

Joanna Rażny

MODERNISTYCZNY OKRES TWÓRCZOŚCI WACŁAWA GRUBIŃSKIEGO. POD PATRONATEM PRZYBYSZEWSKIEGO

Wacław Grubiński po raz pierwszy zetknął się ze Stanisławem Przybyszewskim w 1901 r. w Łodzi, gdzie ojciec przyszłego pisarza był dyrektorem teatru¹. Wśród sztuk zakwalifikowanych do wystawienia na scenie łódzkiej w sezonie 1901/1902 znalazły się m. in. *Dla szczęścia* i *Złote runo*². W związku z premierą *Złotego runa* Przybyszewski przyjechał do Łodzi, aby osobiście poprowadzić ostatnie próby. Po przeszło półwieczu siedemdziesięcioletni Grubiński tak wspominał swoje pierwsze spotkanie z czołowym polskim modernistą:

Stąpając na palcach wzdłuż rampy, zbliżyłem się do ojca, który siedział na filigranowym krześle Louis XVI obok budki suflera. Drugie krzesło było nie zajęte. Patrzył na aktorów, cicho próbujących jakąś scenę. Uśmiechnął się do mnie i powiedział:

- Dobrze.
- Gdzie jest Przybyszewski? – szepnąłem.
- Przed tobą.

Wskazał głową troje artystów, którzy w półmroku stali zwrócenii twarzami tak blisko, że się dotykali. Poznałem Kopczewskiego, Gromnicką, a trzeci, który stał do mnie tyłem, był Przybyszewski. Grał razem z aktorami, poddawał im ton swoim przepitym głosem.

- Jeszcze raz – powiedział i cofnął się ku rampie.

W rękę miał zgasty szczątek papierosa. Zbliżył się do mojego ojca, który również palił. Ojciec podał mu otwartą papierośnicę, bo nie warto było zapalać tamtego niedopałka. W tej chwili Przybyszewski zobaczył moją smukłą osobę. Popatrzył na mnie i zwrócił się do ojca:

- To on?

¹ Henryk Grubiński objął dyrekcję teatru łódzkiego we wrześniu 1900 r. i prowadził go przez trzy sezony do r. 1903, kiedy to wskutek niepowodzeń i deficytu zmuszony został ustąpić. Inf.: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 209. Zob. też *Sto lat stałej sceny w Łodzi 1888–1988*, red. A. Kuligowska, Łódź 1993, s. 281.

² *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, Łódź 1901, s. 189. Por. *Sto lat sceny...*, s. 281.

Ojciec, nie wstając z krzeselka, wziął mnie za ramię i powiedział:

– Wacek, to jest pan Przybyszewski.

Ukloniłem się po uczniakowsku. Uczułem swoją rękę w dużej mocnej dłoni. Tuż przed sobą, nad sobą ujrzałem dwoje skośnych oczu, trochę obrzękłych, szeroką twarz trochę spoconą, blond brodę w szpic, trochę koźłą.

He – he – powiedział Przybyszewski. – Dobrze mu z oczu patrzy. Musi mieć talent³.

Spotkanie w łódzkim teatrze dało początek długoletniej zażyłości obu twórców. Oto jak zasłużony biograf Przybyszewskiego, Stanisław Helsztyński, przedstawił dzieje tej osobliwej przyjaźni:

W. Grubiński należał do najmłodszych, najukochańszych przyjaciół warszawskich P. [Przybyszewskiego – J. R.]. Przyjaźń przetrwała do zgonu P. i nie była zamącona żadnymi dysonansami. Młody poeta i dramaturg, zapowiadający się świetnie w swoich pracach, oddawał P. w Warszawie wiele usług, bawił często w jego towarzystwie, pomagał mu i stał stale po jego stronie. P. nazwał go w kordialności swej synem i korespondował z nim zawsze z sentymentem i quasi-ojcowską otwartością. Rozwój talentu swojego pupila śledził z zacięciem i cieszył się triumfami, które Grubiński zdobył w dziedzinie nowelistyki i dramaturgii⁴.

Przybyszewski, co uszło uwadze badacza, zapewne ułatwił też start literacki swemu podopiecznemu. Świadczą o tym okoliczności wydania i losy sceniczne debiutanckiego utworu pisarza.

Swój pierwszy dramat, *Noc* (późniejszy tytuł *Na rubieży*), ukończył Grubiński w lutym 1903 r. i opublikował, po pewnym oporze ze strony cenzury, w roku 1904 na łamach warszawskiego tygodnika „Ogniwo”⁵. Nie wiadomo, dlaczego rosyjska cenzura początkowo nie wydała zezwolenia na ogłoszenie sztuki. Wedle sugestii autora, utworowi postawiono zarzut pornografii⁶. Z kolei Wiesław Wohnout wyraził przypuszczenie, iż „powodem odmowy był zapewne amerykański pojedynek, ...zatem broń – a nawet niedozwolony użytek z broni”⁷. Mimo zakazu cenzorskiego ostatecznie

³ W. Grubiński, *Jak się poznałem z Przybyszewskim*, „Wiadomości” (Londyn) 1953, nr 51/52.

⁴ S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, Gdańsk 1937, przyp. 1, s. 311. Powyższą opinię potwierdza ożywiona i niezwykle serdeczna korespondencja obu twórców. Zob. *ibidem*, s. 325, 330, 331–332; S. Przybyszewski, *Listy*, t. 2, Gdańsk 1938, s. 451–453, 606, 608, 609. Zob. też listy rekomendujące Grubińskiego profesorom Uniwersytetu Jagiellońskiego: Marianowi Zdziechowskiemu, Józefowi Grzybowskiemu, Bolesławowi Ulanowskiemu i Mściławowi Warthenbergowi; S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, 311–313.

⁵ W. Grubiński, *Noc. Dramat w 2 odsłonach*, „Ogniwo” 1904, nr 23–26.

⁶ Idem, *Czerwony atrament*, „Ogniwo” 1905, nr 47–49.

⁷ W. Wohnout (na temat kłopotów Grubińskiego z cenzurą) – „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” (Londyn) 1972, nr 100. Gwoli dokładności warto przypomnieć, iż ówczesne ustawodawstwo zaborcze traktowało pojedynek jako działanie skierowane przeciwko bezpieczeństwu życia jednostki i w związku z tym podlegające karze. „Za zabójstwo w pojedynku austriacki kodeks karny przewidywał karę do 20 lat ciężkiego więzienia, ustawodawstwo niemieckie – do 5 lat twierdzy, w Kongresówce zaś obowiązywały kary twierdzy do lat 4 lub

doszło jednak do druku dramatu w „Ogniwie”. „Stało się to – wspominał pisarz – dzięki szczęśliwemu dla mnie zbiegowi okoliczności. Starszy cenzor, Iwanowski, pierwszy, który *Noc* przeczytał i zdyskwalifikował, wyjechał na urlop. Zastąpił go inny cenzor, który o decyzji Iwanowskiego nie wiedział. W ciągu kilku tygodni *Noc* ukazywała się na łamach «Ogniwa», nie zaczepiana przez czerwony atrament. Powróciwszy z wypoczynku, Iwanowski wpadł w furję. Jak się rozprawił ze swoim zastępcą, nie wiem, ale na «Ogniwie» mścił się długie miesiące. Przekreślał najniewinniejsze artykuły i na marginesie wypisywał dużymi literami *Noc*, przy czym stawiał wykrzykniki z tyłu i z przodu *Nocy*. Opowiadał mi to redaktor Stempowski”⁸.

Wskutek ponownej interwencji cenzury *Noc* nie została wystawiona w warszawskich „Rozmaitościach”. Absurdalność zakazu uwypuklił fakt, iż w tym samym czasie sztukę grano z powodzeniem w Rosji. Sceniczne perypetie *Nocy* znamy z relacji Wohnouta:

[...] Grubiński miał szczęście. Numer „Ogniwa” z tekstem sztuki dotarł m. in. do Odessy, gdzie wpadł w ręce wpływowego redaktora miejscowej gazety. Redaktor nazywał się Wozniesiński. Ów Wozniesiński poszukiwał właśnie jakiejś odpowiedniej roli dla swej protegowanej (może przyjaciółki) młodej aktorki. „Drapieżna sztuka” (bo z amerykańskim pojedynkiem) przypadła do gustu odeskiego wampa. Grubiński w Warszawie otrzymał telegram z prośbą o pozwolenie na przekład na język rosyjski. Oczywiście zgodził się. *Noc* miała w Odessie wielkie powodzenie – i nie było żadnych trudności z cenzurą. Potem wszystko poszło jak z płatka: w Kijowie wystąpiła w *Nocy* znakomita aktorka Paschałowa, na objazd po całej Rosji zakontraktował sztukę dwudziestoparoletniego debiutanta Boriatynski, mąż słynnej tragiczki Jaworskiej-Boriatynskiej...⁹

Wiele wskazuje na to, że „szczęściu” dopomógł Przybyszewski. Jak wiadomo, w drugiej połowie 1904 r. państwo Przybyszewscy wyruszyli w teatralno-odczytową podróż na południe Rosji. Planowana trasa wiodła ze Śmiły przez Odessę, Cherson, Charków, Taraspol do Kiszyniowa¹⁰.

ciężkiego więzienia do lat 8”. J. Rawicz, *Do pierwszej krwi*, Warszawa 1974, s. 14. Por. A. Tarczyński, *Kodeks i pistolet. O niektórych przejawach honoru w międzywojennej Polsce*, Bydgoszcz 1997, s. 100–101.

⁸ W. Grubiński, *Okropność i nonsens, czyli cenzura*, „Wiadomości” (Londyn) 1950, nr 35.

⁹ W. Wohnout, *op. cit.* Por. W. Grubiński, *O literaturze i literatach*, Londyn 1948, s. 34–35. Zob. też W. Grubiński, *Okropność i nonsens...*

¹⁰ Zob. H. I. Rogalski, *Żywoć Przybyszewskiego*, Warszawa 1987, s. 191–199. Por. S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973, s. 335–343. W owym czasie Przybyszewski pozostawał z Grubińskim w kontakcie korespondencyjnym, o czym świadczy list datowany „Odessa, piątek 28.10.1904”, w którym głośny modernista donosił z właściwą sobie przesadą o odeskich triumfach swoich dramatów: „Kochany Synku, wszystko poszło bardzo dobrze – odczyt miał wielkie powodzenie, a *Dla szczęścia* przyjęto entuzjastycznie, teatr trząsł się i ryczał, jeszcze nigdy takiego przyjęcia nie doznałem, grano też bardzo dobrze. Z tego też powodu grają jutro *Złote runo* i *Gości*, a może i w poniedziałek *Śnieg*”. S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, s. 325.

Organizatorem całego przedsięwzięcia był Aleksander S. Wozniesiński (właściwe nazwisko Brodski), współpracownik „Odiesskich nowostiej” (pisma, na którego łamach ukazał się rosyjski przekład *Nocy*), a zarazem jeden z pierwszych i aktywniejszych popularyzatorów twórczości Przybyszewskiego w Rosji¹¹. Zapewne nie przypadkiem też pierwszą odtwórczynią roli Anki w sztuce Grubińskiego była zaprzyjaźniona z Wozniesińskim Wiera L. Jurieniewa, artystka znana dobrze Przybyszewskiemu jako utalentowana interpretatorka postaci kobiecych w jego dramatach¹². Domysł o protekcji Przybyszewskiego zdaje się również potwierdzać list do Nikołaja O. Lernerera (dat. 27 stycznia 1905), w którym polski pisarz zapytuje o losy sceniczne utworu swego podopiecznego:

W tej chwili pragnę Pana zapytać o coś nowego, co Pan, jako mieszkający w Rosji i czytający rosyjskie gazety, łatwo może wiedzieć. Nie wie Pan, czy Jurieniewa grała już w Odessie lub innym mieście dramat Wacława Grubińskiego *Noc*? Byłbym Panu bardzo wdzięczny, gdyby Pan mi na to odpowiedział¹³.

W 1906 r., przygotowując książkowe wydanie *Nocy*, Grubiński za radą Przybyszewskiego zmienił tytuł na *Na rubieży*¹⁴. Tym razem nie przeszkodziło dramatowi we wkroczeniu na czytelniczny obszar Królestwa. Polska zaś prapremiera sztuki odbyła się 21 października 1911 r. w krakowskim Teatrze Ludowym, za dyrekcji Ludwika Solkiego¹⁵. Książkowe wydanie *Na rubieży* przedmową poprzedził Przybyszewski. Trudno dzisiaj ocenić, do jakiego stopnia gest ten wpływał z przekonania, że Grubiński jest „rzeczywistym artystą”, w jakim zaś był przejawem kurtuazji starszego, uznanego

¹¹ T. P. Agapkina, *Rosyjskie kontakty S. Przybyszewskiego*, [w:] Stanisław Przybyszewski. *W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 188–189.

