli”, jednocześnie krytyk dostrzegł w tej postaci tragizm („świat jest dlań Losem, fatum”). Feldman wskazywał jednak na niekonsekwencje w realizacji owe-

<sup>30</sup> W. Kozicki, „*Róża*”. *Poemat dramatyczny Stefana Żeromskiego*. „Słowo Polskie” 1927 nr 23, 25—26.

<sup>31</sup> S. Miłaszewski, *Wspominamy*. Pcznań 1939, s. 86—104.

<sup>32</sup> Wg autora „w drugim etapie, którego szczyt stanowi *Wiatr od morza*, widzi Żeromski w szatanie czynnik jednolicie zły, truciciela ludów i dziejów, pomorskiego Smętka”, s. 86. Por. też na ten temat Henryka Markiewicza *Stefan Żeromski wobec rewolucji 1905 roku* (w:) *Prus i Żeromski*, Warszawa 1964, s. 329—376 (o *Róży* s. 362 i nast.).

<sup>33</sup> Wg Miłaszewskiego to zarazem „brat przyrodni Mefistofelesa, dialektyk jak i tamten, tylko bez humoru, wywodzący się w kolorycie psychicznym raczej z Milтона i Shelleya, niż Woltera i Goethego”, s. 92.

<sup>34</sup> (x) [Wilhelm Feldman], *Wizerunek bohatera polskiego*. „Krytyka” 1910 t. IV.



go tragizmu, ponieważ śmierć Sułkowskiego, „ideowo będąca tragicznym wynikiem stosunku do Bonapartego, artystycznie jest nieumotywowana, wygląda na przypadek”. Grzegorz Glass<sup>35</sup> określił bohatera jako zbyt wyidealizowane, „rycerskie zwierciadło bez skazy”, negując koncepcję tego „polskiego Hamleta”, niezdolnego do konkretnego czynu, któremu przeciwstawił Bonapartego jako człowieka czynu i wodza. Zdaniem Glassa tragizm Sułkowskiego, jeżeli jest tragizmem Polski, to „tylko przez bałamutne wróżby o tym, co być mogło, gdyby Sułkowski nie zginął”<sup>36</sup>. Zdaniem krytyka „tragedia elementarna płacze się tu z tragedią głębszą, dokonywającą się w samym człowieku”. Jan Lorentowicz w studium pod znaczącym tytułem *Tragedia „szaleństwa polskiego”*<sup>37</sup> dostrzegał aspekt tragizmu bohatera w jego załamaniu się wewnętrznym, będącym wynikiem zwątpienia w rolę Bonapartego. Dramat eliminuje „sceniczny żywioł dramatyczny”, a cała tragedia została przesunięta „do wewnątrz”, tj. przeżyć głównego bohatera. Specyficznie widział też tragizm Sułkowskiego Jan Muszkat Muszkowski<sup>38</sup>:

Sułkowski wyszedł na bój ze złem i w tym jest tragizm nieunikniony. Kto walczy w imię Ormuzda, ten zginąć musi [...] Fatalna konieczność w twórczości Żeromskiego jest zawsze wyrazem zła [...] Wszyscy ludzie Żeromskiego rozbijają się o potęgę bezimiennego zła, którym jest życie (148—149).

Autor recenzji podpisany pseudonimem Martello<sup>39</sup> dostrzegał w utworze nie tragizm jednostki, ale całego narodu, „jeden z rapsodów tragedii polskiej narodowej”, który Żeromski „opowiedział świetnym stylem, błyskając gęsto filozoficznymi aforyzmami”. Martello był zdania, że *Sułkowski* to dramat „niesceniczny, książkowy”

utwór poetycko-filozoficzny, ujęty w formę dialogów i obrazów scenicznych, nadających mu pozory dramatu [...] Rzecz nie nadająca się do interpretacji teatralnej jest literackim wyrazem refleksji i wizji, wywołując zamierzony nastrój historiozoficznej melancholii [...] Książka Żeromskiego sugestywnością swoją bardziej przejmuje czytelnika, niż [widza] perypetiami dramatycznymi, niż nawet obrazem — żywą plastyką.

<sup>35</sup> G. Glass, *Sny o Cezarach*. „Nowa Reforma” 1910 nr 390. Por. S. Eile, *op. cit.*, s. 97.

<sup>36</sup> Podobnie ironizował Tadeusz Rechiniewski, autor recenzji pod pseudonimem T. Rawski („Wiedza” 1910 t. I, s. 186—189): „Żeromski przed tragedią ucieka, zawsze zamiast niej podsuwa nieszczęśliwy wypadek. «Nie mamy szczęścia». Giną nasze bohaterzy. Zarobił się w błocie pod Krępą jasny Naczelnik, czarami zgubił Bonaparte Sułkowskiego... Gdyby nie to... hej, gdyby nie to!...” Zaś Henryk S. Kamiński określił tę koncepcję jako „wieczne złudzenia romantyczne” i „utopie” („Młot” 1910 nr 3).

<sup>37</sup> „Nowa Gazeta” 1910 nr 462, 486, 498. Dodatek „Literatura i Sztuka” nr 27—29.

<sup>38</sup> J. M. Muszkowski, *Kwiaty cierpienia* [w:] *Sumienie ruchu* [1913], s. 146—155.

<sup>39</sup> Martello, „Sułkowski” Żeromskiego. „Słowo” 1910 nr 337.

Inaczej sądzili o teatralnej specyfice *Sułkowskiego* Feldman i Cezary Jellenta<sup>40</sup>. Pierwszy podkreślał muzyczną kompozycję pierwszego aktu, kreowanie postaci „niezmiernie silnie, a zarazem dyskretnie”, mówią one językiem, którego jednak „nie można nazwać scenicznym; nie jest on tak n a w y r a z m i m i c z n y o b l i c z o n y, jak to widzimy u poetów dramatycznych z urodzenia: Przybyszewskiego i Wyspiańskiego, czuć jednak pod nim żywe dusze ludzkie”. Do najlepszych artystycznie scen zalicza Feldman „sceny niezrównane” między Sułkowskim i Księżniczką, sceny „stworzone dla artystów scenicznych najwyższej miary”. Jellenta był zdania, że autor utworu „rysuje figury dosadnie i plastycznie jakby dla perspektywy teatralnej”. Znakomita według niego „zaleta sceniczna” *Sułkowskiego* leży właśnie „w przesadzeniu miary szczytności duszy i piękności”, krytyk — podobnie jak Feldman — wymienia też „wspaniałe, efektowne sceny” dramatu, obrazujące „życie melodramatyczne, ale bujne”.

Stanisław Hibel w studium *W poszukiwaniu bohatera* (1929)<sup>41</sup> dostrzegł związek genetyczny między *Sułkowskim* i *Dumą o hetmanie*. Dotyczy on koncepcji bohaterów obu utworów Żeromskiego, będących próbą „stworzenia ideału bohatera polskiego”:

Róża jest tylko krzykiem duszy rozdartej cierpieniem narodu, a Czarowiec tylko ideologiem, nie pozbawionym bohaterskich momentów [...] W *Dumie* odmalował Żeromski przede wszystkim stosunek bohatera do zbiorowości, w *Sułkowskim* do siebie samego. Sułkowski jest bohaterem *in statu nascendi*, a Żółkiewski to wódz plemiennie stawiony wobec narodu (16—17).

Obaj bohaterowie mają „głębokie poczucie wspólnoty interesu zbiorowego narodu”, obaj „w obliczu swoich czasów są demokratami”, wspólna jest im „idea wyzwolenia ludów” oraz poświęcenie osobiste dla spraw ojczyzny. Sułkowski, zdaniem Hibla, to „nie młody entuzjasta, ale człowiek, w którym nadludzkie zmagania się z otoczeniem i przeżycia własne zrodziły głęboką mądrość. Obok wojownika staje uczony-myśliciel” (33).

Za ważny etap artystycznych poszukiwań Żeromskiego uznał *Sułkowskiego* Antoni Potocki<sup>42</sup>. To co dla innych (m. in. i Brzozowskiego) było słabością utworu (brak owego „serca nienasyconego” w rezultacie stonowania żywiołu lirycznego w dramacie) słusznie uznał za istotną próbę Żeromskiego w opanowaniu „nowego stylu”, jak później określił to Stanisław Adamczewski.

W studium opublikowanym w «Teatrze» w 1936 r.<sup>43</sup> Jerzy Zawieyski

<sup>40</sup> C. Jellenta, „*Sułkowski*” i scena, „*Nowa Reforma*” 1911 nr 411.

<sup>41</sup> S. Hibel, *W poszukiwaniu bohatera. Rozważania nad „Dumą o hetmanie” i nad „Sułkowskim”* Stefana Żeromskiego. Poznań 1929.

<sup>42</sup> A. Potocki, *Tragedia Żeromskiego*, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1910 nr 32.

<sup>43</sup> J. Zawieyski, „*Sułkowski*” Żeromskiego, „*Teatr*” 1936 nr 3.

uznał *Sułkowskiego* za „najpełniejszy dramat romantyczny Żeromskiego, w którym mieści się „szaleństwo polskie miłowanej ojczyzny, problematyka krzywd społecznych i tragedia męża i niewiasty”. Podobnie jak cytowany już Martello, autor *Powrotu Przełęckiego* twierdził, że utwór jest „bardziej dramatem narodu, niż jednostki”. Ciekawe uwagi Zawieyskiego dotyczą specyfiki dramaturgicznej *Sułkowskiego*:

tragedia ma tonację ściszoną [...] nie uczestniczymy tutaj w konfliktach wielkich namiętności, tak jak to nas uczyli odczuwać tragedię Szekspir lub Słowacki [...] Fakty są [w *Sułkowskim*] raczej ubogie, dynamika umiejscowiona jest nie w działaniu, a w przeżywaniach, które stały się dawno, lub które dzieją się poza naszym uczestnictwem. Uczestniczymy w dramacie myśli [podkr. — M. B.] wyrażonych w skupionej zadumie i refleksyjności.

Zdaniem Zawieyskiego dramat opiera się wyłącznie na „elemencie słowa”.