¹² *Ibidem*, s. 189–190.

¹³ *Ibidem*, s. 199.

¹⁴ W. Grubiński, *Na rubieży*, Kraków 1906. Zawartość: *Na rubieży. Dramat w 2 odsłonach; Zaczysze. Dramat w 1 akcie*. Dalej [NR].

¹⁵ O możliwości wystawienia *Nocy* wspomniał Grubiński już w 1908 r. w liście do aktora Edmunda Weycherta: „Kochany Mundku! Dowiaduję się z pism, że Solski zdecydował się nareszcie wystawić jakiś mój dramat, nie wiem tylko który. Jeżeli *Noc*, nie bardzo by mi to było na rękę i nawet prawdopodobnie zgola na to nie przystanę. Nie chcę zaczynać dwuaktówką, kiedy mam gotowy dramat czteroaktowy. Jeżeli wszakże zdecydował się na *Pijanych* to zastrzegam sobie, abyś w roli Władysława Ty wystąpił. Za to Ci się odwdzięczę reklamą w «Świecie» z Twoim portretem jako Władysława etc. [...]”. List Wacława Grubińskiego do Edmunda Weycherta, dat. Warszawa, 22.10.1908, Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. D. 267 III.

Do realizacji projektu z niewiadomych przyczyn nie doszło. Weychert nie wystąpił również w *Pijanych*. Prapremiera tego dramatu (13.03.1909) miała miejsce nie w Krakowie, lecz w warszawskich „Rozmaitościach”. Pierwszym zaś odtwórcą postaci Władysława był Wojciech Brydziński. Inf. o obsadzie W. Rabski, [rec.: *Pijani*], „Kurier Warszawski” 1909, nr 74.

pisarza wobec młodego literata należącego do jego świty. W każdym razie sąd Przybyszewskiego o Grubińskim był nad wyraz pochlebny:

Dotychczas nigdy jeszcze żadnej przedmowy do tworu młodego artysty nie pisałem. Nie myślałem brać odpowiedzialności za rzeczy, któreby zadaniu i celowi wysokiej sztuki nie odpowiadały. Nie chodzi mi o to, czy te parę słów Wacławowi Grubińskiemu na progu świętego Romowie Twórczości zaszkodzą czy pomogą, ja uważam sobie jedynie za święty obowiązek zwrócić uwagę społeczeństwa na młodego i rzeczywistego artystę. Nie mam tej próżności, że jestem nieomylny, jednak w tym wypadku twierdzę z całą pewnością, że imię Wacława Grubińskiego przejdzie chlubnie do literatury polskiej. I jeszcze raz powtarzam, że nie piszę żadnego panegiryku, tylko dzielę się z moim społeczeństwem silnym wrażeniem, jakie na mnie nowele i dramaty Grubińskiego wywarły.

Sypkie ziarno – bujny plon.

Zarodek brzemienny ważką przyszłością w naszym tak bogatym piśmiennictwie¹⁶.

Ówczesna krytyka na ogół życzliwie przyjęła dramaturgiczny debiut pisarza. W recenzjach chętnie przytaczano tekst prefacji z zaznaczeniem, iż w przypadku Grubińskiego „trema pierwszego występu nie była usprawiedliwiona”¹⁷. Wysoko ocenione zostały zwłaszcza sceniczne walory *Na rubieży*. Grubińskiego chwalono za „niezwykłą, jak na debiutanta, pewność ręki”¹⁸, twierdzono, że „ma on niewątpliwie poczucie dramatyczne”¹⁹, przyznawano „dużą siłę pisarską”²⁰. Jednogłośnie aprobaty nie uzyskała natomiast ideowo-moralna wymowa sztuki. Za artystycznie celowy uznał wprawdzie autorski zabieg odheroizowania postaci Władysław Bukowiński²¹, jednak Wilhelm Feldman zarzucił utworowi „brak ideowego przemyślenia”, zwracając uwagę na niską wartość etyczną protagonisty. „Bohater ów – zauważał recenzent – to taki pasażer, że nie byłby się zabił, gdyby nie tylko przyjaciel, ale i narzeczona go policzkowała”²².

Przypomnijmy treść kontrowersyjnego dramatu. Główny bohater, Antoni, doznał ciężkiej zniewagi ze strony niejakiego Rawickiego, człowieka nikczemnego, który spoliczkował go, zelżywszy wcześniej jego matkę²³.

¹⁶ S. Przybyszewski, *Przedmowa*, [w:] W. Grubiński, *Na rubieży*, s. 1–2. Przedmowa Przybyszewskiego, w niezmienionym kształcie, otwierała także debiutancki tom nowel autora. Zob. W. Grubiński, *Pocałunek* [Opowiadania], Warszawa 1906, s. 1–2. Dalej [P].

¹⁷ Z. D. [Z. Dębicki], [rec.: *Na rubieży; Pocałunek*], „Biblioteka Warszawska” 1906, t. 2, s. 294.

¹⁸ W. Bukowiński, [rec.: *Na rubieży*], „Książka” 1907, nr 6, s. 231.

¹⁹ Z. D. [Z. Dębicki], *op. cit.*, s. 295.

²⁰ (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1911, t. 32, z. 11, s. 280.

²¹ W. Bukowiński, *op. cit.*, s. 232.

²² (x) [W. Feldman], *op. cit.* Surowy sąd krytyka staje się w pełni zrozumiały, jeśli zważyć, że wyszedł on spod pióra autora kodeksu honorowego. Zob. Z. A. Pomian [W. Feldman], *Kodeks honorowy i reguły pojedynku*, Lwów 1899. Wyd. 2, 1913.

²³ Ówczesne kodeksy honorowe wyróżniały trzy stopnie obrazy. Obrazą najcięższą (trzeciego stopnia) zachodziła wtedy, gdy jedna osoba dokonała na drugiej rękoczynu lub była autorem

Młodzieniec wyzwiał oszczercę na pojedynek. Wybrał przy tym najbardziej drastyczną formę satysfakcji: kto wyciągnie czarną gałkę, musi jeszcze tej samej nocy popełnić samobójstwo. Traf chciał, że czarną gałkę wylosował właśnie Antoni. Wszystko to wydarzyło się w przedakcji. Dramat w całości koncentruje się na przeżyciach wewnętrznych bohatera, który poniewczasie uświadamia sobie absurdalność położenia, w jakim się znalazł. Antoni nie chce być „męczennikiem honoru”. Jest młody, pragnie cieszyć się życiem. Przede wszystkim jednak czuje się silnie związany z matką, której nie może zranić, a jeszcze mocniej z młodziutką narzeczoną, Anką. Antoni ma przyjaciela z lat gimnazjalnych, teraz jego sekundanta w amerykańskim pojedyńku. Przyjaciel ów popycha bohatera do samobójstwa w nadziei, że potem być może zajmie jego miejsce przy Ance. Szalę przeważa (na pozór) desperacka decyzja narzeczonej, która oddaje się Antoniemu, aby tym silniej związać go ze sobą, a tym samym z życiem. Wbrew stanowisku pierwszych komentatorów, finał sztuki nie przynosi jednoznacznego rozwiązania konfliktu: bohater pozostaje z „obłąkańczym rozdziwojeniem myśli”.

Na rubieży to dramat jednoaktowy w dwóch odsłonach²⁴. Odznacza się on dużą zwartością konstrukcji opartej na klasycystycznej regule trzech jedności: akcja rozgrywa się w ciągu kilku zaledwie godzin nocnych²⁵, w jednej scenerii, którą stanowi pokój Antoniego w mieszkaniu rodziców Anki i koncentruje się na jednej sprawie, jaką jest przymusowe samobójstwo bohatera.

hańbiącego posądzenia. Do tej kategorii zaliczano także obrazę narodu, rodziny i kobiety. Zadośćuczynieniem honorowym w przypadku obrazy trzeciego stopnia był wyłącznie pojedynek. Obrażony miał wówczas prawo do wyboru broni, jak również dyktował warunki starcia. Zob. J. Naimski, *O pojedynkach*, Warszawa 1881, s. 58; W. Bartoszewski, *Pojedynek, jego reguły i przykłady*, Lwów 1910, s. 34–35 i 39; Z. A. Pomian [W. Feldman], *op. cit.*, s. 10–11.

²⁴ Jak widać, już od zarania twórczości Grubiński zdradzał szczególne upodobanie do małych form dramatycznych. Wyższość jednoaktówek nad sztukami wieloaktowymi uzasadniał względami na jedność wrażenia, nie zamąconego przez antrakty. Poglądowi temu został wierny przez całe życie, skoro jeszcze w emigracyjnych szkicach *O literaturze i literatach* dowodził (s. 9): „Sztuka jednoaktowa jest ideałem, ponieważ jest utworem wchłanianym przez publiczność od początku do końca bez przerwy. Jest trudniejsza do napisania, niż sztuka wieloaktowa. Bardziej jeszcze zaskoczę dzisiejszego bywalca teatralnego stwierdzeniem, że jest również trudniejsza do grania. Aktor chybiający efektu w utworze jednoaktowym, kładzie się bezpowrotnie, w sztuce «całowieczorowej» może się odegrać w drugim, lub trzecim akcie. Mówiąc krótko, napisanie i zagranie utworu jednoaktowego wymaga wirtuozostwa”.

Być może pogląd Grubińskiego uformował się – w pewnej przynajmniej mierze – pod wpływem teorii dramatu naturalistycznego, wedle której utwór grany bez sztucznego antraktu uchodził za bardziej prawdziwy i prostszy. Zob. L. Sokół, *Wstęp*, [w:] A. Strindberg, *Wybór dramatów*, Wrocław 1977, s. LVIII.

²⁵ Jedność czasu w dramacie Grubińskiego ma także swe pozaliterackie uzasadnienie. Zgodnie z zaleceniem autorów kodeksów honorowych, „jeżeli nie zachodzą poważne przeszkody, powinien pojedynek odbyć się w ciągu 24 godzin po osiągnięciu porozumienia sekundantów”. Z. A. Pomian [W. Feldman], *op. cit.*, s. 31. Por. W. Bartoszewski, *op. cit.*, s. 52. Nieco

W zakresie techniki dramatycznej utwór zdradza wpływ sztuk Przybyszewskiego, a także niewątpliwą znajomość osiągnięć współczesnej dramaturgii europejskiej. *Na rubieży* jest sztuką kameralną, wymagającą nielicznej obsady aktorskiej, podobnie jak większość dramatów Przybyszewskiego. W akcji dramatycznej uczestniczą zaledwie trzy osoby. Trójka bohaterów pozbawiona została nazwisk, znamy tylko ich imiona. Uwagę zwraca brak szczegółowych informacji na temat wieku, profesji czy też statusu społecznego postaci. Najwyraźniej nie były one dla autora istotne i jako takie zostały pominięte. Grubiński zrezygnował również z precyzyjnego określenia miejsca i czasu rozgrywających się wydarzeń, co sprawiło, że jego bohaterowie – podobnie jak postacie Przybyszewskiego – poruszają się w rzeczywistości współczesnej, ale pozbawionej rysów konkretyzujących²⁶. Ograniczeniu liczby osób biorących udział w wypadkach dramatycznych towarzyszy redukcja samych wydarzeń. Wzorem sławnego poprzednika, Grubiński ograniczył do minimum zewnętrzną zdarzeniowość, przenosząc punkt ciężkości na reakcje psychologiczne bohaterów.

Jedną ze zdobyczy dramaturgii Przybyszewskiego (zauważają to wszyscy badający tę twórczość) była specyficzna konstrukcja postaci symbolicznych, uosabiających konflikty rozgrywające się w duszy protagonistów. Zasadę, wedle której wprowadzał na scenę tego rodzaju kreacje, Przybyszewski wyłożył w rozprawie programowej *O dramacie i scenie*:

Wyławiam z duszy działającego to wszystko, co tragedię jego życia stanowi i tworzę nową postać, tworzę projekcję wewnętrzną walki i rozterki, i mam od razu dwie silne i ustawicznie na siebie oddziaływające postaci²⁷.

Owe postaci-symbole (jak Zdżarski w *Dla szczęścia*, Ruszczyc w *Złotym runie*, Gość i Nieznajomy w *Gościach* czy Przyjaciół w nieco późniejszym dramacie *Matka*) budował Przybyszewski – co warto szczególnie podkreślić – zgodnie z realistyczną zasadą prawdopodobieństwa i dopuszczał do udziału w wypadkach dramatycznych na tych samych na pozór prawach, co pozostałe *dramatis personae*. Dodanie bohaterom partnerów o charakterze sobowtórów projekcji pociągało za sobą istotne konsekwencje techniczne,

bardziej liberalne stanowisko w tej sprawie prezentował jedynie Józef Naimski. „Każdy pojedynek – stwierdzał – odbyć się powinien w ciągu 48 godzin, z wyjątkiem gdyby pomiędzy świadkami inna umowa w tej mierze nastąpiła”. J. Naimski, *op. cit.*, s. 62.

²⁶ Na tę cechę dramatów Przybyszewskiego zwracają uwagę niemal wszyscy komentatorzy twórczości pisarza. Zob. I. Szczygielska, *Przybyszewski jako dramaturg*, Poznań 1936, s. 19; I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, s. 50–51; R. Taborowski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski – Kisielewski – Szukiewicz*, Warszawa 1965, s. 19; L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa 1986, s. 137.

²⁷ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, oprac. I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 71.

umożliwiało bowiem eliminację tradycyjnych opowiadań i monologów oraz zastąpienie ich dialogiem²⁸.

W recenzji z krakowskiej premiery *Na rubieży* znalazła się wzmianka, iż odtwórca roli Stefana, Kazimierz Junosza-Stępowski, wystąpił „w charakterystycznej masce Mefista”²⁹. Informacja recenzenta wskazywałaby, że ta postać dramatu odczytana została przez współczesnych w duchu symbolicznych kreacji Przybyszewskiego. Tekst sztuki bez wątpienia zezwala na podobną interpretację. Stefan popycha Antoniego do samobójstwa, i czyni to nie tylko – jak twierdzi – w imię honoru, lecz także – jak okazuje się w toku akcji dramatycznej – jako rywal Antoniego w walce o względy Anki. Drobne wszakże sygnały rozsiane w tekście sprawiają, że postać ta traci swój wyłącznie realny wymiar. Z otwierającej utwór rozmowy Antoniego z przyjacielem dowiadujemy się mianowicie, że Stefan nie tylko zaaprobował nadzwyczaj surowe warunki starcia, lecz także – co wykraczało poza obowiązki sekundanta – wybrał wraz z bohaterem „najwstrętniejszą postać pojedynku” [NR 6]³⁰. Chwilę później, w tej samej rozmowie, Stefan zwraca się do Antoniego: „No przecież ty jesteś taki sam” [NR 8], potwierdzając owym stwierdzeniem swój sobowtórówy charakter. Niewątpliwie niepokoi też, choć nie zaskakuje (ma bowiem psychologiczne uzasadnienie), determinacja, z jaką Stefan nakłania przyjaciela do popełnienia samobójstwa. Z żelazną logiką utwierdza młodzieńca buntującego się przeciw tyranii prawa zwyczajowego w przekonaniu o braku wyjścia z sytuacji i nieuchronności „honorowej” śmierci, zaś na jego dramatyczne pytanie: „A nie mógłbym jakoś wyrzucić tej krokwi, za pomocą której mam zstąpić do Hadesu?”, „nie rusza się z miejsca, tylko pilnie wlepia oczy w przyjaciela” [NR 12]. Kiedy jednak w rozmowie z narzeczoną Antoni ponownie dokonuje analizy położenia, w jakim się znalazł, dochodzi do charakterystycznego odwrócenia ról. Podczas gdy Anka za wszelką cenę usiłuje odwieść bohatera od samobójstwa, Antoni dowodzi nieodzowności honorowego rozstrzygnięcia, powtarzając przy tym – rzecz znamienna – te same argumenty, jakimi wcześniej posłużył się jego „przyjaciół”: „Chciałabyś mieć za męża ostatniego tchórza, który narażał drugiego człowieka na śmierć, a sam nie śmie ponieść konsekwencji własnego czynu?” [NR 21–22]. W świetle tej sceny

²⁸ Szerzej o postaciach symbolicznych w dramatach Przybyszewskiego zob. R. Tabor ski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych...*, s. 19–21. Por. I. Sławińska, *op. cit.*, s. 42–43.

²⁹ (h) [E. Haecker], [rec.: *Na rubieży*], „Naprzód” 1911, nr 247.

³⁰ Postępowanie Stefana jest naganne nie tylko pod względem etycznym, lecz także z punktu widzenia prawa zwyczajowego zawartego w kodeksach honorowych. W kodeksie W. Bartoszewskiego czytamy: „Żadnemu z sekundantów nie wolno ani proponować, ani przyjmować warunku, że pojedynek musi się skończyć śmiercią jednego z przeciwników”, (*op. cit.*, s. 70–71). Podobną opinię wyraził również W. Feldman: „Sekundanci nie mogą przyjąć od swego mandanta warunku, że pojedynek musi się zakończyć śmiercią jednego z walczących” (*op. cit.*, s. 21).

rozpoczynająca utwór rozmowa z przyjacielem jest w istocie zakamuflowanym monologiem rozdwojonej osobowości protagonisty, przeżywającego konflikt między pragnieniem życia – właściwym młodości – a koniecznością zadośćuczynienia wymogom prawa zwyczajowego. Stefan, sobowótrowy partner dialogu, stanowi projekcję jednej ze stron skłóconej jaźni: wypowiadając tłumione myśli, ułatwia głównej postaci eksplikację jej wnętrza psychicznego. Symptomatyczne jest wreszcie zachowanie się Antoniego w chwili powtórnego pojawienia się przyjaciela. Na widok Stefana bohater „obraca się nagle, jak człowiek, który się wyroku śmierci spodziewa, wydaje krótki, cichy okrzyk przerażenia i kamienieje” [NR 35]. Stanisław Mrazek, omawiając układ gestyczny dramatów Przybyszewskiego, zauważa, iż najczęstszą reakcją postaci uwikłanych w konflikt fabularny są, w momencie zjawienia się na scenie kreacji symbolicznych, właśnie przerażenia i trwoga³¹.

Dramaty Przybyszewskiego przypomina w *Na rubieży* charakterystyczny typ zakończenia. Zgodnie z zaleceniami mistrza, finał sztuki tworzy sytuację otwartą, nie rozwiązującą węzła dramatycznego. Pozostaje nierozstrzygnięte, czy Antoni ulegnie nakazom prawa zwyczajowego, czy też raczej zdecyduje się żyć z piętnem tchórzostwa. Nietrudno się wszak domyślić, że nawet jeśli bohater nie popełni samobójstwa, świadomość niehonorowego postępuku stanie na przeszkodzie jego szczęściu z Anką³².

Z doświadczeń dramaturgicznych Przybyszewskiego wywodzi się wreszcie ów silnie obecny w *Na rubieży* element nastrojowości. Wzorem literackiego patrona, dąży Grubiński do wytworzenia atmosfery prześląkniętej groźnym niepokojem. Tego rodzaju efektowi artystycznemu sprzyja bez wątpienia umieszczenie akcji w nocnej scenerii. Najistotniejszą wszakże funkcję w budowaniu nastroju pełnią w *Na rubieży* dialogi. Liczne wypowiedzi postaci mają na celu utrzymanie odbiorcy w przeświadczeniu o nieuchronności finalnej katastrofy. „Teraz się już cofać nie pora” [NR 7], „Klamka zapadła” [NR 9] – stwierdza Stefan, przypominając bohaterowi o spoczywającej na nim odpowiedzialności moralnej za własne życiowe wybory. „Mam czas do świtu”, „To moja ostatnia noc” [NR 26] – oznajmia kiedy indziej Antoni. „Do świtu cię tylko mam”, „To ostatnia noc” [NR 28] – powtarza jak echo narzeczona, wzmacniając sugestię zbliżającego się nieszczęścia. Innym motywem słownym uporczywie przewijającym się w rozmowach jest uczucie dokuczliwego chłodu, jaki przenika bohatera. „Zimno – zauważa Antoni. – Na dworze mróz i tutaj także zimno, ach, jak zimno” [NR 13]. „Nie zimno ci – zapytuje innym razem narzeczona. – To chłodny

³¹ S. Mrazek, *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław 1980, s. 123.

³² Do takiej interpretacji uprawnia zwłaszcza ostatnia wypowiedź bohatera, który w rozmowie ze Stefanem stwierdza: „Ach, nie mówiłem ci, dziś jeszcze jedziemy za granicę, na koniec świata!... Lecz co to znaczy... wcześniej, później i wciąż wyrzut, gryzący spokojność [...]” [NR 44].

pokój; lepiej ty już idź do siebie” [NR 28]. Pojawiające się kilkakrotnie określenia, takie jak „zimno” czy „mróz” obok sensu dosłownego zyskały w sztuce znaczenie przenośne, stanowiąc metaforyzację lęków i obaw bohatera. Podobnie łatwo czytelnym sygnałem bliskiej śmierci Antoniego staje się – w drugiej odsłonie dramatu – motyw dogasających świec. „[...] Do pokoju wczółguje się przykra szarżyzna, dręcząc żółte światło świec” [NR 34] – informują didaskalia. „Jak te płomyki płoną” [NR 36] – spostrzega Antoni. Niewątpliwą pożyczką z Przybyszewskiego jest powracający w całym utworze motyw śniegu, który bez przerwy pada i jest widoczny z okien pokoju bohatera. Grubiński posłużył się nim wyłącznie dla wytworzenia „poetycznego” nastroju, pozbawiając tego bogactwa symbolicznych znaczeń, jakich nośnikiem był on w najlepszym, zdaniem wielu, dramacie mistrza³³. Oryginalną zasługą autora jest natomiast dostrzeżenie i umiejętne wyzyskanie scenicznych walorów światła. Przede wszystkim Grubińskiemu udało się odbanalizować utrwalone w tradycji symboliczne znaczenie blasku i ciemności. Pierwsze sceny dramatu rozgrywają się w zupełnym niemal mroku, który rozpraszają jedynie zapalona zapalka, dwie dogasające świece i promień ulicznej latarni³⁴. W ciemnościach toczy się walka miotanego sprzecznymi uczuciami bohatera. Mrok jest zatem domeną niepokoju, lęku, duchowej rozterki, ale zarazem – zgoła nieoczekiwanie – staje się dziedziną życia, skoro tragiczne dla Antoniego rozstrzygnięcie nastąpić ma o świcie. Także końcowy obraz budzącego się dnia zyskał w *Na rubieży* wartość ambiwalentną: z jednej strony uwypukla bowiem tragizm sytuacji bohatera, który musi umrzeć akurat w najbardziej sprzyjającej życiu porze, z drugiej zaś – skłania ku „optymistycznej” interpretacji dalszych losów Antoniego, który być może nie popełni samobójstwa.

Pozostając wiernym uczniem Przybyszewskiego w zakresie techniki dramatycznej, Grubiński odrzucił zaplecze ideowe sztuk mistrza. Podczas gdy Przybyszewski upatrywał źródła współczesnego tragizmu w pozbawionym wyjścia uwikłaniu człowieka w konflikt między fatalną siłą popędu płciowego a bezskutecznie przeciwstawiającym się jej poczuciem moralnym³⁵, Grubiński

³³ O symbolice śniegu w dramacie Przybyszewskiego zob. R. Tabor ski, *Wstęp*, [w:] S. Przybyszewski, *Śnieg*, Warszawa 1987, *passim*.

³⁴ W tym miejscu praktyka pisarska Grubińskiego wykazuje zaskakującą zbieżność z nowatorskimi pomysłami reżyserskimi wybitnego przedstawiciela rosyjskiej reformy teatralnej, Wsiewołoda Meyerholda, który wystawiając *Śnieg* Przybyszewskiego, na trzy akty pogrążył scenę w ciemności. Zob. H. Galska, *Teatr Przybyszewskiego jako pierwszy etap reformatorskiej działalności teatralnej Meyerholda – teatr poszukiwań*, [w:] *Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*, red. H. Janaszek-Ivanickova, E. Madany, Wrocław 1981, s. 167–168. Por. A. Moskw in, *Recepcja dramatów Stanisława Przybyszewskiego w teatrze rosyjskim początku XX wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1998, z. 3–4, s. 420. Oczywiście Grubiński nie mógł oglądać spektaklu, którego premiera odbyła się w Tyflisie w sezonie 1904/1905.

³⁵ R. Tabor ski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych...*, s. 23.

przeniósł problem na inną zupełnie płaszczyznę. Bohater *Na rubieży* znalazł się w sytuacji, w której dokonać musi wyboru między miłością do kobiety a honorem³⁶. Postępując w zgodzie z uczuciem, a wbrew nakazom prawa zwyczajowego, Antoni skazuje się na środowiskowy ostracyzm. Staje się zatem ofiarą społecznej konwencji, nie zaś – jak bohaterowie Przybyszewskiego – ofiarą własnej biologicznej natury.