### „PONAD ŚNIEG BIELSZYM SIĘ STANĘ”

Dramat ten wystawiono na kilku scenach, zanim pod koniec 1920 r. ukazał się drukiem (wcześniej tylko fragment z III aktu w „Jednodniówce Aktora”).

Poza licznymi recenzjami teatralnymi wymienić należy szkic Wilama Horzycy w „Skamandrze”<sup>44</sup>, ocenę Michała Orlicza<sup>45</sup> i recenzję Ireny Krzywickiej<sup>46</sup> z 1935 r. ze względu na krańcowo subiektywną interpretację tego dramatu. Horzyca widział w *Ponad śnieg* analogię z *Nie-Boską Komedią*, swoistą kontynuację jej problematyki:

to gorące i czerwone powietrze, co drży nad dworem Łuży rozgorzało już wówczas nad zamkiem św. Trójcy. Znów prowadzą oblegający i oblężeni swój przedśmiertny rozhovor [...] Już wtenczas, gdy rozmawiali hrabia Henryk i Pankracy o słowo tylko chodziło, a jeśli nie o słowo, to o gest pożegnalny, tak jak o gest chodzi starej Rudomskiej [...]

Matka Wika przekazać może tylko „bohaterstwo śmierci i upór zatracenia”. Zdaniem Horzycy jednak „śmierć nie może zawrzeć wszystkiego” ponieważ musi się „odbyć jakaś bitwa duchowa, walka na serca” (jak w utworze Krasińskiego). Stąd Rudomski i oficer bolszewicki według krytyka są „dziwnie głęboko równouprawnieni”. Stwierdzając, że ostatnie słowo dziedziców Łuży musi być „słowem miłości”, interpretuje Horzyca *Ponad śnieg* poprzez motyw Chrystusa, motyw ofiary, przebaczenia, ekspiacji. Za wybitną ideowo i artystycznie scenę w dramacie uznaje w tym aspekcie „scenę wyrzeczenia”, będącą jego zdaniem „jedną z najpotęż-

<sup>44</sup> W. Horzyca, „*Ponad śnieg bielszy[m] się stanę*”. Z powodu dramatu Żeromskiego. „Skamander” 1921 z. 5/6.

<sup>45</sup> M. Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*. Warszawa 1932, s. 126—127.

<sup>46</sup> „Skamander” 1935 z. LXIV, s. 592.

źniejszych scen, jakie posiada dramat polski". Jest to scena „tragiczna w koncepcji, a tak odważna i rzetelna, że, jak u Dostojewskiego, wszystko się tu chwije nad otchłanią śmieszności czy obłąkania". Rewolucyjna frazeologia bolszewickiego oficera wg Horzycy może być śmieszna, a „wyseplenione słowa Wika są najwyższą prawdą miłości, jedynym r e a l n y m planem działania, jedynym sposobem wskrzeszenia nowego świata". W tej interpretacji krytyka Wiko urasta do roli „Martyrosa, świadka prawdy" w rozumieniu pierwszych chrześcijan.

M. Orlicz nazwał dramat Żeromskiego „potężną w swoim wyrazie sztuką", w której jednak „myśl, kompozycja wypowiadająca się brawurową dialektyką rozsadza miejscami sceniczne ramy", natomiast w sposób mistrzowski zdaniem krytyka połączył Żeromski dramat osobisty z tragedią narodu, dając „splot o ponurej mocy i grozie". Ideą utworu jest „rozniecić żar tryumfu, jaki daje o d k u p i e n i e p r z e z m ę k ę". Wiko Rudomski zaś, zdaniem Orlicza, jest „symbolem dławionej przez ból i niemoc Ojczyzny".

I. Krzywicka, interpretując dramat w duchu freudyzmu, stwierdzała nader autorytatywnie zupełną dezaktualizację jego problematyki:

Jakże straszliwie freudowska wydaje mi się ta historia [...] Przez jakie piekło uczuć musiała przejść ta matka w stosunku do syna, zanim doszła do tych wszystkich ostateczności [...] Gdy los usłuchawszy tego strasznego zaklęcia, płci raczej, aniżeli moralnego oburzenia, odsyła jej szczętek syna, nie pozostaje jej nic innego, jak złagodniałej, zaspokojonej, obezwładnionej — umrzeć. Całe tło społeczne, które się łączy z tym antycznym niemal dramatem idealnego kazirodztwa, dziś już jest nam dalekie i choć najeżone okropnościami — raczej blade [...]

### „BIAŁA RĘKAWICZKA"

Dramat przeszedł najpierw nieudaną próbę sceny, by następnie ukazać się drukiem (uprzednio tylko *Prolog* w „Skamandrze").

W recenzjach teatralnych panowała zgodność, co do tego, że jest to najślabszy dramat Żeromskiego, a do wyjątków należeli tylko Karol Irzykowski<sup>47</sup> i Emil Breiter<sup>48</sup>.

Recenzję z książkowego wydania dramatu opublikowali Ludwik Skoczylas<sup>49</sup> i Mieczysław Rettinger<sup>50</sup>. Skoczylas uznał *Białą rękawiczkę* za

<sup>47</sup> K. Irzykowski, *Z teatru*. „Trybuna" 1921 nr 16; przedruk [w:] *Recenzje teatralne. Wybór*. Warszawa 1965, s. 88—90. Irzykowski uważał *Białą rękawiczkę* za „postęp formalny" w stosunku do poprzedniego dramatu: „Przez ten szkic, sfstrygowany naprędce, wyczuwa się kolosalne moze zamiary", s. 90.

<sup>48</sup> E. Breiter, *Teatr Polski*: „*Biała rękawiczka*". „Naród" 1921 nr 64. Zob. S. Eile, *op. cit.*, s. 223, wg którego „Breiter solidaryzuje się ze «śmiałym» naruszeniem przez Żeromskiego utartego smaku widowni".

<sup>49</sup> L. Skoczylas, *Nowy dramat Żeromskiego*. „*Biała rękawiczka*". „Głos Narodu" 1921 nr 132.

<sup>50</sup> M. Rettinger, *Vendetta na opak (Z powodu książkowego wydania Stefana Żeromskiego „Białej rękawiczki")*. „Kurier Lwowski" 1921 nr 215.

charakterystyczny przykład „przesilenia moralnego” związanego z doświadczeniami I wojny światowej. Utwór jego zdaniem pozbawiony jest myśli etycznej, bo „wszystko tu odbywa się na poziomie już «jenscits des Guten und Bösen»”, poziomie „identycznym z *Dziejami grzechu*”. Żeromski według Skoczylasa dopatruje się wartości moralnej „nie w tym, w czym ją widzi społeczeństwo, ale w wewnętrznych postanowieniach jednostki”. Tego rodzaju postanowienia, „śluby, choćby zbrodnicze mają — zdaniem recenzenta — swą siłę fatalną, swą nieubłaganą konsekwencję”. Skoczylas był przekonany, że dramat został napisany „z wyraźnym przeznaczeniem do kinoteatru”, wnosi bowiem „kinematograficzną ruchliwość i zmienność akcji”, co jego zdaniem ujemnie odbiło się na samym tekście, będącym tylko „librettem do akcji”. W konkluzji krytyk stwierdzał, że *Biała rękawiczka* to próba „stworzenia dramatu zawierającego walory kinematograficzne”, która jednak „na razie wypadła ujemnie”.

Rettinger widział podobieństwo głównego motywu *Białej rękawiczki* z *Charitas* i *Zemsta jest moją*, w których jego zdaniem Żeromski „gruntuje kwestię dziedzictwa psychiki, przenośni akcji życiowych z ojca na syna, refleksu jednego pokolenia w drugim”. Utwór nie ma jednak formy dramatu, ponieważ „trzy akty z prologiem i epilogiem *Białej rękawiczki* mogłyby należeć do najsilniejszych epizodów nienapisanej powieści. Zaszedł tu podobny przypadek, co w *Róży*, która w ostatecznym efekcie artystycznym pozostaje kapitalnym brulionem powieściowym” [...]

Słabe strony utworu widział Rettinger głównie w motywacji psychologicznej i sytuacyjnej postaci, które są pełne tzw. przez niego „rezerwy”. Za nowatorstwo *Białej rękawiczki* uważał natomiast zastosowanie w niej po raz pierwszy „opanowanego i ścienionanego języka bandytów”

### „TUROŃ”

Druk dramatu (III 1923) wyprzedził o miesiąc jego inscenizację w Reducie. Odrębne studia o *Turoni* napisali: Rajmund Bergel<sup>51</sup>, Wiktor Piotrowicz<sup>52</sup> i Karol Dzieduszeko<sup>53</sup>.

Bergel wymowę ideową *Turonia* sprowadził do „zwycięstwa Dobra nad Złem — człowieka nad zwierzęciem, triumfu Piasta (Chudego) nad ciemnym Wielkim Chamem (Szela)”. Dramat jego zdaniem jest typowym przejawem charakterystycznego dla całej twórczości Żeromskiego pro-

<sup>51</sup> R. Bergel, *Piast czy Szela*. „Głos Narodu” 1924 nr 28, 31—32.

<sup>52</sup> W. Piotrowicz, O „*Turoni*” Żeromskiego. (w:) *W nawiasie literackim. Szkice z zagadnień kultury, literatury i teatru*. Wilno 1930, s. 157—162. Jest to częściowy przedruk z recenzji inscenizacji *Turonia* przez Redutę w Wilnie w 1926 r. opublikowanej w „Słowie” 1926 nr 41.

<sup>53</sup> K. Dzieduszeko, *Tragizm i rozwiązanie problemu rzezi galicyjskiej w „Turoni”* [w:] *Obraz walk o niepodległość w twórczości Stefana Żeromskiego*. Włocławek 1933, s. 46—52.



blemu „walki z szatanem”. Chudy-Piast wg Bergla uosabia „państwowo-twórczą ideę w duszy ludu”; jest on jakby „przedstawicielem chłopstwa ze spisku ks. Ściegiennego” lub „chochołowskich górali pod wodzą Andrusikiewicza występujących przeciw zaborcy”. Triumf Piasta nad Szelą jest jednak zdaniem autora studium triumfem teoretycznym, ponieważ nie przemawia „konieczną argumentacją motywacji psychologicznej”. Żeromskiemu było takie rozwiązanie potrzebne jedynie ze względu na „osiągnięcie w dramacie katharsis”. Błędem konstrukcji jest „mistrzowsko wyeksponowana” postać Szeli, przy której Chudy wypadł „daleko słabiej, konturowo, bezwzględnie mniej przekonująco”.