Z punktu widzenia obowiązujących ówczesnie reguł pojedynkowych przeżywany przez protagonistę dylemat: miłość czy honor, postawiony został fałszywie. Wybierając miłość, Antoni naraża się na wykluczenie z grona ludzi honorowych, ale i uczestnictwo bohatera w pojedynku amerykańskim nie stanowi bynajmniej świadectwa poświęcenia innych wartości w imię honoru. W przypadku szczególnie ciężkiej obrazy (a takiej – przypomnijmy – doznał Antoni) możliwe było odbycie pojedynku obosobionego³⁷, natomiast niedopuszczalny – dla człowieka honoru – był udział w pojedynku amerykańskim. W kwestii tzw. pojedynków wyjątkowych (do nich zaliczano m. in. pojedynki amerykański) autorzy kodeksów honorowych zajmowali zgodne, jednoznacznie potępiające, stanowisko. „Zwolenników takich anomalii, jak pojedynki amerykański – czytamy w kodeksie Zygmunta A. Pomiana – [...] należy piętnować jako tchórzki. Pojedynek ma bowiem umożliwić walkę dwóch przeciwników pod kontrolą mężów zaufania o zagrożoną cześć: zwolennicy zaś anomalii obawiają się spojrzeć w oczy walce i rzucają się w objęcia ślepemu przypadkowi”³⁸. Nie sposób dziś rozstrzygnąć, co skłoniło twórcę do wyboru „drapieżnego” tematu. Pozostaje kwestia otwartą, czy decyzja o wprowadzeniu pojedynku amerykańskiego była wynikiem niedostatecznej znajomości prawa zwyczajowego zapisanego w kodeksach honorowych, czy też raczej skandalizujący młody autor świadomie zlekceważył pojedynkowe reguły dla wzmocnienia artystycznego efektu.

³⁶ Jak zauważa Witold Świda, „honor może być rozumiany i odczuwany dwojako: 1) jako wewnętrzna wartość jednostki i 2) jako dobre imię, prawo do szacunku ze strony innych. Honor w pierwszym ujęciu [...] nie może doznać szwanku ze strony innego człowieka, a jedynie poprzez czyn hańbiący samego jego właściciela. Natomiast tylko honor w drugim obecnym tu rozumieniu posiada charakter wybitnie społeczny i on tylko wchodzi w grę we wszystkich sprawach honorowych (a więc i w pojedynku)”. Za: A. Tarczyński, *op. cit.*, s. 103.

³⁷ Polegał on na kontynuacji walki przy użyciu innego rodzaju broni, np. jeśli trzykrotna wymiana strzałów nie dawała rezultatów, przeciwnicy przystępowali do walki na broń białą, i odwrotnie – przy braku rezultatów walki na szable lub szpady następowała wymiana strzałów. Zob. *ibidem*, s. 97.

³⁸ A. Z. Pomian [W. Feldman], *op. cit.*, s. 85. Por. J. Naimski, *op. cit.*, s. 95 i 124. Zob. też W. Bartoszewski, *op. cit.*, s. 28. Niedopuszczalność pojedynków amerykańskich stanowiła zresztą szczególny przypadek generalnej zasady, iż człowiek honoru nie może uczestniczyć w pojedynku, którego warunkiem jest śmierć jednego z pojedynkowiczów. Zob. A. Tarczyński, *op. cit.*, s. 98.

W *Na rubieży* Grubiński zaprezentował również zasadniczo odmienne od Przybyszewskiego podejście do spraw płci. Jeżeli Przybyszewski pojmował miłość zmysłową jako kosmiczną, niezwalczoną, górującą nad wszystkim potęgę, jego uczeń sprowadził erotyzm do czysto ludzkiego wymiaru, zaś fatalizmowi mistrza przeciwstawił wiarę w ocalającą moc uczucia łączącego kochanków. Przy tej okazji podkreślić należy, iż pisarzowi udało się stworzyć interesującą pod względem artystycznym i psychologicznie przekonującą kreację kobiecą. Anka w niczym nie przypomina modernistycznych *femmes fatales* bezwzględnie niszczących swych męskich partnerów. Jakby na przekór upodobaniom epoki, Grubiński nadał tej postaci rys niewinności i dziewczęcej prostoty. Jego bohaterka pod wpływem uczucia dojrzeewa. I ona dokonuje niełatwego wyboru: decyduje się odrzucić mieszczański konwenans, wbrew owemu konwenansowi oddaje się ukochanemu mężczyźnie, aby tym silniej związać go z życiem. W *Na rubieży* – inaczej niż w przypadku twórczości Przybyszewskiego – trudno też dopatrzeć się choćby cienia mizoginizmu³⁹. Dosłuchać się można natomiast dalekich pogłosów szeroko dyskutowanej ówczesnie tzw. kwestii kobiecej. Dla Anki największym dowodem miłości są zaufanie i bezwzględna szczerłość narzeczonego. Dogmagając się „prawdy, chociażby była [...] zabijająca”, bohaterka oświadcza:

Na to powierzyłam los w twoje ręce, byś mnie nie uważał za sznurowaną lalkę, ale ażebyś z tobą dźwigała brzemię choćby najstraszniejszych trosk i nieszczęść. I wiem, i wierzę, żeś mnie nigdy za milutką kotkę albo za pieścidełko nie uważał, tylko za przyszłą swoją pracownicę, za przyjaciółkę, przed którą nie ma żadnej tajemnicy [NR 20].

Jest to wyrażony *expressis verbis* postulat nowego typu związku dwojga ludzi: równych sobie, godnych siebie partnerów⁴⁰.

Charakterystyczne dla Grubińskiego szczególne upodobanie do tematów drażliwych z punktu widzenia obyczajowej konwencji i moralnej normy znalazło odzwierciedlenie w kolejnym dramacie pisarza – *Zaciszu* (ukończ.

³⁹ W kwestii mizoginizmu Przybyszewskiego zdania badaczy są podzielone. Na rys niechęci wobec kobiet w twórczości autora wskazywali m.in. Kazimierz Wyka i Maria Podraza-Kwiatkowska. Zob. K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 90. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1974, s. 274–288. Polemiczne stanowisko zajął natomiast Marek Sojka. Zob. M. Sojka, *Sztuka i płeć u Stanisława Przybyszewskiego*, „Człowiek i Światopogląd” 1977, nr 10.

⁴⁰ „Stworzyć z kobiety człowieka, traktować ją jak człowieka. Hasło to – przypomina Podraza-Kwiatkowska – wysunęli najlepsi pisarze epoki, wzorem stał się Henryk Ibsen”. M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 284. W *Na rubieży* Grubiński nawiązał zapewne do Ibsenowskiego właśnie ideału kobiety. W późniejszym wszakże okresie twórczości pisarz ze sporą dozą krytycyzmu wyrażał się o twórczości Norwega, mając mu za złe „mieszanie [...] piany «problemów» z esencją tragedii”. W. Grubiński, *Lalka czy pajac*, „Wiadomości” (Londyn) 1950, nr 46.

30 lipca 1904, wyd. 1906, wspólnie z *Na rubieży*)⁴¹. Ten drugi pod względem chronologicznym utwór sceniczny autora nie wzbudził żywszego zainteresowania krytyki. Świadczy o tym niewielka liczba komentarzy, jak również chłodny ton skąpych omówień. „Brudną kartą wyrwaną luzem z księgi powikłań seksualnych, przedstawioną z pewną dozą melodramatyzmu i nie wzruszającą czytelnika w tym stopniu, w jakim od utworu artystycznego wymagać tego można i należy”, nazwał sztukę Zdzisław Dębicki⁴². Za niedojrzały uznał utwór Bukowiński, przyznając wprawdzie, iż „ma [on] niewątpliwie chwile mocne i wzruszające”, ale też „ma i pewne rozwlekłości, pewne efekciki teatralne obniżające jego wartość”⁴³. Odosobnione pozostało stanowisko Jana Iwańskiego, który pisał: „*Zacisze* stanowczo wyżej stawiam od *Na rubieży* – jest to dramat skończenie piękny, krótki, jędrny, pełen wyrazu i siły”⁴⁴. Stosunkowo chłodne przyjęcie utworu poświadcza – obok komentarzy krytycznych – i ta okoliczność, że nie doczekał się on nigdy realizacji scenicznej.

Centralną sprawą *Zacisza* uczynił Grubiński – typowy dla literatury naturalistycznej, a uporczywie powracający w pisarstwie Przybyszewskiego – problem zdrady małżeńskiej. Z kameralnych rozmów postaci poznajemy przyczyny rozpadu rodziny Sempowskich. Główną „oskarżoną” w dramacie jest matka – Wanda Sempowska. Dominującą cechą osobowości tej kobiety stanowi egoizm, zaś jedyny cel w życiu – przyjemność i beztraska zabawa. Będący w wiecznych kłopotach finansowych Edmund Sempowski nie może dać żonie środków niezbędnych do wystawnego życia, toteż od piętnastu lat jest ona kochanką zamożnego przemysłowca, Albina Kozłowskiego. Sempowska ma świadomość moralnego aspektu swojego postępowania (nienawidzi syna, bo ten jest dla niej żywym wyrzutem sumienia), ale też usprawiedliwia siebie za zdradę męża, który nie potrafił zapewnić jej upragnionego dobrobytu. Jednak nie losy wiarołomnej kobiety stały się przedmiotem szczególnej autorskiej uwagi, lecz trwający wiele lat dramat zdradzanego męża i wychowanego w atmosferze zdrady syna. Obaj byli niemymi świadkami wiarołomstwa żony i matki. Obaj nie odważyli się przerwać milczenia: ojciec, aby ocalić synowi dzieciństwo; syn, aby oszczędzić ojcu cierpienia.

W *Zaciszu* postawił Grubiński Ibsenowskie pytanie o rolę prawdy i kłamstwa w życiu ludzkim. W przeciwieństwie do wielkiego Norwega, polski autor jednoznacznie rozstrzygnął ów złożony problemat etyczny, deklarując się jako przeciwnik podwójnej moralności i gry pozorów. W roli „sumienia” wystąpił w dramacie Robert Sempowski – to on chce ujawnienia prawdy o matce i tylko wzgląd na ojca sprawia, że prawdę tę tak późno

⁴¹ Zob. przyp. 14.

⁴² Z. D. [Z. Dębicki], *op. cit.*, s. 595.

⁴³ W. Bukowiński, *op. cit.*, s. 232.

⁴⁴ J. Iwański, Wacław Grubiński. (*Sylwetka literacka*), „Kultura” 1908, z. 2, s. 173.

wyjawia. Decyzja Roberta jest w autorskiej intencji jedynie słuszna i nigdzie w utworze nie została zakwestionowana. Kulminacyjna scena sztuki, w której młody Sempowski daje wyraz długo tłumionej nienawiści i pogardzie dla matki, ma walor katastroficzny: oczyszcza „zacisze” domowego życia Sempowskich z narosłych przez lata kłamstw i przemilczeń oraz sprawia, że – w finale dramatu – ojciec i syn odejść nareszcie mogą jak ten śnieg „czyści, biali”, by – jak można przypuszczać – rozpocząć nowe życie oparte na prawdzie i wzajemnym przywiązaniu.

Tekst *Zacisza* uprawnia wszakże do innej jeszcze – ściślej związanej z modernistyczną epoką – wykładni dramatu. Mianowicie konflikt rodziny Sempowskich uznać można za jeszcze jeden wariant tak charakterystycznej dla okresu opozycji artysta – filister. Nie bez znaczenia dla ideowej wymowy utworu jest przecież fakt, że pozytywnymi bohaterami sztuki uczynił Grubiński właśnie artystów (Edmund Sempowski jest muzykiem, zaś Robert – utalentowanym poetą). I nie przypadkiem też chyba właśnie mieszcanka z wszystkimi negatywnymi atrybutami swej mieszczańskości stała się kobietą fatalną w życiu mężczyzn, którzy również z racji swego zawodu prezentują krańcowo odmienną – „niefilisterską” – postawę życiową.

W odróżnieniu od debiutanckiego *Na rubieży*, wykazuje *Zacisze* niekłą łączność z poetyką symbolizmu. Brak w utworze kreacji symbolicznych, mniejszą rolę odgrywają w nim także elementy współtworzące nastrój. Natomiast pewna drastyczność w opracowaniu tematu (wyrażająca się m. in. w dążności do jaskrawych, niekiedy brutalnych wręcz efektów), jak również demaskatorska wymowa całości – to cechy bez wątpienia wiążące sztukę z naturalizmem⁴⁵.

Od zarania działalności twórczej obok dramatopisarstwa uprawiał Grubiński nowelistykę. W 1906 r. ukazał się debiutancki zbiór opowiadań pisarza pt. *Pocalunek*⁴⁶. Na tomik złożyły się trzy utwory: *Przeszłość*. (*Ostatni arkusz z pamiętnika*) (ukończ. 18 lutego 1904), *Pocalunek albo smętna bajka o dniu powszednim* (ukończ. 19 października 1904) oraz *Baal* (ukończ. 21 marca 1905). Całość poprzedzała – znana już wcześniej z *Na rubieży* – przedmowa Przybyszewskiego.

Otwierające zbiór opowiadanie *Przeszłość* – zgodnie z sugestią zawartą w podtytule – ma formę przedśmiertnych zapisków pamiętnikarskich chorego na gruźlicę anonimowego bohatera. Dla ukazania stanów psychiczno-emocjonalnych młodego suchotnika wprowadził Grubiński częstą w literaturze modernistycznej (a zwłaszcza symbolicznej) postać tajemniczego Nieznajo-

⁴⁵ Pierwsi komentatorzy twórczości Grubińskiego pisali niekiedy o „ultranaturalizmie” wczesnych utworów autora, dostrzegając w nich tę samą co u Zapolskiej skłonność do przerysowań i wyjaskrawień. Zob. A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1912, s. 252. Por. A. Grzymała-Siedlecki, [rec.: *Moc kamienna*], „Museion” 1911, nr 9.

⁴⁶ Zob. przyp. 16.

mego⁴⁷. Refreniczne pytanie Gościa: „Pamiętasz?...” wywołuje w duszy bohatera ciąg obrazów-reminiscencji z przeszłości, „kiedy to się miało lat szesnaście, i miało się rodziców – kiedy nie było jeszcze w młodych piersiach zabójczego kaszlu, kiedy – kiedy” [P. 5]. W łańcuchu wizji, jakie kolejno przesuwają się przed oczyma młodzieńca, powraca wspomnienie chwil szczęśliwych spędzonych w nadmorskim kurorcie, odżywa pamięć szczenięcej miłości i pierwszego miłosnego zawodu. Stopniowo jednak i one giną, ustępując miejsca (inspiracja Przybyszewskiego jest tu bodaj najbardziej wyraźna) temu, „czego już napisać niepodobna, co już jest poza słowem ludzkim”, „głębokim tajniom, których się nie pamięta rano, a które się ledwie dosłyszało w te rzadkie noce, co są milczeniem wielkiem jak milczenie śmierci” [P. 8]. Ostatnie słowa utworu: „Lampa moja gaśnie.[...] Pora na spoczynek” [P. 9] obok znaczenia dosłownego zyskały sens metaforyczny, stając się łatwo czytelnym sygnałem zgonu bohatera.

Znany z poematów Przybyszewskiego motyw tęsknoty za ukochaną kobietą rozwinął Grubiński w następnym opowiadaniu zbioru – *Pocałunku*. Dla przedstawienia skomplikowanej sfery przeżyć psychicznych bohatera tym razem sięgnął pisarz po formę podawczą listu, rozciągającego się na cały niemal utwór. Podobnie jak wcześniej w noweli *Przeszłość*, i tutaj nie znamy imienia ani nazwiska protagonisty. Z drobnych wzmianek rozsianych w tekście dowiadujemy się jedynie, że przed pięcioma laty został on porzucony przez kochankę. Nie wiemy także o przyczynach rozstania się bohatera z ukochaną Amelią, choć z faktu, że teraz mieszka ona w pałacu, wynikać może, iż o rozłące zadecydowało ubóstwo partnera. Zgodnie z postulatami teoretycznymi i praktyką twórczą Przybyszewskiego, akcja utworu została ograniczona do minimum. Obrazy wyróżniające się swymi rozmiarami: nocna wędrówka bohatera po mieście, wieczór spędzony w restauracji, a potem pod oknami Amelii, tworzą ciąg *quasi*-wydarzeń, w ramach jednej całości połączonych związkiem przyczynowo-skutkowym. Nader nikła tkanka fabularna utworu pełni funkcję służebną wobec potrzeby wyrażania przeżyć wewnętrznych postaci. Skala owych przeżyć jest bardzo rozległa, zaś kontrasty najwyraźniej zamierzone: obok przesyconych liryzmem wspomnień minionego szczęścia kochanków znalazły się gwałtowne inwektywy pod adresem niestałej w uczuciach kobiety. Nad całością dominuje wszakże nastrój smutku i przygnębienia. Wielokrotnie manifestowane znużenie otaczającym światem, traktowanie z odrazą płaskiej rzeczywistości, jak

⁴⁷ O młodopolskich kreacjach sobowtórów zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*, [w:] *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 79–116; B. Bulańska, *Między transcendencją a głębią podświadomości. O postaci symbolicznej w młodopolskim dramacie poetyckim*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Błoński, J. Degler, J. Popiel, D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 103–138.

również poczucie jałowości dnia powszedniego wskazują na dekadenskie rysy osobowości bohatera.

Przeszłość i *Pocałunek* utrzymane są jeszcze w symboliczno-nastrojowej manierze stylowej, na którą kilka lat później zżymał się będzie Stanisław Brzozowski: „Dawać same przeżycia stało się u nas postulatem bezgranicznej niemrawości pisarskiej, przewodnią zasadą, w myśl której piszą się utwory, w których coś z kimś się dzieje i nie wiadomo, co też o tym mam myśleć, tak dalece nie wiadomo, że w końcu ginie w ogóle sam ktoś, a nawet i samo coś staje się wątpliwe – a pozostaje szereg stronic, o których pisarz myśli, że skoro są napisane, coś jednak znaczyć mogą, a w każdym razie apelować da się do tytułu przeżyć. Przeżycia są fikcją estetyczną, uwalniającą od pracy intelektualnej i artystycznej kompozycji, od studiów nad epoką, znajomości życia, są literackim odbiciem nakreślonego powyżej stanu rzeczy”⁴⁸. Jednak w momencie publikacji zbioru ten właśnie rodzaj artystycznej ekspresji znakomicie trafiał jeszcze w ówczesne gusta literackie, czego świadectwem są przychylne autorowi opinie recenzentów. „P. Grubiński – chwalił debiutanta Dębicki – [...] wczuwa się doskonale w duszę człowieka współczesnego. Ta dusza nie jest dla niego księgą, zamkniętą na siedem pieczęci, ale obrazem, którego szczegóły potrafi on uwypuklić i podnieść do znaczenia cech istotnych, zasadniczych”⁴⁹.

Do zgoła innej kategorii należy natomiast obszerne opowiadanie *Baal*. Ze względu na postać głównego bohatera utwór włącza się w krąg młodopolskich tekstów podejmujących problematykę artystowską. Konsekwencje, do jakich prowadzić może skrajnie immoralistyczna postawa twórcy, ukazał Grubiński na przykładzie losów młodego aktora, Edwarda Zaruckiego. Największym pragnieniem bohatera jest móc zagrać Hamleta, ale rolę tę gra już reżyser, stary Zakrzejewski. Zarucki usuwa więc „przeszkodę” i śpieszy za kulisy w przekonaniu, że tylko on jeden będzie mógł zastąpić nieżyjącego artystę. „Bo cóż to jest niemożliwego – oświadcza – abym zagrał Hamleta? Powiedźcie mi, gdzie jest nieprawdopodobieństwo? Po prostu zamiast niedołężnego starca, usuniętego z drogi, będę grał ja – młody aktor tryskający siłą i talentem” [P. 180].

Baal jest utworem pękniętym wewnątrz, artystycznie niespójnym. Dzieje się tak m. in. dlatego, że autor najwyraźniej waha się w wyborze pomiędzy tonem poważnym a ironicznym, niekiedy – w krótkich metatekstowych wstawkach – ujawniając swój dystans wobec tematu. Taki sposób prowadzenia narracji dodatkowo komplikuje niełatwą sprawę oceny postępowania postaci. Zarucki, którego sumienie obciąża zresztą nie tylko

⁴⁸ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, s. 319–320.

⁴⁹ Z. D. [Z. Dębicki], *op. cit.*, s. 594.

zbrodnie w imię twórczości, lecz także fakt poświęcenia przyjaciela dla mirażu sztuki, obdarzony został cechami kabotyńskimi i zdyskredytowany jako człowiek. Zaruski-twórca ma wszakże na swoje usprawiedliwienie (jeśli o usprawiedliwieniu wolno mówić) rzeczywistą tragedię duchową, związaną z niemożnością sprawdzenia swoich sił na scenie, zaś klęska bohatera – w finale utworu poświadczona obłędem – nadaje jego biografii rys wzniosłości⁵⁰.

W 1907 r. władze carskie wytoczyły Grubińskiemu proces z powodu publikacji alegorycznej opowieści rewolucyjnej *Uczta Baltazara* (ukończ. 9 maja 1906, wyd. 1906)⁵¹. Pisarzowi postawiono zarzut agitacji na rzecz obalenia porządku państwowego oraz oskarżono o bezbożność i obrazę majestatu. Nakład pierwszego wydania został skonfiskowany przez cenzurę. Dzięki doskonałej obronie adwokata, niejakiego Kułakowskiego, Grubiński wygrał sprawę. Konfiskatę uchylono, zaś rozgłos towarzyszący procesowi przyczynił się do tym większego powodzenia czytelniczego utworu⁵². Niebawem opowiadanie przetłumaczone zostało na język rosyjski i ukazało się w 1908 r. w tomie zbiorowym *Sbornik Molodoj Polszi*, zaś w 1926 r. powtórnie przełożone na rosyjski wyszło jako jeden z tomików „Uniwersalnoj Biblioteki” w Moskwie⁵³.

Dla ukazania bankructwa współczesnej mu formacji polityczno-społecznej nawiązał Grubiński do dekadenskiej mitologii schyłku i zagłady, poddając wszakże obrany wzorzec charakterystycznym przekształceniom i modyfikacjom.

⁵⁰ Swego rodzaju głosę do utworu stanowi późniejsza o kilka lat wypowiedź prasowa Grubińskiego, w której autor opisał rzeczywiste przypadki zbrodni „dla sztuki” w świecie aktorskim. Zob. W. Grubiński, *Aktor i rola*, „Świat” 1913, nr 5.

⁵¹ W. Grubiński, *Uczta Baltazara. Opowieść*, Warszawa 1906. Dalej [UB].

⁵² Szczegółowy przebieg wydarzeń znamy z relacji samego autora:

„[...] Cenzura skonfiskowała moją *Uczętę Baltazara*, siódmy czy ósmy tomik «Książnicy», wydawnictwa Stefana Sierżputowskiego. Prokurator wniósł skargę o obrazę majestatu i podburzanie ludności do zbrojnego przewrotu.

Niezwyczajnie dowcipną obronę w czasie procesu wygłosił adwokat Kułakowski (członek PPS). Zawołał do prokuratora:

– To ja pana oskarżam, panie prokuratorze, że w Baltazarze Sto Pierwszym, w tym rozpustniku i despocie, dopatruje się pan podobieństwa do Jego Cesarskiej Mości, którego czyste życie rodzinne nam wszystkim jest tak dobrze znane [...].

Nawoływania do rewolucji bronił jako sankcjonowanego przez Biblię, gdzie jest powiedziane, że wzburzony lud ma prawo gwałtem usuwać złych królów.

Prezes sądu zapytał:

– W jakim wydaniu Biblii pan to czytał?

– W wydaniu Najświętszego Synodu – odpowiedział Kułakowski i podał Pismo św. sędziemu.

Sprawa była wygrana, konfiskata uchylona, powodzenie *Uczty Baltazara* (z powodu tych perypetii) na tzw. rynku czytelniczym wielkie”. W. Grubiński, *Okropność i nonsens, czyli cenzura*; por. idem, *Miedzy młotem a sierpem*, Warszawa 1990, s. 120.

⁵³ Przekł. ros.: *Pir Baltazara* [przeł. E. Trajovska, M. Trajovski], [w:] *Sbornik Molodoj Polszi*, Petersburg 1908; *Pir Walsekera* [przeł. S. Michailov-Stern], Moskwa 1926.

Brak w utworze powracającej zwyczajowo w tekstach dekadencek analogii między współczesnością a rozpadającym się cesarstwem rzymskim, jest natomiast odwołanie do schyłkowego okresu istnienia państwa nowobabilońskiego. Despotycznym rządem Baltazara Sto Pierwszego, typowego – w ujęciu autora – reprezentanta przejrzałej kultury, kładzie kres zwycięski żywioł rewolucji. Sformułowana przez Grubińskiego ocena rewolucyjnych wydarzeń nie zawiera wszak bezkrytycznej dla nich aprobaty. Każdy nieoczekiwany obrót historii, zdaje się mówić autor, w gruncie rzeczy prowadzi do jednakiego celu. Wyrazem sceptycyzmu pisarza są zamykające opowiadanie słowa nadwornego błazna Puruszy, jedynej bodaj pozytywnej postaci w utworze: „– To są przygotowania do następnej uczyty... [...] do takiej samej uczyty” [UB 89].