Dla Piotrowicza *Turoń* był ilustracją typowych cech dramaturpisztwa Żeromskiego: akt I przedstawia „moment grozy niezwyklej”, natomiast pozostałe akty są już tylko „czysto psychologicznym zagadnieniem” poprzez wyeliminowanie „zagadnienia historyczno-społecznego”. Autor szkicu widział istotę konfliktu zbyt powierzchownie, będąc zdania, że „szlachta w chwili roznamiętnienia tłumu przyznaje, że tłum ma rację, grożąc za krzywdy dziejowe”. Oceniając problematykę dramatu, za największą zaletę uznał Piotrowicz obiektywizm autora w przedstawieniu konfliktu społecznego. Zestawił pod tym kątem utwór Żeromskiego z *Weselem* Wyspiańskiego, gdzie autor „równolegle ukazując niemoc szlachty i ludu, na lud — zdaniem Piotrowicza — raczej rzucił ciemniejsze światło, bo z chłopca powstał w konkluzji dramatu cham, który zgubił złoty róg”. Żeromski natomiast „znalazł wśród tłuszczy dobrego chłopca, który odczuł «intencje narodu polskiego» i uratował — wg krytyka — opinię ludu” (160).

Z interpretacją Piotrowicza polemizował Jan Hulewicz:

Niezrozumienie tej prostej prawdy, że *Turoń* jest dla Żeromskiego propagandą koncepcji Towarzystwa Demokratycznego, że jest to paralelna do publicystyki próba rozwiązania kwestii chłopskiej [...] odebrało [Piotrowiczowi] klucz do rozwiązania zagadki idei *Turonia*<sup>54</sup>.

Dzieduszeko w studium *Tragizm i rozwiązanie problemu rzezi galicyjskiej w „Turoniu”*, powołując się na wcześniejszy sąd Juliana Bruna, stwierdzał, iż tragizm w dramacie przejawia się w tym, że „idea niepodległości miała właściwie najgorszego wroga w szlachcie”, ponieważ patriotyzm klasowo rozumiany, nie umiał stać się ogólnonarodowym, ogólnopolskim” (49—50). W *Turoniu*, zdaniem autora studium, Żeromski wierzy w rewolucję moralną i szlachty i ludu, stąd rozwiązanie — Dzieduszeko nazywa je „pełnym optymizmem” — zjawia się „w postaci chłopca Chudego”. Polemizując z Brunem stwierdzał w konkluzji, że czyn Chudego jest ideowo w pełni umotywowany, bo „wyczuwa on instynktownie, że prawda jest po tej stronie”.

<sup>54</sup> J. Hulewicz, *op. cit.*, (por. przyp. 26). Cyt. wg odb., s. 15.

## „UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA”

Prapremiera dramatu przyniosła żywą dyskusję wokół jego problematyki i artyzmu. Jej najcenniejszym pokłosiem był cykl artykułów Wacława Borowego w „Warszawiance”, przedrukowanych następnie w oddzielnej broszurze<sup>55</sup> oraz polemiczne w stosunku do stanowiska Borowego prace dwu krytyków: Jerzego Eugeniusza Płomińskiego i Władysława Gackiego<sup>56</sup>.

Borowy za jedną z pomyłek interpretacyjnych recenzentów *Przepióreczki* uważał doszukiwanie się w tym dramacie „znamion dawnej «żeromszczyzny»”, będąc zdania, że „tylko elementy są tu dawne”. Nowum utworu widział głównie w odrębnej problematyce, w żywym „stylu dialogowym” i doskonałej kompozycji, której podstawowe zalety sprowadzał do trzech klasycznych jedności, nie wyjaśniając jednak bliżej funkcji owych reguł dramaturgii normatywnej. Jedność akcji według niego to „jednolitość wyższego rzędu”<sup>57</sup>, konflikt dramatyczny wywołuje natomiast „groźna miłość”, która zderza się z „zapalem ideologicznym”<sup>58</sup>. Krytyk przyznaje, że dla konfliktu wystarczyłoby „samo poczucie moralne (szczęście i dusza trzeciego człowieka)”, ale właśnie konflikt „wywodzący się z pracy ideowej” amplifikuje konflikt natury etycznej.

W kompozycji aktu pierwszego wskazywał Borowy ważną funkcję ekspozycji w motywacji późniejszej decyzji Przełęckiego i zachowania się profesorów w akcji trzecim<sup>59</sup>. Akt II jest zawiązaniem „perypetii

<sup>55</sup> W. Borowy *Skrzydła „Przepióreczki”*, i *Serce „Przepióreczki”*. „Warszawianka” 1925 nr 63—64, 67; przedruk w broszurze O „Przepióreczce”. Warszawa—Łódź 1925; w tomie *Dziś i wczoraj*. Warszawa 1934 i O *Żeromskim*. Warszawa 1960 (wg którego cytujemy), wyd. II — Warszawa 1964. Rec.: L. Płoszewski, *Ruch literacki w czasopiśmie*. „Przegląd Warszawski” 1925 t. III nr 46; M. Hartleb („Ruch Literacki” 1926 nr 6); J. Birkenmajer („Ruch Literacki” 1927 nr 1); J. Hulewicz, *op. cit.* Zob. też omówienie S. Eilego, *op. cit.*, s. 266—267.

<sup>56</sup> J. E. Płomiński, *Problem pracy w „Przepióreczce” Żeromskiego. Refleksje krytyczno-polemiczne*. Warszawa 1926, wyd. II — Wrocław—Warszawa 1949. Rec.: A. Zahorska („Przegląd Powszechny” 1926 t. 179); J. Dieckstein-Wieleżyńska („Przegląd Współczesny” 1926 t. XVIII nr 52); M. Hartleb („Ruch Literacki” 1926 nr 6). Zob. też omówienia M. Puchalskiej („Pamiętnik Literacki” 1951 nr 1) i S. Eilego, *op. cit.* s. 288—289). W. Gacki, *O komedii Stefana Żeromskiego „Uciekła mi przepióreczka” w odpowiedzi p. W. Borowemu* [Łódź 1926].

<sup>57</sup> „akcja składa się z dwóch spraw: sprawy pracy społeczno-regionalnej i sprawy miłości”, s. 24.

<sup>58</sup> Borowy zdaje się przeceniać zagadnienie miłości w dramacie pisząc: „Słupem płomienia wybucha miłość kobiety. Ujawnia się ukryta i słumiona mocą woli miłość mężczyzny”. Kazimierz Kupisz w artykule *Jeszcze o „Przepióreczce” Stefana Żeromskiego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. S. I: Nauki Humanistyczno-Społeczne 1966 z. 43 poddał pewnej rewizji to zagadnienie.

<sup>59</sup> Była to argumentacja zwrócona przeciw zarzutom recenzentów teatralnych dotyczących ekspozycji dramatu i kompozycji I aktu.

dramatycznej". Borowy zauważa tu rzadką u Żeromskiego oszczędność środków dramaturgicznych — zaintrygowanie odbiorcy „prostym spuszczeniem zasłony”. Trzeci akt stanowi jego zdaniem rozwinięcie „bohaterskiej «komedii» zaparcia się siebie”, wobec której błędny utwór o podobnym motywie: *Cyrano de Bergerac* Rostanda i *To co najważniejsze* Jewreinowa.

Określając specyfikę gatunkową *Przepióreczki*, Borowy twierdził, że autor słusznie określił utwór jako „komedię”. Przyznając, że wprawdzie „pierwiastków komediowych niewiele tu widać”, „motywy komediowe” uznawał w tym, iż Przełęcki „uwalnia się z siideł Księżniczki”, widział je też w charakterystyce profesorów”. Najwięcej humoru zdaniem Borowego jest w postaci Przełęckiego: „to humor wyższego porządku rzeczy, humor-wzniosłość. Rozpływają się w nim ostre zgrzyty tragizmu, ścisza bolesna szarpanina sprzecznych uczuć” (s. 30).

Finał utworu to „jakby utragizowana harmonizacja piosenki *Uciekła mi przepióreczka* [...] jest w niej coś ze smutku, ale jest także rytm zapachu, zdrowie i humor” (30—31). W podstawowej idei dramatu chodzi wg Borowego o „bezwzględna wartość idei [podkr. — M. B.], której służył Przełęcki. O tej wartości „zadecyduje środowisko: profesorowie, sama Smugoniowa<sup>60</sup>, in spe pracownicy idei regionalnej: Grzegorz Zielonka, Pawełek Smalski, Ryk, Władek Wrona” (37)<sup>61</sup>. W konkluzji swych uwag twierdził autor, że aktualność zagadnienia stosunku jednostki do zbiorowości narodowej wcale nie jest — jak twierdziło wielu recenzentów — przebrzmiała. Borowy uważał, że dla Żeromskiego i w *Przepióreczce* celem jest „pełnia życia”, ale nie tylko jednostkowego, lecz i zbiorowego, złączona nierozzerwalnie z owym „korytem obowiązku”.

Do problemów *Przepióreczki* powrócił Borowy w artykule z 1936 r. pod znaczącym tytułem *Komedia o zwycięstwie przez klęskę*<sup>62</sup>, w którym już powściągliwie, niejako *sine studio* oceniał dramat Żeromskiego:

Po latach to i owo wygląda [w *Przepióreczce*] trochę historycznie i wymaga komentarza [...] mniej trochę jesteśmy skłonni do wzruszania się regionalizmem. I akt jest dziś bledszy; ekspozycja, aż poza ten akt rozciągnięta, trochę nam się dłuży (173).

Jednak dramaturg nadal pozostaje „mistrzem dialogu”. Specyfikę nastrojową utworu określił Borowy tym razem jako nastrój „jakieś społeczno-naukowej groteski”, widząc analogie z komediami J. Romaina (*Knock, Profesor Le Trouhadec*), z tą różnicą, że w *Przepióreczce* panuje

<sup>60</sup> Zdziwienie budzić może pominięcie Smugonia. Czyżby Borowy widział u niego jedynie konieczność spłacenia „długu moralnego” wobec Przełęckiego?

<sup>61</sup> Ten motyw podjął później Zawieyski w *Powrocie Przełęckiego* (1937).

<sup>62</sup> „Pion” 1936 nr 46: przedruk O Żeromskim, s. 171—178. Po latach Borowy jeszcze powracał do zagadnień *Przepióreczki* przygotowując studium *Minusy „Przepióreczki”*. Czy *Kubacki ma słusność?* jako replikę na artykuł W. Kubackiego

„nie satyryczna ironia, ale humorystyczna pogoda” (l. c.). W drugim akcie komediowy charakter *Przepióreczki* przechodzi wg Borowego w dramat, będący z kolei odwrotnością Pirandellowskich *Rozkoszy uczciwości*. Utwór Pirandella przewyższa dramat Żeromskiego walorami kompozycji, ale autor *Przepióreczki* „jest więcej realistą — postaci jego są bardziej cieniowane, dialog charakterystyczny, wyraźne tło obyczajowe” (174).

Główną myśl utworu sprowadził Borowy do zagadnienia etycznego. Przełęcki nie chce cudzej krzywdy („Smugoń wydał mu się godnym poświęcenia swoją uczciwością i rzetelną pracą”, głównie jednak — zdaniem krytyka — „głęboką miłością do dziecka”) (176). Tym motywowana rezygnacja Przełęckiego ze szczęścia osobistego „przybiera taką przykrą postać, [ponieważ] nie czuje się on bez winy — igrał z niebezpieczeństwem miłości, lekceważył «kuszenie szatana» i odczuwa to jako swoją winę” (176—177). W sferze tragicznej równowagę przywraca się tylko „drogą wielkiej utraty, zwycięstwo osiąga się przez klęskę” (l. c.). W konkluzji Borowy stwierdzał:

szczególnie przejrzysty i harmonijny wyraz znalazł przebiegający przez całą twórczość Żeromskiego motyw żelaznej woli, wyrastającej z gorącej afirmacji życia — rozumnej a gotowej do walki i poświęceń (177).

Płomiński swe założenia polemiczne sformułował już we wstępie broszury:

Przy całej najgłębszej czci i pietyzmie, jaki żywię na równi z całym młodszym pokoleniem literackim dla wielkiej twórczości S. Żeromskiego — zająłem stanowisko rewizjonisty wobec jego estetycznych i psychologicznych założeń, z którymi polemizuję [...] Wykazuję, że Przełęcki nie jest męczennikiem pracy czy jej pokutnikiem, jak przypuszcza wielu krytyków, lecz raczej jej bankrutem. W solidarności Żeromskiego z Przełęckim tkwi przykra pomyłka, zrodzona właśnie z błędnych założeń psychologicznych i estetycznych (5—6).

Płomiński zaatakował w *Przepióreczce* ideę pracy. Wychodząc od rozważań genetycznych dotyczących problematyki pracy, omówił jej romantyczną i pozytywistyczną koncepcję, główną uwagę skupiając na teoriach C. K. Norwida i S. Brzozowskiego. Konstatacje jego są jednak powierzchowne, mimo pokaźnego miejsca, jakie zajmują w całości rozważań kosztem interpretacji tekstu dramatu.

*Przepióreczka* — zdaniem autora refleksji krytyczno-polemicznych — nie jest komedią, ponieważ „komedia w zamiarze” Żeromskiego przekształciła się w „tragedię o wysokiej dynamice dramatycznej”. Humor natomiast jest zaledwie „przelotną, nieorganiczną dobudową”, komizm ma „tony dyskretne” (34). Płomiński polemizował z interpretacją Przełęckiego<sup>63</sup>, stwierdzając, że w nim są „tylko pozory tragicznej wiel-

„*Uciekła mi przepióreczka*” („Odrodzenie” 1947 nr 22; przedruk (w:) *Krytyk i twórca*. Łódź 1943), którego z powodu śmierci nie ukończył.

<sup>63</sup> „Przełęckiego potraktowano jako prometeidę, tragicznego ascetę życiowego



kości". W postaci bohatera *Przepióreczki* wyodrębnił „trzy fazy duszy”: w pierwszej to „Przełęcki-entuzjasta pracy”, człowiek, który „porywa otoczenie horyzontami swojej ideologii”; w drugiej „pasjonat pracy bankrutuje [...] Pozostaje dezertier z jej pola, j e j r e n e g a t” [podkr. — M. B.] (38, 40). W tej fazie zdaniem Płomińskiego najwyraźniej zawodzi motywacja psychologiczna:

duchowa rzeczywistość skończyła się. Zaczyna się sztuczna nadbudowa [...] państwo idei. W jej ramy wepchnięto rzeczywistą psychę ludzką, uprawdopodobniając jej dalsze życie maską tragizmu. Triumf wielkiego talentu pisarza przestonił błędność założeń psychologicznych (40).

Swoją interpretację posuwa Płomiński w konkluzji do stwierdzenia, że

Przełęcki nie tylko rezygnuje z pracy, on agituje nawet przeciw niej, wichrem sceptycyzmu gasi zapal do niej [...] jest odpychająco niesmaczny ze swoją sadystrycznie przewrotną sofisteryą (42).

W trzeciej „fazie duchowej” zdaniem krytyka Przełęcki to już „renegat pracy w masce męczeńskiego tragizmu [...] Emeryt życia mimo lat młodych” (42). Płomiński zdaje się lekceważyć lub tendencyjnie pomijać w swej interpretacji problematykę moralną, która dla Borowego jest zagadnieniem kluczowym. Stąd Przełęcki jest u niego typem „niepoprawnego romantyka” i „życiowego donkichota”, który chętnie szuka „duchowych «guzów»” (48). Ten „rzekomy apostoł idei pracy” nie rozwiązuje w dramacie jej idei, ponieważ „jego klęska nie jest równoznaczna z jej upadkiem”:

Triumf idei regionalnej jest zasługą tych szarych i cichych ludzi, prawdziwych ludzi pracy, którzy zajmują w sztuce drugorzędne miejsce lub są zupełnie niewidoczni (45). Wbrew intencji Żeromskiego jest *Przepióreczka* pożegnaniem bezpłodnego romantyzmu i indywidualistycznej koncepcji pracy; „rodzajem błogosławieństwa poetyckiego dla wszystkich pracowników idei regionalnych”, lecz tylko prawdziwych pracowników [...] (50).

W. Gacki otwarcie polemizując z Borowym, podważał niejako punkt po punkcie jego „akademicką metodę rozbioru” (określenie Gackiego). Interpretacja ideowa dramatu została przez niego programowo przeciwstawiona odczytaniu Borowego. Gacki zanegował przede wszystkim sens ideowy pracy regionalnej w *Przepióreczce*, konfrontując ją z realiami pozaliterackimi<sup>64</sup>. Jego zdaniem idea regionalizmu „oparta na zasadach

---

i cierpiętnika za wielką ideę. W nim zawarto najniesłuszniej program polskiego regionalizmu, dzieląc tę pomyłkę z Żeromskim”, s. 35.

<sup>64</sup> „P. Borowy niesłusznie wyolbrzymia zasługi profesorów. Nie trzeba być znów tak wielkim ideowcem, aby podejmować się wykładów na wakacyjnych kursach nauczycielskich. Nauczają tam nauczyciele szkół średnich, stosunkowo lepiej wynagradzani; docentów i profesorów uniwersytetów zmagają do wyjazdu na kursy wakacyjne głodowe ich pensje pobierane od rządu. Kursy dają im możliwość



filantropii” została w utworze „doszczętnie skompromitowana” (s. 8); dramat nabiera wartości wielkiego dzieła, „głęboko wstrząsającego obnażeniem tej pustki wewnętrznej, nie tylko już niedowładu psychicznego, ale braku zdolności twórczych” (13). Interpretując postać Przełęckiego, twierdził Gacki, że zupełnie błędnie, pod wpływem „nałogów romantycznych”, widzi się go jako „bohatera-salwatora, męża opatrznosciowego”, gdy faktycznie jest on „żywym, współczesnym człowiekiem”. Bliski Judymowi czy Nienaskiemu przez „żarliwość uczucia społecznego; obcym jest mu jednak cierpiętnictwo, jest zdrowszy od nich duchowo” (15). Zarazem zdaniem Gackiego „jest bardziej wartościowy od grona profesorów, bo jak dr Stockman we *Wrogu ludu* zdołał «przejrzeć i zrozumieć związek rzeczy wielu»” (17).

Interesująco interpretuje Gacki rzekomą apostazję Przełęckiego:

[Przełęcki] rozumiał, że regionalizm oparty czy o łaskę pańską, czy o aspiracje erotyczne księżniczki jest fikcją i od tej chwili zaczyna się w nim krytyczna ocena całego zakresu własnej działalności. Zrozumiał, że trzeba odejść, jednocześnie zerwać ze Smugoniową romans, ale i dla tej pracy zdobyć inne podstawy [podkr. — M. B.] (16—17).

Stąd zdaniem Gackiego Przełęcki „gra komedię wobec Smugoniowej, lecz jego wypowiedzenie się wobec grona eksprzyjaciół jest wyrazem nowych jego rozjaśnień” (l. c.). Krytyk przyznaje jednak, że przebieg akcji, „a właściwie nie akcji, lecz tempo przebiegów psychicznych, jest tak szybkie, przełom duchowy tak gwałtowny”, iż trudno określić „gdzie w słowach Przełęckiego kończy się gra aktorska, a zaczyna słowne ujawnianie nowych jego rozjaśnień duchowych. Jesteśmy świadkami samego przełomu w samym momencie jego stawania się” (18).