Najgłośniejszym przed pierwszą wojną światową utworem scenicznym Grubińskiego byli bez wątpienia *Pijani* (powst. 1905–1906, wyd. 1907, wyst. 1909)⁵⁴. Zdecydowały o tym, niestety, nie wybitne walory ideowe czy artystyczne tego dramatu, lecz towarzysząca pierwszemu jego przedstawieniu atmosfera obyczajowego i – co może dla historyka literatury istotniejsze – literackiego skandalu. Znaczna część ówczesnej krytyki ujrzała w utworze jedynie nieudolną kompilację sztuk Przybyszewskiego. Wskazywano nawet na konkretne tytuły dramatów głośnego modernisty. „*Pijanych* skombinował autor z dwóch utworów swego mistrza: z *Matki* i ze *Złotego runa* – stwierdzał Władysław Bogusławski⁵⁵. Zaś Władysław Rabski wprost postawił pisarzowi zarzut plagiatu: „Mniejsza nawet o bajkę i o ustosunkowanie bohaterów, ale obie wielkie sceny drugiego aktu: dialog z kochanką i dialog z jej mężem, przypominają tak uderzająco w pomyśle, układzie i stylu dialogi Przybyszewskiego, że wygląda to niemal na przeróbkę cudzej własności”⁵⁶.

Sam Grubiński miał zapewne nieczyste sumienie twórcze, skoro w dniu warszawskiej prapremiery *Pijanych* – najwyraźniej uprzedzając ataki – zamieścił w jednym z poczytnych czasopism artykuł, w którym dowodził, że „w dziedzinie [...] twórczości dramatycznej wpływ jednego autora na drugiego możliwy jest tylko co do strony tzw. technicznej”⁵⁷. Natomiast w kilka dni po przedstawieniu premierowym na łamach „Przeglądu Porannego” ukazał się *List autora „Pijanych”*, będący odpowiedzią pisarza na bezpardonowe napaści, jakie istotnie pojawiły się w prasie. Uznawszy zwłaszcza recenzję Rabskiego za „najzłośliwszą”, „wyrafinowanie złośliwą”, „złośliwą złośliwością w gatunku wyborzym”, Grubiński tak oto bronił się przed zarzutem nazbyt daleko posuniętego naśladownictwa:

⁵⁴ W. Grubiński, *Pijani. Dramat w 4 aktach*, Warszawa 1907. Dalej [PJ].

⁵⁵ W. Bogusławski, [rec.: *Pijani*], „Biblioteka Warszawska” 1909, t. 2, s. 168.

⁵⁶ W. Rabski, *op. cit.*

⁵⁷ W. Grubiński, *Strindberg i kobiety*, „Świat” 1909, nr 11.

Wierzę, iż w swoim czasie p. R. [Rabski – J. R.] czytał Goethego, a jednak zapomniał (będąc krytykiem... teatralnym!), że wielki twórca niemiecki twierdził, iż sytuacji dramatycznych jest tylko 36 (rozwinął tę ideę Polti), że zatem sytuacje muszą się powtarzać, nie mając bynajmniej nic wspólnego z naśladownictwem. A w 2-im akcie *Pijanych* sytuacje są nie podobne do sytuacji *Złotego runa*, ale identyczne – zewnętrznie. Tematem w utworze jest nie sytuacja, czyli fakt, lecz stosunek autora do opisywanych faktów⁵⁸.

Paszkwilancka wypowiedź Rabskiego wywołała słuszne chyba oburzenie autora. Jest jednak faktem, że nawet bardziej przychylni Grubińskiemu krytycy uznali *Pijanych* za „utwór *par excellence* młodzieńczy, pisany niewątpliwie pod wpływem Przybyszewskiego, niedojrzały, pełen usterek i wad, brutalnie rzucających się w oczy”⁵⁹. Podobnego zdania była warszawska publiczność. Mimo poprawnej gry aktorskiej, sztuka zeszła z afisza po trzech zaledwie przedstawieniach. Znane nam z przekazów informacje o reakcjach widowni nie pozostawiają wątpliwości co do scenicznego fiaska dramatu: „[...] skupienie, żądane przez autora, płoszyły głośnie wybuchy śmiechu na sali”⁶⁰; „Atmosfera teatru w III i IV odsłonie była tak wesoła, że wprost przerywano aktorom”⁶¹; „[...] ludzie przestali się uśmiechać dyskretniej, a zaczęli śmiać się bez ceremonii i podrwiwać głośno”⁶². „Byłem na tej premierze – wspominał po latach Kazimierz Biernacki. – Był to jeden z największych skandali, jakie w ciągu stu lat swego istnienia przeżyła dostojna scena «Rozmaitości». Autor chciał naśladować klimat modnego wówczas Przybyszewskiego i... nie potrafił. Stworzył ponury nonsens z pseudonastrojami, które publiczność – naprzód zdumiona, potem rozbawiona – przyjmowała chichotem, początkowo dyskretnym (bo to dramat, no i «Rozmaitości»), a w końcu salwami śmiechu. Łatwo zrozumieć, jak trudne zadanie mieli grający artyści. Widownia po prostu nie odbierała tekstu”⁶³.

Ustalenie, czy (a jeśli tak, to w jakiej mierze) są *Pijani* plagiatem *Złotego runa* nie jest ambicją tej pracy. Zadanie to zresztą niełatwe wobec braku ściślejszego sprecyzowania terminu⁶⁴. Dla potrzeb niniejszych rozważań celowe wydaje się wszakże dokonanie przeglądu najważniejszych współzależności obu utworów.

Trzon fabularny *Pijanych* stanowią – podobnie jak w *Złotym runie* – powikłania związane z przyjazdem do niedobrej pary małżeńskiej

⁵⁸ Idem, *List autora „Pijanych”*, „Przegląd Poranny” 1909, nr 78.

⁵⁹ S. Krzywoszewski, [rec.: *Pijani*], „Świat” 1909, nr 12.

⁶⁰ J. Lorentowicz, *Wacław Grubiński. „Pijani”*, [w:] *Współczesny teatr polski*, t. 2, Warszawa 1935, s. 94.

⁶¹ J. Rabski, *op. cit.*

⁶² *Ibidem*.

⁶³ K. Biernacki, *Wspomnienia o Marii Przybyłko-Potockiej*, Kraków 1974, s. 70.

⁶⁴ Zob. H. Markiewicz, *Z dziejów plagiatu w Polsce*, [w:] *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s. 89–122. Tam m. in. przegląd definicji plagiatu.

modernistycznego literata. W odróżnieniu jednak od Przybyszewskiego, który sprawą centralną swojego dramatu uczynił tragedię zdradzonego męża, Grubiński funkcję protagonisty powierzył kochankowi. Władysław Dargocki – jak w *Złotym runie* Przesławski – pojawia się po kilkuletniej nieobecności w kraju, nawiązuje romans z dawną kochanką i żąda od jej męża, by się „usunął”. Rozmowa Władysława ze Skorowskim [akt 2, sc. 14] wraz z poprzedzającą ją sceną spotkania kochanków [akt 2, sc. 9] mają – co dostrzegła krytyka, a przyznał sam autor – łatwo rozpoznawalne odpowiedniki w *Złotym runie* [akt 2, sc. 7; akt 1, sc. 6].

Podobieństwo obu utworów przejawia się nie tylko w sferze realnych przebiegów zdarzeniowych, lecz także widoczne jest w rysunku psychologicznym postaci. Komentatorzy twórczości Przybyszewskiego niejednokrotnie zwracali uwagę na nietzscheańskie cechy osobowości uwodzicieli (i uwodzicielek) z jego dramatów. Do takich wniosków dochodzi m. in. Maria Podraza-Kwiatkowska, która stwierdza: „[...] Przesławski w *Złotym runie* czy Ewa w *Śniegu* są – jak przeznaczenie – twardzi, okrutni, straszni i silni. Dodajmy: trochę nietzscheańscy. Pozbawieni są zupełnie skrupułów. Ich moc i zło fascynuje bierne, słabo broniące się ofiary”⁶⁵. Wskazane rysy charakterologiczne odnaleźć można – w znacznie złagodzonej postaci – i u protagonisty *Pijanych* np. wówczas, kiedy zwraca się do kochanki: „Zabiorę cię przemocą” [PJ 74] i wtedy, gdy grozi jej mężowi: „Jeśli jej nie puścisz dobrowolnie, siłą wydrę” [PJ 90]. Zasadniczo jednak (autorska to niekonsekwencja) bardziej niż nietzscheańskiego mocnego człowieka przypomina Dargocki znużonego światem dekadenta. Rojenia bohatera o końcu rodzaju ludzkiego na ziemi [PJ 26–28] czy też – kiedy indziej – wyrażane przezeń przekonanie, że „życie jest męką” [PJ 25], świadczą, iż autor obdarzył go znajomością, modnej w epoce, pesymistycznej filozofii Hartmanna i Schopenhauera. Jak widać, osobowość protagonisty *Pijanych* znamionuje – obca postaciom Przybyszewskiego – niestałość cech psychicznych. Proteuszowa zmienność tej kreacji budzić musi nieufność odbiorcy wobec jej scenicznych poczynań. Trudno przecież uwierzyć w prawdziwość przeżyć i słów bohatera, który – czytamy w didaskaliach – wykonuje „błazeńskie gesty” [PJ 97], marszczy twarz „komediancko-ironicznie” [PJ 136], mówi „drwiąco” [PJ 98] lub „z drażniącym śmieszkiem” [PJ 95].

Z Ireną Rembowską ze *Złotej runy* ujawnia z kolei niejaki podobieństwo postać Jadwigi Skorowskiej. Podobnie jak jej literacki prototyp, cierpi Jadwiga z powodu miłości, rozdziera ją namiętność i dręczy sumienie. Grubiński odmiennie wszakże od Przybyszewskiego nakreślił losy swej bohaterki. Chociaż wyznaje ona Władysławowi: „Ja ci się nie oprę, wiem, i wszyscy przepadniemy” [PJ 90], ostatecznie nie pozwala się lekkomyślnie

⁶⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 120.

uwić. Jadwiga najwyraźniej pojęła trudną lekcję moralną płynącą z dramatów mistrza. Wie, że – jak mawiał Ruszczyc – „To, co złe, zawsze się mści, bez względu na wszystkie rozumowania”⁶⁶. Toteż nie powie do Władysława – jak do Przesławskiego Irena: „A! niech się stanie! – w przepaść, ale z tobą”⁶⁷, lecz gotowa będzie raczej zrezygnować z miłości i pozostać przy niekochanym mężu w imię obowiązku oraz dla spokoju sumienia. W tym miejscu odbiega Grubiński od głoszonej przez patrona „teorii tragizmu, opartego na potędze popędów płciowych”. „Popęd ten – zdaniem Przybyszewskiego – prowadzi nieuchronnie do zła i nieszczęścia. Wolna wola ludzka nie odgrywa tu żadnej roli, jakkolwiek z wielką siłą instynktom tym przeciwstawia się zmysł moralny człowieka. Ulega on jednak zawsze i koło nieszczęść zamyka się nad bohaterem”⁶⁸.

Na Gustawie Rembowskiim wzorowana jest natomiast – w pewnym przynajmniej stopniu – postać Edwarda Skorowskiego. Różnią ich co prawda wiek (Rembowski jest znacznie starszy od swej młodej żony, Skorowski to niemal rówieśnik Jadwigi) i profesja (Rembowski jest lekarzem, Skorowski zaś bogatym przemysłowcem), lecz łączy sytuacja niekochanego, choć kochającego męża. W psychice Skorowskiego odnaleźć też można ten sam, co u protagonisty *Złotego runa* pierwiastek autodestrukcji. Z deklaracji bohatera, jak również z wypowiedzi innych postaci jednoznacznie wynika, że Skorowski utraty żony nie przeżyje. Przyjaciół Władysława, Antoni Ważyński, tak charakteryzuje wzajemną relację małżonków: „Czy ona go kocha – nie wiem. Ale, że on ją ubóstwia, to fakt. [...] Jestem pewny, że gdyby umarła, nie przeżyłby jej śmierci ani o jeden dzień” [PJ 38]. Trafność tej obserwacji potwierdzają słowa Jadwigi: „Nie mogę go rzucić. [...] Edward się zabije” [PJ 70–71]. I samego Skorowskiego: „Powiejadwidze, że jest wolna... Tylko – żyć bez niej, ach, żyć bez niej nie potrafię” [PJ 91]. Że Skorowski bez Jadwigi „żyć nie potrafi”, wie także Władysław, skoro aż dwukrotnie upewnia się: „Nie myśli pan o samobójstwie...” [PJ 92], „Czy pan koniecznie musi sobie w łeb strzelić?” [PJ 98]. Mimo autorskich wysiłków, aby dorównać pierwowzorowi, kreacja nie należy do artystycznie udanych. „Zupełna bierność” charakteryzująca zdradzanych mężów (i żony) z dramatów Przybyszewskiego⁶⁹, w przypadku Skorowskiego została karykaturalnie wyjaskrawiona, przez co cierpienia bohatera utraciły powagę i ciężar. Na nieprawdopodobieństwo psychologiczne scenicznych działań tej postaci wskazywali zresztą już pierwsi komentatorzy utworu. „Czyż trudno bowiem – zapytywał Jan Lorentowicz – dojrzeć sztuczność w takiej scenie: kochanek, zaproszony na raut przez męża swej kochanki,

⁶⁶ S. Przybyszewski, *Złote runo. Dramat w 3 aktach*, Lwów–Warszawa [b.r.], s. 10.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 29.

⁶⁸ I. Sławińska, *op. cit.*, s. 37.

⁶⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, s. 120.

wymyśla temu mężowi przez pół godziny, dowodzi mu, że nie ma prawa do swej żony, a w końcu każe mu grać o nią w karty; mąż nie wyrzuca natręta za drzwi, owszem jest mu powolny, jak baranek⁷⁰.

Złote runo nie jest jedynym wzorem, z którego korzystał Grubiński, kształtując rzeczywistość sceniczną swojego dramatu. Bez trudu można dojrzeć w *Pijanych* również odwołania do własnych sztuk pisarza. I tak wspomniany przez Lorentowicza motyw gry w karty, która losowo ma rozstrzygnąć, z kim pozostanie Jadwiga, znajduje swe literackie źródło w *Na rubieży*. Z kolei trwający wiele lat dramat małżeński Marty i Zygmunta Dargockich stanowi powielenie i rozwinięcie pomysłu opracowanego uprzednio w *Zaciszu*. Wprowadzając wątek cudzołóstwa matki po części nawiązał też Grubiński do znanej z lektury *Złotego runa* teorii o karze spadającej na dzieci za winy rodziców. Zdrada popełniona niegdyś przez Dargocką – zdaje się sugerować autor – w fatalny sposób zaważy na losach jej synów.

O ile dwa pierwsze akty *Pijanych* – mimo dość licznych przerysowań i wyjaskrawień – mieszczą się jeszcze w konwencji współczesnej tragedii rodzinnej, jaką uprawiał Przybyszewski, dwa następne przynoszą zgoła nieoczekiwane rozwiązania fabularne. Oto jak przedstawiają się rewelacje trzeciego i czwartego aktu sztuki w szyderyczym streszczeniu Rabskiego:

[...] Dargocki dosiada dzikiego konia, któremu na imię Szatan [...]. Jeżeli kark skręci, wygrał mąż. Jeżeli nie skręci, Jadwiga musi być jego. Nie skręcił karku. I nie zabrał Jadwigi. Ogłuchł tylko trochę wskutek upadku z Szatana, a potem w porywie szlachetności postanowił wyjechać. Ale nie wyjechał. Nagle bowiem zjawia się na scenie brat niefortunnego kawalerzysty. Jest to taki sobie ponury pac, któremu się zdaje, że modny literat uwodzi mu narzeczoną. Nie ma w tym ani krzty prawdy, ale i Otello był głupi w swej zazdrości. Więc ponury pan staje przed Dargockim, wyjmując z kieszeni rewolwer i mówi: „Nikczemny pajacu”. Bęc! bęc! dwa strzały! Trup!⁷¹

Właśnie tego rodzaju pomysły sceniczne, jak galop Władysława na Szatanie, historia o pękniętych bębenkach czy wreszcie „Kainowa zbrodnia [...] z powodu takiej błaźniny, iż doprawdy nie wiadomo, co na podobną rzecz powiedzieć”⁷², wywołały śmiech prapremierowej publiczności, a ze strony krytyki naraziły utwór na zarzut braku logiki dramatycznej⁷³.

W poszukiwaniu nadrzędnej zasady, która scalałaby zdarzeniowość *Pijanych*, wypada odwołać się do autokomentarzowych objaśnień autora. Mianowicie na ostatniej stronie drukowanego egzemplarza *Pijanych* zamieszczona została zapowiedź *Studium o „Pijakach”* (sic!) – próby samokrytyki,

⁷⁰ J. Lorentowicz, *op. cit.*, s. 92.

⁷¹ W. Rabski, *op. cit.*

⁷² S. Kiedrzyński, [rec.: *Pijani*], „Bluszcz” 1909, nr 12.

⁷³ W. Bogusławski, *op. cit.*, s. 168; S. Krzywoszewski, *op. cit.*; W. Rabski, *op. cit.*; J. Lorentowicz, *op. cit.*, s. 92.

w której Grubiński nazwał utwór „dramatem przypadku”, zaś historię Władysława i Karola określił jako „przypadek doprowadzony do absurdu”. Zapowiedź tę można oczywiście – wzorem Rabskiego – uznać za „dowcipny bluff literacki”⁷⁴. Postawa lekceważenia nie wydaje się wszakże w tym wypadku słuszną, zważywszy, iż wyrażoną w zapowiedzi studium sugestii interpretacyjną powtórzył Grubiński w jednym z późniejszych artykułów polemicznych, kiedy to oświadczył, że w *Pijanych* celowo dokonał „zestawienia kantowskiej przypadkowości z greckim fatum”⁷⁵. Można się spierać, czy realizacja zamysłu dała satysfakcjonujące pod względem artystycznym rezultaty. Nawet jeśli odpowiedź wypadnie negatywnie, nie zmienia to faktu, że *Pijani* stanowią pierwszą w pełni świadomą (czego dowodem uporczywość autorskich deklaracji) próbę przezwyciężenia fatalistycznego determinizmu mistrza.

Konsekwencją zaś formalną „przypadku doprowadzonego do absurdu” była (zamierzona przez pisarza?) destrukcja tradycyjnie rozumianej fabuły. Z początkiem trzeciego aktu zanika przyczynowo-skutkowa więź między wydarzeniami, przestają też obowiązywać prawa psychologii w scenicznych działaniach postaci, które coraz bardziej oddalają się od życiowego sensu. Obfitość wypadków, nagle a niczym nie usprawiedliwione zakłócenia rozwoju akcji, sprawiają, że – jak chciał jeden z krytyków – „chwilami odbiera się wrażenie jakiegoś snu w malignie”⁷⁶. „Wychodząc z teatru – pisał w 1919 r. Stanisław Ignacy Witkiewicz – człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu [...]”⁷⁷. Grubiński spełnił ów Witkiewiczowski postulat. „W *Pijanych* – konstatuje współczesny badacz – model tragedii Przybyszewskiego rozsypał się w Czystej Formie”⁷⁸.

Warto nadmienić, iż w latach dwudziestych Grubiński miał okazję uczestniczyć w polemikach i dyskusjach, jakie rozgorzały wokół teorii Czystej Formy. Wydawać by się mogło, że poglądy estetyczne Witkiewicza

⁷⁴ „Pan Grubiński – stwierdzał recenzent – powołuje się na Arystotelesa, Fatum i dramat przypadkowości, aby przy pomocy słów wielkich zamaskować niezdarność swojej roboty, aby oneśmielić mniej wyrobioną publiczność, aby zmusić nawet krytykę do uszanowania jego «wysokich intencji». [...] Ponieważ jednak sam niezupełnie ufa metodzie tej sprytniej sugestii i przewiduje możliwość, że cały jego dramat wydać się może tylko krotoczwila, więc na końcu bąknął coś o tendencyjnym absurdzie. Jeżeli nie uda się w ludzi wmówić, że to tragedia starogrecka, może uwierzą, że to zamierzona przez autora «parodia». W każdym razie będzie wahanie, będzie polemika, będą wielkie nazwiska – no! i nikt nie ośmieli się nazwać sztuki właściwym imieniem”. W. Rabski, *op. cit.*

⁷⁵ W. Grubiński, *List autora „Pijanych”*. Być może inspirującą rolę odegrała tutaj filozofia Nietzschego. W świetle poglądów niemieckiego myśliciela, „konieczność nie znosi ani nie uchyla przypadku”, lecz jest „kombinacją samego przypadku”. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. i oprac. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 31.

⁷⁶ W. Bogusławski, *op. cit.*

⁷⁷ S. I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze*, wybór, wstęp i noty J. Degler, Warszawa 1977, s. 78.

⁷⁸ L. Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 159.

powinny wzbudzić żywe zainteresowanie twórcy, który w swych wypowiedziach krytycznoliterackich niejednokrotnie występował przeciw tzw. tematowości w literaturze, wyrażając przeświadczenie, iż „w dziele sztuki treścią jest forma”⁷⁹. Tymczasem do Witkiewiczowskiego programu odnowy teatru Grubiński odniósł się z wyraźną rezerwą, jeśli nie z lekceważeniem⁸⁰. Ze swej strony również Witkiewicz zdecydowanie zdystansował się wobec dramaturgii Grubińskiego, uznając sztuki autora za nazbyt obciążone „balastem życia” i przeciwstawiając je własnej – wyzwolonej spod rygorów poetyki realistycznej – praktyce twórczej⁸¹.

Paralelny proces odchodzenia od przybyszewszczyzny daje się zauważyć w nowelistyce Grubińskiego omawianego okresu. Po nastrojowo-symbolicznych opowiadaniach z tomu *Pocałunek* i dekadentckiej w sposobie obrazowania opowieści rewolucyjnej *Uczta Baltazara* przyszedł czas na świetne pod względem psychologicznym, a libertyńskie w wymowie, charakterystyki miłości w nowelach ze zbioru *Bunt* (wyd. 1909)⁸².

Już tutaj, w przedwojennej prozie, zarysował się krąg przyszłych fascynacji autora. „W tematach swoich – stwierdzał w 1921 r. Adam Grzymała-Siedlecki – jest tak jednostronnie przejęty zagadnieniem alkowy, jak wyłącznie w tajemnicy kobiecości nurza się mózg «niewtajemniczonego» chłopca. Ta wyłączność tematu zapewnia p. Grubińskiemu niewątpliwie sympatię czytelniczek tym bardziej że zagadnienie schadzek, oczekiwań, uwodzeń, zacisznych kątów, słowem to wszystko, co zazwyczaj pisarze płci brzydkiej zbywają na pół żartem, autor *Zabawy* traktuje z prawdziwym przejęciem, z tym «być albo nie być», które jest cechą zainteresowania się erotycznego kobietą. [...] Kobieco czuje całą atmosferę podniety, swoisty sezam pończoszki, kapelusza, gorsetu, perfum, całej tej trampoliny, od której się odbijają zmysły, pragnące odbyć *un voyage pour la Cythère*”⁸³.

⁷⁹ W. Grubiński, *W moim konfesjonale*, Warszawa 1925, s. 127. Zob. też idem, *O literaturze i literatach*, s. 75.

⁸⁰ W. Grubiński, „Pragmatyści” i „Czysta forma” p. S. I. Witkiewicza, „Kurier Poranny” 1921, nr 355; 1922, nr 1. Przedr. [w:] idem, *W moim konfesjonale*, s. 213–220.

Stanowisko Grubińskiego spotkało się z następującą odpowiedzią Witkiewicza: „Jest co najmniej dziwnym, że Grubiński «uznający» formę, zamiast cieszyć się, że ktoś (ja) łamie sobie głowę nad stworzeniem systemu pojęć, umożliwiających mówienie o niej, stara się pracę tego kogoś zlekceważyć, zarzucając jej, że nie jest nowalią w rodzaju nowego sposobu tępienia pluskiew lub usuwania złośliwych nowotworów w mleczu. Dlaczego jednak dotąd Grubiński nie napisał prawie ani jednego słowa w krytykach swych o formie i czemu sztuki jego, poza konstrukcyjnością, którą każda, nawet realistyczna sztuka mieć może, obciążone są takim balastem życia, że musimy uznać je za kwintesencję polskiego naturalizmu w teatrze”. S. I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 255–256.

⁸¹ Ocena sztuk Grubińskiego zob. też *ibidem*, s. 118, 160, 244, 248, 283–284.

⁸² W. Grubiński, *Bunt. Pierwszy tysiąc* [Opowiadania], Warszawa 1909. Zawartość: *Bunt*; *Schadzka*; *Niedokończony poemat*; *Zabawa*; *Pierwiosnek*. Dalej [B].

⁸³ A. Grzymała-Siedlecki, [rec.: *Zabawa*], „Rzeczpospolita” 1921, nr 224.

Trafność spostrzeżeń recenzenta w całości potwierdza *Schadzka* (ukończ. 2 grudnia 1906), żartobliwa opowieść o pierwszej przygodzie miłosnej szesnastoletniego wyrostka. Grubiński po mistrzowsku przedstawił stany emocjonalne nie rozbudzonego jeszcze płciowo chłopca w zetknięciu z „rzeczywistością nieznana”, jaką uosabia francuska guwernantka Henrietta. W odróżnieniu od trzecioosobowego narratora, który jawi się jako wyborny koneser kobiecej urody, Franio pozostaje nieczuły na wdzięki „ciekawej szatynki”, zaś w decydującym punkcie seksualnego aktu... wybuchu płaczem.