Uogólnienie Gackiego jest następujące:

*Przepióreczka* jest komedią o charakterze satyrycznym i jako taka winna wywołać rumieniec, ale... wstydu i zobowiązań nie jako pochwała, jak się to wydaje p. Borowemu, któremu również dała powód do długiej lekcji patriotyzmu; komedia ta winna zobowiązać jako surowe ostrzeżenie (20).

Roman Kołoniecki w jubileuszowym artykule *Zeromski i literatura dnia dzisiejszego*<sup>65</sup> nawiązał do stanowiska Borowego, pisząc o *Przepióreczce* „pełnej najboleśniejszych doświadczeń i zawodów, zdumiewającej młodością swjej ideologii, opartej na ochocie do ponoszenia ofiar”.

Leon Pomirowski w tym samym roku wysoko ocenił przede wszystkim walory formalne dramatu:

---

ponadto spędzenia letnich miesięcy na wsi”. Gacki przyznawał jednak, że „w tej gablotce głów uniwersyteckich” może się znaleźć „ideowiec”, którym jest w pewnej mierze Przełęcki. s. 8.

<sup>65</sup> „Droga” 1935 nr 12.

Budowa, rozkład efektów dramatycznych, jednolitość konstrukcji, niezwykła wyrazistość i różnorodność typów, a nade wszystko rozwój i ekspresja konfliktów budzą podziw<sup>66</sup>.

Za główny motyw *Przepióreczki* uważał Pomirowski motyw walki wewnętrznej — „przewyciężenie dobra osobistego na rzecz ogólnego”. Jednak jego zdaniem ta „pasja samoudręczycielska” przekracza w *Przepióreczce* zamierzony cel, ponieważ Przełęcki „nie tylko niszczy miłość Doroty, ale niszczy w ogóle na zawsze wiarę tej kobiety w człowieka”.

Z r. 1935 pochodzi również ciekawe studium Teresy Landy opublikowane w „*Verbum*”<sup>67</sup>. Jej zdaniem *Przepióreczka* w stopniu większym niż *Przedwiośnie* nawiązała „do pragnień i potrzeb młodego pokolenia w Polsce, głosząc konieczność realnej pracy, chciałoby się powiedzieć «pracy u podstaw»”, stąd Przełęcki to Judym „transponowany na inną epokę”. Tendencje widoczne wg Landy w dramacie to „dążenie do obiektywizmu moralnego i czystości intencji czynów ludzkich” i jednocześnie „protest przeciw postawie uczuciowo-subiektywistycznej, tak znamiennej zarówno dla naszej polskiej rzeczywistości, jak i dla samego poety”. Interpretując *Przepióreczkę* autorka studium stwierdzała:

Jeżeli Przełęcki używa kłamstwa, aby dać zadośćuczynienie Smugoniowi, to cała sztuka mimo nieporównanego artyzmu słowa, ma charakter melodramatu i trąci kabotynizmem [...] Dopiero jeśli przyjąć, że Przełęcki zadośćuczyni pewnemu porządkowi moralnemu, który naruszył, sztuka nabiera prawdziwego tragizmu.

Przełęcki zdaniem Landy „nie kłamie, tylko rozczarowuje się i w konsekwencji widzi swoje dzieło w innym świetle, możliwość uratowania go”. Dzieło jego musi być zakwestionowane od strony motywów i owoców<sup>68</sup>. Wina Przełęckiego jest nieświadoma — „uświadamia on ją sobie dopiero w przebiegu dramatu”, jest to „wina zbyt osobistego stosunku do swojej pracy, do idei” twierdziła autorka. Przełęcki skupia ludzi nie wprost koło swej idei, ale koło siebie, jako „serca dzwonu”. Tu zdaniem Landy tkwi istota winy Przełęckiego i zarazem „podstawa problemu moralnego sztuki”<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> L. Pomirowski, *Stefan Zeromski w 10 rocznicę zgonu (Z powodu wznowienia „Przepióreczki”)* „Teatr” 1935 nr 3.

<sup>67</sup> Silvester [Teresa Landy] *Problem moralny „Przepióreczki” (Z okazji 10-lecia śmierci Zeromskiego)*. „*Verbum*” 1935 nr 2, s. 740—754.

<sup>68</sup> Zdaniem Landy „działalność Przełęckiego poniekąd spacyła dusze i odebrała im te wartości, na których miał się oprzeć ruch regionalistyczny. Powiew szerokiego, kulturalnego świata obudził w Smugoniach pragnienie innego życia [...] a więc podważył same fundamenty regionalizmu”.

<sup>69</sup> „W Przełęckim budził się świadomość, że każda sprawa dobra musi mieć w sobie realne moce. Sprawa nie stoi człowiekiem [...] Ofiara Przełęckiego powinna być próbą wartości tej sprawy”.

Reasumując swoje wywody Landy stwierdzała, że w *Przepióreczce* Żeromski ukazał „konieczność absolutnej czystości motywów wszelkiej pracy ideowej i dowiódł, że drogą jej osiągnięcia jest ofiara”. Jednak sama koncepcja ofiary jest tu (podobnie jak i wcześniej w *Ludziach bezdomnych*) zbyt „jednostronna” — „heroizm moralny obu utworów, mimo wszystko, przynębiająco działa na czytelnika, wywołując nawet pewien sprzeciw”.

#### PRACE O CHARAKTERZE SYNTETYCZNYM

Za pierwszą publikację tego typu uznać można fragmenty studium Herberta Sanda *Współczesna polska twórczość dramatyczna*<sup>70</sup>. Sand omawia m. in. dramatopisarstwo Żeromskiego jako autora *Róży* i *Sułkowskiego* w zestawieniu z dramatami Staffa. Autor *Skarbu* nie jest tragikiem, ponieważ „wartości swych, «skarbu» swego nie wyciosuje z tragicznego granitu życia” a jedynie „tworzy je sobie sam, sam je śni” (36), natomiast Żeromski — zdaniem krytyka — przez całą swą twórczość był tragikiem, jego utwory są „tragedią bezustannego a bohaterskiego pokonywania chimery duszy własnej”. Postaci takie jak Czarowiec i Sułkowski to „dusze tragiczne”, żyjące „by przyjąwszy swą tragedię jako obowiązek przeżyć ją do końca” (37). Za charakterystyczną cechę tych bohaterów Żeromskiego uważa Sand „zbyt jawne spokrewnienie «romantyzmu» z trzeźwym sceptycyzmem żołnierza-bohatera”; to typy «paradoksalnych» bojowników, którzy walczą dlatego właśnie, że zdają sobie sprawę z nieodwołalności przegranej” (39—40). W stosunku do tragicznego „światopoglądu przegranej” Żeromskiego Staff reprezentuje zdaniem krytyka „heroiczny epikureizm zwycięzcy”, ale „zwycięża dlatego, ponieważ nie ma dla niego w ogóle przeciwnika; Żeromski przegrywa, ponieważ nawet w samym sobie widzi sprzymierzeńca swego katastroficznego przeciwnika” (50—51). Cechą wspólną obu dramaturgów jest według Sanda dramat jako forma wypowiedzi ich programu etycznego. Dramatopisarstwo Żeromskiego ocenił Sand w następującej konkluzji:

Jeśli Żeromski zaczął od twórczości powieściowej, a dziś zwartą architekturą tragedii umuje dawny, fragmentarycznie nieuorganizowany świat swój, to jest to świadectwem, że coraz bardziej dojrzewa w nim uczuciowość tragiczna. Żeromski właśnie swą twórczością dramatyczną ujawnia, że potrafi coś definitywnie rozwiązać, że operuje pewnymi wartościami i formułami wynikowymi, których najwierniejszą ekspresją może być tylko forma dramatu czy tragedii (38—39). Żeromski dziś reprezentuje to samo, co Wyspiański! (59)<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Kraków 1911, s. 36—61.

<sup>71</sup> „Tak, jak Wyspiański Teatrum polskiego prometeizmu, Czynem odgrzmięć chcącego na złotym rogiem wygrany zew [...] tak Żeromski znów podpatrzył marionetki bohaterskie tego Teatrum, rwące się w przystępie bezowocnego heroizmu, skrzydlate w wielkie poświęcenie [...] s. 59—60.

Włodzimierz Jampolski w swej książce o Żeromskim<sup>72</sup> był zdania, że powieści pisarza zawierają „więcej pierwiastków dramatycznych” niż jego dramaty, w których postaci są „znacznie mniej barwne”, akcja i konflikt „mniej prężne”. *Róża* wg Jampolskiego to „*Dziady* roku 1905, poemat bohaterski”, będący „lirycznym epilogiem, epickim przekrojem stanu społeczeństwa”. Widział on w *Róży* nowatorstwo formalne:

Współczesność wydarzeń, wybieganie w przyszłość, ich szybki tok, zwartość i mnogość uzasadniają użycie dramatycznej formy [...] Jak na scenie obrotowej, przesuwać się sceny, postaci, przemijają, czasem wracają jako motywy, gesty, przesłonięte gazą jakby wizji oddalenia (29).

*Turoń* (dramat „historyczny”) i *Ponad śnieg* („współczesny”) wg Jampolskiego są próbą „artystycznego i patriotycznego opanowania problemu rewolucji”. Pierwszy (o postaciach „martwych” i toku akcji „przypadkowej”) zderza w sposób dramatyczny „dwie prawdy subiektywnie słuszne”, drugi — problem analogiczny, inaczej tylko „postawiony w psychice bohatera” — ukazuje „ewolucję duchową pokoleń i wzrost duchowy człowieka”. Entuzjastycznej ocenie *Przepióreczki*, odczytywanej przez Jampolskiego w kontekście problematyki moralnej, towarzyszy wręcz patetyczny ton:

*Przepióreczka* jest piękną, tragiczną próbą [...] tragedią jasnych duchów [...] Duch Słowackiego podszeptował Żeromskiemu nastrój całych scen [...] Bohaterstwo etyczne Przełęckiego to świętość kalecząca samą siebie (68—69).

W koncepcji postaci Przełęckiego widzi Jampolski oryginalny tragizm:

Jest to forma tragizmu tak nie napotykana, że można ją nazwać eksperymentalną! Dotąd bohaterowie tragiczni tracili wszystko z wyjątkiem imienia i sławy. Przełęcki traci właśnie to imię. Ta walka z indywidualizmem staje się indywidualizmem wyższej próby [...] Starczy za wszystko dumne przekonanie, że odniósł zwycięstwo na terenie własnej duszy i sumienia (70).

Józef Kotarbiński w szkicu *Żeromski w teatrze*<sup>73</sup> omawiał dramaty autora *Sułkowskiego* w aspekcie ich teatralnych możliwości. Według niego dopiero *Przepióreczką* opanował Żeromski „styl teatralny”, wcześniejsze utwory są raczej chybione teatralnie jako „książkowe dramaty”, czego przykładem, zdaniem Kotarbińskiego, jest *Róża* i *Sułkowski*. W *Ponad śnieg* „tragedia kresowa kultury i ducha polskiego płacze się z luźnie wstawionym wątkiem erotycznym”, *Biała rękawiczka* to „posepny, luźno zbudowany kryminalno-sensacyjny” dramat, *Turoń* odznacza się tylko „bardzo wyrazistą i mocno kreśloną” postacią Szeli. Z dużym uznaniem pisał Kotarbiński natomiast o *Przepióreczce* jako „pełnej wdzięku i głębi psychicznej komedii”, w której Żeromski umiejętnie operuje „teatralny-

<sup>72</sup> W. Jampolski, *Stefan Żeromski. Duchowy wódz pokolenia*. Kraków 1924, II wyd. Kraków 1930, passim. Cyt. wg wyd. II.

<sup>73</sup> „Życie Teatru” 1925 nr 50—52.



mi skrótami”, krystalizując „zupełnie oryginalną w naszym dramatopisarstwie metodę i stanowisko estetyczne” dające się zestawić z artyzmem i metodą Ibsena w jego dramatach współczesnych.

Teofil Wojęński w *Rozbiorze treści ideowej* utworów Żeromskiego<sup>74</sup> uwzględnił również i jego dramaty. W rozdziale *Zagadnienie narodowe* omówił *Różę* i *Sułkowskiego*. Pierwszy utwór jest dla niego „alegorią bytu narodowego”, a Czarowic „Mickiewiczowskim Konradem współczesnego pokolenia”; Żeromski jednak „nie w kręgu cierpienia pragnie zamknąć duszę polską, chce raczej obudzić uwielbienie życia w jego twórczym procesie” (42—43). *Róża* zdaniem Wojęńskiego jest wskrzeszeniem „kultu bohatera narodowego”: „przez bohaterstwo wyzwolić potęgę — oto racja i celowość ofiary Czarowica” (46). W *Sułkowskim* za podstawową problematykę uznał krytyk zagadnienie „racji wojny czy rewolucji, jej konieczność dla zwycięstwa idei, warunkujących dalszy postęp ludzkości”. Problematyka moralna stanowi też kluczowe zagadnienie w *Ponad śnieg*, który to dramat jest wg Wojęńskiego „zapowiedzią osiągnięcia w Polsce tych samych ideowych wartości, przeprowadzenia tego, co słuszne w ruchu bolszewickim” nie przez krwawą rewolucję socjalną, a przez bezkrwawą „rewolucję moralną”. *Biała rękawiczka* to próba „zdykskredytowania moralności dorobkiewiczów, pozornie tylko wyglądająca na przesadę literacką”. W *Turoni*, podobnie jak w *Ponad śnieg*, tragiczny konflikt dwu prawd znajduje zdaniem Wojęńskiego rozwiązanie „w wierze w rewolucję moralną”. *Przepióreczkę* uznaje on za „świetną pod względem treści ideowej i pod względem artystycznym sztukę”, dla której literacki kontekst ideowy stanowi *Snobizm i postęp*. Zdaniem Wojęńskiego dramat kontynuuje problematykę społeczną i narodową wcześniejszych utworów Żeromskiego, rozgrywaną na płaszczyźnie moralnej. W *Przepióreczce* autor w opozycji do współczesnych tendencji atakujących „romantyczną bohaterszczyznę” głosi „kult romantycznego bohaterstwa, ale pozbawionego wszelkiej romantycznej przesady i kult bohaterskiej pracy dla zbiorowości” (123).

Z zupełnie innych pozycji ideologicznych ocenił dramatopisarstwo Żeromskiego Julian Brun (Bronowicz) w swej znanej książce<sup>75</sup>, omawiając m. in. utworami *Różę*, *Ponad śnieg*, *Białą rękawiczkę* i *Turonia*. *Róża* według niego egzemplifikuje „bezgraniczną odwagę samoudręki, ale nie odwagę m y ś l i”:

myśl zasłoniła się już majakami przeszłości [...] Męka — jak słusznie zauważy Brzozowski — staje się tu właśnie rzekomą wartością, którą myśl pragnie odkupić się od obowiązku zajęcia historycznie prawdziwego stanowiska wobec życia (45).

<sup>74</sup> Stefan Żeromski. *Rozbiór treści ideowej*, Warszawa 1926.

<sup>75</sup> Julian Bronowicz [Julian Brun] *Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek*, Warszawa 1926, wyd. II — Warszawa 1958. Cyt. wg wyd. I.



Brun podważa ideową funkcję Czarowica, ponieważ bohater *Róży* to „wprawdzie członek robotniczej bojówki, ale zarazem szlachcic w pełni świadomy tej swojej godności” (l. c.). Jego zdaniem epilog dramatu jest „sztuczny, będąc afirmacją wiary, przeciwstawia się w całym utworze nastrojowi, jako akord odrębny [...] «Ogień Dana» jest tu tym samym, co wizja Chrystusa w *Nieboskiej*” (60). *Ponad śnieg* jest dla Bruna „popolitą daniną złożoną na rzecz obrony granic w związku z wypadkami 1920 roku”<sup>76</sup>. *Białą rękawiczkę* zalicza do najslabszych utworów Żeromskiego, jako odbiegającą swym „obyczajowo-melodramatycznym” charakterem od cyklu „wielkich wizji polityczno-społecznych”. Słabość dramatu tkwi w przekonaniu Bruna w „niezwykłej u Żeromskiego zewnętrznosci, w powierzchowności typów” (58). Stosunkowo dużo uwagi poświęcił Brun *Turonowi*, w którym autor wykazuje „zupełne, świetne opanowanie techniki scenicznej”:

W pierwszych dwóch aktach odnajdujemy Żeromskiego w całej oryginalności i wielkości. Ludzie-idee, ludzie-symbole, ale pomimo to żywi, z krwi i kości. Literatura polska takiego chłopca jak Szela dotąd nie знаła. Szela Żeromskiego jest szekspirowskiej miary jako mściciel, niesamowicie wyczuły, gdy rozwala się w jaśniepańskim fotelu (59).

Właściwością Żeromskiego, widoczną wyraźnie w *Turoniu*, jest zdaniem Bruna „zdolność wyczuwania jakichś «własnych prawd» nawet we wrogich stanowiskach”. Stąd Szela ma „własną, silnie wyrażoną prawdę”, której przeciwstawia się „inna prawda powstańców, jako wyższa i trwalsza” (21). *Turoń* jest jednak dramatem chybionym ideowo, ponieważ według krytyka rozwiązanie jest „sztuczne, nierzetelne”, to „pogwałcenie psychologicznej i życiowej prawdy, rozwiązanie z awanturniczej powieści”<sup>77</sup>. Żeromski zmienił w ten sposób „wspaniałe zarysowaną tragedię w farsę” — przez założenie z góry „narodzin obywatelskości, «unarodowienia» chłopca” tendencja autora wypaczyła dzieło sztuki, „jak banalny morał mieszczańskiej powieści” (60—61).

---

<sup>76</sup> „Jest w tej sztuce — i zdradza bezwyjściowe stanowisko autora — dziwna niewyrazistość myśli [...] Ta myśl późniejszego *Przedwiośnia* (walka na idee) tutaj gmatwa do reszty wątek dramatu, którym jest przecież krzywda, pokuta i stąd wynikająca (a nie z groźby zewnętrznej) chęć naprawienia złego”, s. 58.

<sup>77</sup> W recenzji *Żeromski w świetle marksizmu* („Przegląd Współczesny” 1926 nr 52) z interpretacją Bruna polemizował Manfred Kridl: „[...] rozwiązanie dramatu sztuczne jest — według autora [Bruna] — nie tyle ze względów psychologicznych czy artystycznych, ile «klasowych» [...] Chudy jest tylko zdrajcą względem swoich, a nie człowiekiem, w którym obudziło się sumienie. Prawdziwszym zaś byłoby — według krytyka — takie zakończenie *Turonia*, w którym nie Chudy, ale Hubert zdradziłby swoich (!) i przeszedł do obozu Szeli, aby «przerzucić most między dolą chłopską a ideą wolnej Polski»”. Kridl ironizuje: „To byłoby rozwiązanie godne wielkiej tragedii i zarazem zgodne ze stanowiskiem klasowym”, stwierdzając w konkluzji: „rozwiązanie Żeromskiego jest, mimo naciągnięcia, lepsze od naiwnej i psychologicznie potwornej koncepcji p. Bronowicza”.

Stefan Papée, autor *Teatru Stefana Żeromskiego*<sup>78</sup>, widzi w jego dramatopisarstwie wyraźną linię ewolucyjną, którą usiłuje określić omawiając dramaty według ich chronologii powstania. Za pierwszą próbę „zawładnięcia teatrem” uważa *Sułkowskiego*, tworzono go jeszcze „jak *Popioły* i *Róża* niczym burzliwa symfonia liryczna”, ale w dialogach i rytmie postaci już „bardziej zwarte i wyrazistszego” (5—6). W następnych dramatach Papée zwraca uwagę na wadliwą kompozycję „aktu środkowego” (*Ponad śnieg*, *Biała rękawiczka*, *Turoń*). W pierwszym zwraca nadto motywacja postępowania Wika, a w drugim raz krytyka „sztuczność symbolu i efekciarstwo jaskrawego melodramatu” (7). W *Turoniu* natomiast widzi Papée „światłość scen” i umiejętne posługiwanie się napięciem dramatycznym, ale i w tym dramacie Żeromski jeszcze „przypisuje bohaterom własne poglądy i ich ustami sam monologuje”, co jest typową dla jego powieści „liryczną metodą traktowania postaci” (8). Arcydziełem jest *Przepióreczka*, w której krytyk podkreśla klasyczną kompozycję i wymowę ideową jako „katharsis i zapal dla regionalizmu” (11).

Reasumując, główne zalety Żeromskiego-dramaturga widzi Papée w „niezrównanym czarze języka, godnym dramatów Słowackiego” i w tym, że w opozycji do tendencji naturalistycznych w teatrze „pokusił się o wprowadzenie bohaterów teatru romantycznego (jedynie w *Białej rękawiczce* naturalizm zatriumfował nad romantyzmem i codzienność pochłonęła wielkość)”. Za specyfikę problematyki dramatów Żeromskiego uznał autor pracy „temat miłości i kobiety” oraz „kwestię ludu wiejskiego”, konkludując, że teatr autora *Róży* jest dziełem „nie tylko poety-romantyka, ale społecznika-pozytywisty” (24).

W szkicu o Żeromskim Antoni Lange<sup>79</sup> skrótowo i powierzchownie omówił też i jego dramaty. Za istotę pisarstwa autora *Przedwiośnia* uznał „tragiczność, wybuch woli w starciach z przeciwnościami, walki bez kompromisu, co jest istotą tragizmu” (38). Określając *Różę* jako „lirio-dramat”, widzi w jej rytmicznych urywkach ujemny wpływ Wyspiańskiego. Niezwykłą rangę nadaje *Sułkowskiemu*:

to najdoskonalej zbudowane i najdoskonalsze dzieło Żeromskiego [...] Sułkowski staje się ideogramem wszystkich tęsknot ówczesnego pokolenia i wcieleniem wielkiej rewolucji (24).

*Ponad śnieg* i *Biała rękawiczka* mają charakter „nieco melodramatyczny”, Wiko jednak — zdaniem krytyka — „przypomina figury Dostojewskiego”. Drugi dramat zestawia Lange z *Dziejami grzechu* — mamy tu „pogrom ideałów z okresu marzeń o niepodległości” (39). W *Tu-*

<sup>78</sup> Poznań 1926. Rec.: M. Hartleb („Ruch Literacki” 1926 nr 6); J. Hulewicz, *op. cit.*

<sup>79</sup> A. Lange, *Żeromski* [w:] *Pochodnie w mroku*, Warszawa [1927].

roniu Żeromski „zastanawia się nad istotą ludu”, a *Przepióreczka* jest dla Langego powtórzeniem motywu *Ludzi bezdomnych*.

Stanisław Baczyński w broszurze o Żeromskim<sup>80</sup> widzi współzależność zainteresowań Żeromskiego teatrem z jego działalnością publicystyczną. Właściwe wyczucie tragizmu zawiodło jednak autora, gdy chciał mu dać wyraz w formie dramatycznej, ponieważ jako „nastrojowiec i liryk traktował swe sceny tak samo fragmentarycznie i nastrojowo jak w *Ludziach bezdomnych*” (47—48). Za wyjątkowy, głównie pod względem kompozycji i „dramatyczności akcji” utwór uważa Baczyński *Przepióreczkę*, ale i w niej „zbyt obszerna charakterystyka środowiska i retoryka<sup>81</sup> społeczna zaważyła na kompozycji przez odwrócenie uwagi widza od właściwego dramatu, który rozgrywa się w głębi, na drugim dopiero planie” (48).

W szkicu monograficznym Władysław Pobóg-Malinowski<sup>82</sup> w ocenie dramaturgii Żeromskiego ograniczył się do powtórzenia wcześniejszych opinii Papęgo (głównie), Wojeńskiego i Bruna.

Surowy sąd o dramatach Żeromskiego napisanych po odzyskaniu niepodległości wydał Stefan Kołaczkowski w *Przeglądzie piśmiennictwa polskiego lat 1919—1930*, w rozdziale o dramacie<sup>83</sup>:

*Ponad śnieg i Biała rękawiczka* ujawniają w najjaskrawszy sposób wszystko, cokolwiek stanowiło przykrą, ujemną stronę wielkiego talentu [Żeromskiego] — nie okazując żadnych zalet. Brak konstrukcji, brutalność naturalistycznych efektów, ujawniająca rozterkę pisarza w czasach przełomu, ale nie otwierająca żadnych perspektyw, nie nasuwająca żadnej syntezy [...] *Turoń* [...] jest sztuką udatną, nie stanowiącą jednak żadnej rewelacji twórczej (493).

Nawet *Przepióreczka*, „najdoskonalszy pod względem techniki dramat”, została swoiście zdeprecjonowana przez Kołaczkowskiego:

Bezkrytyczny entuzjazm dla tego dramatu tłumaczy się jednak sugestią prestiżu nazwiska twórcy i świetnym wykonaniem przez zespół Reduty. Uniwersytet w Porębach [sic!], odczuwany w dramacie nie jako symbol, lecz jako rzecz konkretna, zdaje się pozostawać w dużej dysproporcji do patosu wielkiej tragedii. Brak wyczucia tej dysproporcji trąci naiwną, a usprawiedliwioną warunkami, egzaltacją z czasów pracy organicznej (l. c.).

Krytyk wskazuje następnie na wady w motywacji ideowej i konstrukcji bohatera utworu:

---

<sup>80</sup> S. Baczyński, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1928, s. 47—48 i passim.

<sup>81</sup> Wg W. Kubackiego, *op. cit.* (por. przyp. 62) retoryka jest podstawowym założeniem artystycznym dramatu.

<sup>82</sup> W. Pobóg-Malinowski, *Stefan Żeromski. Życie i twórczość*. Złoczów [1929].

<sup>83</sup> S. Kołaczkowski, *Piśmiennictwo polskie lat 1919—1930. III. Dramat* [w:] W. Feldman, *Współczesna literatura polska*. Wyd. 8. Okresem 1919—1930 uzupełnił..., Ks. VII, s. 615—686; przedruk (w:) S. Kołaczkowski, *Wyspiański*.

Nie narzucił nam autor konieczności poświęcenia bohatera dla sprawy, jest ono bowiem w gruncie poświęceniem dla jednostki (Smugonia). Tragikomedia, którą gra Przełęcki, ma w sobie zbyt wiele ryzyka, zbyt mało prawdopodobną jest jej skuteczność (l. c.).

Kołaczkowski, który i w dramatach Żeromskiego poszukiwał tak bliskich sobie koncepcji tragizmu i formy tragedii, konkludował w zakończeniu swych uwag:

Żeromski zdobył w ostatnim wysiłku swym scenę, rozwiązał wiele zadań kompozycyjnych dramatu z wielką pomysłowością, osiągnął zwartość i jedność akcji — tragedii jednak w pełnym znaczeniu tego słowa nie stworzył (l. c.).

Stanisław Adamczewski w swej monografii Żeromskiego poświęcił jeden z rozdziałów jego dramaturgii pt. *Zdobywanie sceny*<sup>84</sup>, uwzględniając ponadto odpowiednie dramaty przy omawianiu wielu motywów i artyzmu twórczości autora *Snobizmu i postępu*.

Adamczewski, jak i większość krytyków, widzi w dramaturgii Żeromskiego ujemne skutki „żywiołu lirycznego”, najjaskrawszego w *Róży*, w której „aż się przelewa przez obfity scenariusz”, nadto „pełen balastu nieprzetrawionych aktualności obok kryształów najczystszej natchnienia” (64). W elementach opisowych dramatu wyróżnia monografista kunszt artystyczny „nieporównanego koncertu skrzypcowego” i opis morza południowego, interesująco analizując te fragmenty *Róży*. Analogie widzi dla niej w *Kordianie* „pod względem tła, sytuacji, stosunku osób”.

*Sułkowski* jest utworem „scenicznie źle jeszcze skonstruowanym”, ale zdaniem Adamczewskiego przełomowym jako próba „stworzenia czystego dramatu”, tj. dramatu wolnego „od przerostu liryki i od partii epickich” (381). Z rzekomym wyeliminowaniem owych „partii epickich” w dramacie trudno byłoby się nam zgodzić mając na uwadze przede wszystkim I akt *Sułkowskiego*. Zdaniem krytyka pod względem kompozycji nie był to dramat „o zwartej dośrodkowej konstrukcji, lecz panorama sceniczna” (399), w której postaciom „brak siły sugestywnej”, a jedynie sceny miłosne mają charakter „wybitnie teatralny” (385).

W *Ponad śnieg* udaje się już Żeromskiemu — twierdzi Adamczewski — odczuć specyfikę teatru, zastosować pozasłowne środki ekspresji dramatycznej:

udaje się autorowi stwarzać sceny, gdzie sam ton głosu oraz gra twarzy mają się stać czynnikiem dramatycznego wrażenia[...] Uczy się pamiętać, że prócz tekstu jeszcze i aktor jest nieodzownym czynnikiem teatru (l. c.).

---

Kasprowicz. *Przeglądy* (w:) Stefana Kołaczkowskiego *pisma wybrane*, Warszawa 1968, t. II. Cyt. wg tego wydania.

<sup>84</sup> S. Adamczewski, *Serce nienasycone. Książka o Żeromskim*. Poznań [1930], s. 383—386; passim. Wyd. II — zmienione pt. *Sztuka pisarska Żeromskiego*. Kraków 1949. Cyt. wg wyd. I.



Z istotnych braków widocznych jeszcze w *Ponad śnieg* wymienia krytyk brak „sceniczej logiki wydarzeń” oraz „jednolitości stylu teatralnego” (l.c.).

Tę jednolitość teatralnego stylu dostrzega natomiast w *Białej rękawiczce*, „godnym uwagi eksperymencie” Żeromskiego. Ów eksperyment zdaniem Adamczewskiego polega tu na odejściu od bohaterów „typu światoburczego” (Czarowiec, Sułkowski, Rudomski) do postaci-marionetek — „pospolitych, mizernych robaków ludzkich” (l. c.). Dzięki temu Żeromski osiąga w tym dramacie „nieodzownie daleki dystans pisarza scenicznego względem przedmiotu” oraz właśnie „jednolity styl całości”, styl „melodramatu”, ale „niespleciony w dysonans ani jednym z górniejszych tonów”. Stąd też *Biała rękawiczka* jest zdaniem krytyka „jednym z najciekawszych wysiłków pisarza w sztuce ujarzmania własnego żywiołu” (385—386).

Dystansu i „jednolitości tonu” dopatruje się Adamczewski i w *Turoniu*, atakowanym przez Bruna m. in. za autorski subiektywizm w wymowie ideowej dramatu. Tylko „linia logiki dramatycznej” — według monografisty — i w tym utworze „łamie się” (386).

Za najwybitniejsze osiągnięcie Żeromskiego-dramaturga uważa Adamczewski oczywiście *Przepióreczkę*, w której „wielkość tematu, ton jednolity, mocno sprzężona akcja zespoliły się w rzecz znakomitą”. Jego zdaniem dramat ten jest uwieńczeniem doświadczeń dramatopisarskich pisarza, efektem „wysiłku nad zdobyciem nowego stylu”:

Jest w *Przepióreczce* ostrożne omijanie dawnych nałogów pisarskich w prowadzeniu miłostnego dialogu, jakaś czujna obawa szczydeł i patosu [...] wyraźne ściszenie superlatywów i szumnych przenośni [...] (403). Mimo, że autor wprowadził jednego ze swych ofiarników-sobowtórów, umiał zachować rezerwę, dystans [...] Ułatwił mu to niewątpliwie świetny pomysł, aby swego światoburcę uczynić tu kpiarzem pozornym i sowizdrzałem (386).

Kazimierz Czachowski w swej pracy<sup>85</sup> ograniczył się do cytowania wcześniejszych, przytaczanych już przez nas sądów Papègo, za główną cechę dramatopisarstwa Żeromskiego do r. 1918 uznając kontynuację tradycji romantycznej i — typowy według niego dla całej twórczości autora *Popiołów* — psychologizm.

Czachowski polemizuje jedynie z interpretacją *Przepióreczki*, widząc w „pogodzie tragicznego w gruncie rzeczy rozwiązania (oryginalnego i subtelnie zainscenizowanego) brak dramatycznego uzasadnienia życiowej prawdy tej decyzji” (219). Ów brak „uzasadnienia życiowej prawdy” w dramacie wynikać może z powierzchownej klasyfikacji utworów autora *Przepióreczki* w granicach określonego wzorca dramaturgii. Czachowski jest bowiem zdania, że w dramatach napisanych po odzyskaniu niepod-

<sup>85</sup> K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1933. Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, t. II, s. 217—220.



ległości Żeromski „zarzuca romantyczną fakturę *Róży*, aby trzymać się ściśle [!] przepisów formalnych teatru naturalistycznego” (220). W tak rozumianej klasyfikacji nie daje się jednak usytuować bez wyraźnych zastrzeżeń ani *Ponad śnieg*, ani *Turoń*, czy nawet *Biała rękawiczka*, pozornie najbliższa naturalizmowi, natomiast *Przepióreczka* jest dramatem na tyle złożonym, że sprowadzenie jej wyłącznie do reguł dramatu naturalistycznego jest wyraźnym uproszczeniem zagadnienia. Zresztą rozwój dramaturgii Żeromskiego nie daje się ująć — jak to sugeruje Czachowski — w schematycznie prostą linię ewolucji od romantyzmu do naturalizmu<sup>86</sup>.

Z powyższego analitycznego przeglądu ocen, tu z konieczności tylko szkicowego, wysnuć można kilka wniosków o charakterze uogólnień. Łatwo zauważyć, że dramaturgia Żeromskiego wartościowano przede wszystkim w aspekcie jego problematyki ideowej, bo też niewątpliwie takie były założenia autora *Róży* i *Przepióreczki*. Dramat stanowił przecież dla Żeromskiego równoległą do jego prozy narracyjnej i publicystyki *sensu stricto* formę dialogu wielkiego pisarza ze społeczeństwem. Stąd krytyka literacka swoje oceny rozpoczynała zwykle od konfrontacji dramatów z tamtymi sposobami wypowiedzi — zestawiano analogie problematyki i motywów ideowych, doszukiwano się podobieństw w obrębie poetyki i typizacji postaci, perseweracji ulubionych wątków pisarza (jeszcze i w *Przepióreczce* nasłuchiowano pogłosów „żeromszczyny”). Liczne opinie dotyczyły również powiązań dramaturgii Żeromskiego, głównie jako autora *Róży*, z tradycją dramaturgii romantycznej.

Nastawienie na ten krąg problemów eliminowało w stopniu istotnym bliższe zainteresowania specyfiką formy i estetyki dramatów Żeromskiego — zagadnienia te schodziły często na dalszy plan. Jeżeli poświęcano im więcej uwagi, to — poza nielicznymi wyjątkami — były to często analizy zbyt powierzchowne, niekiedy o cechach typowych symplifikacji. Brak obiektywizmu, tak charakterystyczny u pewnych krytyków, rzutował z ich ujemnych ocen ideowych na równie krytyczne sądy o warsztacie dramaturgicznym pisarza.

Znamiennym faktem wydaje się być ferowanie ocen o formie, kompozycji czy postaciach w dramatach Żeromskiego jakby poza kontekstem genetycznym, zapominanie lub lekceważenie faktu, że takie np. dramaty jak *Róża* i *Sułkowski* (w mniejszym stopniu) to utwory, na których znacząco piętno modernizmu z całym sztafażem romantycznym, widocznym przecież w wielu dramatach omawianego okresu i to w dramatach powszech-

<sup>86</sup> Jedynie na prawach pewnej hipotezy, bo zagadnienie to wymaga dokładniejszych badań, zaproponować można takie etapy dramaturgii Żeromskiego: naturalizm (*Grzech*, tzw. *Dramatu akt pierwszy*) — neoromantyzm (*Róża*, *Sułkowski*) — specyficzny synkretyzm naturalistyczno-symbolistyczny (*Ponad śnieg*, *Biała rękawiczka*, *Turoń*) — realizm (*Przepióreczka*). Generalnie jednak należy pamiętać o swoistej wymienności tych elementów w dramatach Żeromskiego.

nie uznawanych za wybitne. Nie można tu oczywiście zbyt generalizować takich stanowisk interpretacyjnych, niemniej takie zarzuty jak „przerost” elementów lirycznych, antynomie kategorii estetycznych, eklektyzm rodzajowy, relatywizm etyczny, „luźność” kompozycji, synkretyzm poetyki (w artystycznie ujemnym znaczeniu), „nieżyciowość” postaci, wadliwa motywacja zdarzeń, „niescenicznosc” itd. przewijają się w wypowiedziach wielu krytyków literackich i teatralnych. Nasuwa się spostrzeżenie o pewnej nieadekwatności stosowanych kryteriów ocen wobec dramaturgii Żeromskiego: były to niekiedy określniki jakich używano wobec — w pewnym tylko stopniu upraszczamy to zagadnienie — dramatu naturalistycznego i „sztuki dobrze skrojonej” na miarę Scribe’a czy Sardou, co w wypadku utworów autora *Róży* dawało efekt z góry łatwy do przewidzenia.

Specyfiką recepcji dramaturgii Żeromskiego (jak często zresztą i innych dramaturgów) jest w pewnym stopniu fakt, że realizacje sceniczne niektórych dramatów wyprzedzały ich publikacje drukiem lub zbiegały się w czasie, stąd niektóre studia były reperkusjami i kontynuacjami wcześniejszych dyskusji w krytyce teatralnej, dyskusji będących równie ważnym rozdziałem odbioru dramaturgii Żeromskiego poprzez jego teatralny przekaz.

Trzeba również podkreślić, że ilość omawianych w przeglądzie prac nie idzie, niestety, w parze z ich rangą naukową. Brak przede wszystkim pełniejszych syntez całokształtu dramaturgii autora *Turonia*; zdecydowana większość publikacji to recenzje krytyczne, studia i szkice, wyimki z prac ogólnych o Żeromskim, artykuły okazjonalne, poza nielicznymi wyjątkami głównie o charakterze przyczynków. Cenne prace to przede wszystkim studia Borowego, Adamczewskiego, Landy, Gackiego, Zawieyskiego, w innym aspekcie — głównie doniosłej publicystyki filozoficznej i polityczno-społecznej — broszura Brzozowskiego o *Róży* i książka Juliana Bruna. Większość sądów ówczesnej krytyki literackiej o dramaturgii Żeromskiego budzić może z naszej perspektywy zdecydowane kontrowersje, zapominać jednak nie można, że niekiedy są to już tylko dokumenty subiektywnych postaw ideowych i świadomości estetycznej tamtego okresu.

Na zakończenie jeszcze jeden wniosek sam tu nasuwający się: dramaturgia Żeromskiego w penetrowanym przez nas przedziale czasowym nie było traktowane przez krytykę literacką jako margines twórczości autora *Snobizmu i postępu* czy *Przedwiośnia*. W momentach ukazywania się drukiem lub teatralnej realizacji dramaty stawały się obiektem głównych wówczas dyskusji i burzliwych polemik (*Róża*, *Sułkowski*, *Turoń*), a *Przepióreczka* w latach 1925—39 należała obok *Przedwiośnia* do najbardziej kontrowersyjnych utworów, dzieląc odbiorców na entuzjastycznych zwolenników i zdecydowanych przeciwników, bowiem i dramaty

Żeromskiego — oczywiście, nie wszystkie — stanowią przykład tej literatury, jakiej nie można pominąć milczącą obojętnością, zbyt wiele jest w nich przecież autorskiej pasji mówienia nie tylko o problemach wówczas podstawowych i aktualnych, ale i o sprawach ponadczasowych, w centrum których stoi zawsze u Żeromskiego człowiek w trudnych sytuacjach wyboru moralnego i ideowego.