W świat chłopięcych przeżyć erotycznych wprowadza również opowiadanie *Pierwiosnek* (ukończ. 7 października 1908). I tym razem dziecięcy bohater potraktowany został przez autora z pobłażliwym humorem. Okazuje się mianowicie, że „święta czarodziejka”, o której śni trzynastoletni Staś, ma jak najbardziej realny odpowiednik w osobie służącej Marysi. W utworze bez trudu odnaleźć można sygnały świadczące o dystansie pisarza wobec modernistycznej uczuciowości. Staś – którego przeraża „przenudna codzienność”, dręczy pytanie: „Po co żyć? Czyż warto?” [B 158], a duszę nęka „nimfa-melancholia” – jest wszak typową figurą schyłkowca. Raz jeden rozbija autor literacką iluzję, gdy rozkochanemu w marzeniu sennym, przeżywającemu spleenetyczne nastroje chłopcu podsuwa jako kojącą lekturę... *Pocałunek* Grubińskiego.

Innego rodzaju polemikę z modernistyczną konwencją zawiera *Niedokończony poemat* (powst. wrzesień – październik 1907), „bardzo prosta, idylliczna niemal bajka o nieszczęśliwej miłości pana Kazimierza, co wziął pierwszą nagrodę na konkursie i topi się przypadkiem w tej właśnie chwili, gdy ojciec narzeczonej zezwolił na ślub”⁸⁴. Ekspozycyjna rozmowa z widziadłem sennym, w której dokonuje się werbalizacja lęków i obaw zawiedzionego w matrymonialnych nadziejach ojca, to właściwie – tak typowe dla Młodej Polski – *soliloquium*. Jakby na przekór praktyce symbolistów, Grubiński eksponuje cielesność nocnej mary, która nie tylko urąga bohaterowi, lecz także boleśnie go policzkuje.

„Miłość dla uświadomionych semipanien krwista, temperamentowa, wiele obiecująca”⁸⁵ stała się natomiast tematem opowiadania *Zabawa* (ukończ. 4 maja 1908). Bohaterka utworu, prześliczna panna Stefa, uprawia daleko posuniętą swawolę erotyczną z przystojnym panem Ernestem, zaś wkrótce potem w rozmowie przy kawie usiłuje – nie bez aprobaty autora – przekonać starą matkę, że była to tylko chwilowa rozrywka, niewinna igraszka. Traktując erotyzm jako naturalne przeżycie zmysłowe, włączone w krąg innych, dostępnych człowiekowi przyjemnych doznań, Grubiński otwarcie przeciwstawił się modernistycznej mistyce płci. Dalekich antecedencji

⁸⁴ J. Lorentowicz, [rec.: *Bunt*], „Literatura i Sztuka” 1909, nr 7.

⁸⁵ A. Grzymała-Siedlecki, [rec.: *Moc kamienna*], „Museion” 1911, nr 9, s. 104.

nowego ideału miłości oczywiście szukać należy nie u Przybyszewskiego, lecz raczej we frywolnej atmosferze osiemnastowiecznych francuskich salonów.

Jako pobłażliwy żart na temat przewrotności kobiecej natury określić można nie wchodzącą w skład zbioru, lecz spokrewnioną z nim problemowo, nowelę *Zdrada*⁸⁶. Uroczą pani Nuna nie uważa, aby skrzywdziła męża, oddając się „ładnemu Robertowi”. Kochanek to przecież tylko realizacja naturalnych porywów zmysłowych, nic nie znacząca przygoda, dzięki której szczęśliwa w małżeństwie mężatka choć przez chwilę poczuć się może wolna. U Grubińskiego – inaczej niż w utworach patrona – małżeńska niewierność nie pociąga za sobą żadnych groźnych następstw. Zdradzony mąż nie szuka ucieczki w śmierci, lecz rewanżuje się żonie równie niewinną miłością. Wszak – przekonuje autor – „Grzech wymyślili starcy! I cnotę oni wymyślili” [Z 131].

Paradoks kieruje postępowaniem pana Józefa w opowiadaniu *Bunt* (ukończ. 18 stycznia 1906), któremu tomik zawdzięcza swój tytuł. Protagonista utworu, aby osiągnąć zupełne poczucie wolności, robi wszystko na przekór logice życia: w pogodny dzień zamyka się w hotelowym pokoju, dotkliwie rani wiernego psa, pisze obraźliwy list do ukochanej matki, a na koniec – ponieważ pragnie żyć – dokonuje samospalenia. W historii pana Józefa dostrzec można kpinę z modernistycznych epifanii, prób dotarcia do tajników bytu, rozmyślań nad sensem egzystencji (bohater jest wszak przekonany, że rozwiązał zagadkę istnienia). Przede wszystkim jednak stanowi *Bunt* manifestację nowej postawy twórczej, która młodopolskie „serio” usiłuje zastąpić przewrotną grą z oczekiwaniami odbiorcy. Ów żywioł ludyczny rządzi zresztą nie tylko światem przedstawionym utworu (gdzie autor rezygnuje z tradycyjnej progresji zdarzeniowej, w miejsce przyczynowo-skutkowego łańcucha wypadków dając ich zaprzeczone odpowiedniki)⁸⁷, lecz także widoczny jest na płaszczyźnie narracji konsekwentnie utrzymane w ironiczno-żartobliwym tonie.

Z nowelą *Bunt* ujawnia niejaki podobieństwo tematyczne głośnie swego czasu opowiadanie *Jerzy* ze zbioru *Moc kamienna* (wyd. 1911)⁸⁸. Siedemnas-

⁸⁶ Opowiadanie *Zdrada* po raz pierwszy ogłoszone w warszawskim miesięczniku literacko-artystycznym i naukowym „Sfinks” (1915, nr 77), w wydaniu książkowym ukazało się dopiero w 1921 r. w zbiorze nowel pt. *Zabawa*. W. Grubiński, *Zabawa* [Opowiadania], Warszawa [1921]. Zawartość: *Zabawa*; *Schadzka*; *Pierwiosnek*; *Zdrada*; *Moc kamienna*. Dalej [Z].

⁸⁷ Charakteryzując zabiegi stylizatorskie autora *Buntu*, współczesny badacz stwierdza: „Regresywność, a nie addytywność, stanowi tu więc główny ruch fabuły. Nie chcąc przekroczyć raz wyznaczonych granic, Grubiński-stylizator może sfabularyzować sytuację wyjściową niszcząc systematycznie jej składniki, z głównym bohaterem włącznie. Założenia strukturalne polegające na wykluczeniu paradygmatycznego rozwijania tekstu wpływają w tym wypadku «mocniej» na przebieg fabuły niż ewentualne motywacje psychologiczne, których wynalezieniem zatrudnia się stylizator”. K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”*. Stylizacja. Brzydota. Groteska, Kraków 1992, s. 93–94.

⁸⁸ W. Grubiński, *Moc kamienna. Nowele*, Kraków 1911. Zawartość: *Dajmonin – Bib*; *Jerzy*; *Moc kamienna*.

toletni chłopiec, upojony swobodą po wyjeździe rodziców, próbuje smaku rzeczy zakazanych. Stopniowo jednak przekracza granice wolności, dopuszczając się zbrodni. „Jerzy – wyjaśniał Grubiński – oczywiście jest typem nienormalnym i nie chodziło mi wcale o niego. Chciałem rozwinąć ideę wolności. Pierwszym stopniem wolności jest: być wolnym od czegoś (np. od opieki, od obowiązków społecznych etc.). Uwalniam tedy Jerzego od wszelkiej nad nim kontroli i zostawiam go w wielkim mieście samego, bez rodziców w domu rodziców na przeciąg dni kilku. Chłopaczek zaczyna rozprostowywać swój kręgosłup moralny. Druga faza wolności to [...] być nie skrępowanym przez nikogo w działaniu. Chłopaczek zaczyna gospodarować: dobiera się do biurka papy, do kasy... następnie ten erotyczny wypadek z ładną służącą... A potem trzecia faza wolności, już obłędna, wyrosła z pomieszania zbliżonych pojęć: wszystko mi wolno i wszystko mogę (wszechmoc). Jerzy, przerażony bujnymi wydarzeniami nocy, pragnie uciekać, zamienia się w swoim przekonaniu w łabędzia i wyfruwa przez okno, to znaczy spada z drugiego, czy trzeciego piętra na bruk”⁸⁹. Mimo pozorów życiowego prawdopodobieństwa, utwór z trudem poddaje się realistycznemu odczytaniu. Autor najwyraźniej nie troszczy się o prawdę psychologiczną działań postaci, zaś obfitującą w zaskakujące, nierzadko drastyczne sytuacje fabułę zdaje się traktować jedynie jako pretekst dla paradoksalnej gry myśli⁹⁰. Na ten aspekt pisarstwa Grubińskiego zwrócili zresztą uwagę już pierwsi komentatorzy utworu. „Ludzie Grubińskiego – stwierdzał nie bez przygany Jan Dąbrowski – są zawsze trochę teatralni, jak teatralna jest i cała ta gra efektów, którymi lubi się posilkować. Ci ludzie – to ożywione manekiny, w których zręczna dialektyka zastępuje duszę; toteż idą tam, dokąd dialektyka ich zaprowadzi”⁹¹.

Świadectwo ustępstw na rzecz literackich upodobań odchodzącej epoki stanowi natomiast otwierające tom opowiadanie *Dajmonion – Bib*. Wysiłki autora w całości koncentrują się na ukazaniu skomplikowanej sfery przeżyć psychicznych nieszczęśliwej w małżeństwie kobiety. Z retrospektywnych fragmentów narracji poznajemy koleje życia bohaterki: młoda dziewczyna przed jedenastu laty wyszła za mąż za człowieka dużo od niej starszego, licząc, że po jego rychłej śmierci będzie „wolna, piękna i bogata”. Nadzieje

⁸⁹ Za: E. Słóński, *Demoralizator*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 2.

⁹⁰ Że Grubiński zdawał sobie sprawę z „niemoralności” utworu, świadczy korespondencja autora do Kornela Makuszyńskiego. W liście zawierającym prośbę o umożliwienie druku *Jerzego* w prasie galicyjskiej, pisarz nazwał nowelę „ryzykowną”, podczas gdy pozostałe dwa opowiadania, które wkrótce miały wejść w skład tomu *Moc kamienna*, zapobiegliwie określił jako „bezwzględnie moralne” i „całkiem przyzwoite”. Zob. korespondencja Grubińskiego do Kornela Makuszyńskiego, list dat. Warszawa, 02.09.1912. Muzeum Kornela Makuszyńskiego w Zakopanem, sygn. 79.

⁹¹ J. Dąbrowski, [rec.: *Moc kamienna*], „Krytyka” 1911, t. 32, z. 12, s. 326.

zawiodły. Długo oczekiwana śmierć znienawidzonego starca nie napawa Naty spodziewaną radością, daje natomiast asumpt do obrachunku z własnym sumieniem i refleksji nad tragicznymi w skutkach życiowymi wyborami. W opracowaniu tematu niekiedy sięga Grubiński po wyostrome, brutalne wręcz efekty, eksponując objawy rozkładu biologicznego w opisie agonii czy też ujawniając drastyczne szczegóły pożycia małżonków. Tego rodzaju zabiegi – mające zapewne na celu zwiększenie atrakcyjności czytelniczej utworu – wiążą nowelę z poetyką naturalizmu. Niewątpliwą zasługą pisarza jest przede wszystkim pogłębienie rysunku psychologicznego postaci, jak również – niełatwe wobec nikłej fabuły – utrzymanie przez cały czas w napięciu uwagi odbiorcy.

Przekształcenia, jakim uległa modernistyczna proza około 1910 r., bodaj najlepiej ilustruje tytułowe opowiadanie *Moc kamienna*⁹². „Przez kilkadziesiąt stron – streszczał żartobliwie skądinąd poważny utwór Grzymała-Siedlecki – ludzi [...] autor nadzieją, że do Tomasza przyjdzie jego kochanka na schadzke, a gdy to się stało nareszcie po wielu godzinach oczekiwania, Tomasz nie okazuje się wobec damy galantem, albowiem trach: serce mu pęka – umiera. Tego się damie nie robi”⁹³. Dostrzeżone przez krytyka ubóstwo problemowe utworu stoi w jaskrawej sprzeczności z wirtuozerią formalną. Powstaje wrażenie, jakby błahy temat stanowił jedynie pretekst dla popisu kunsztu stylistycznego autora. Ów „złowrogi brak”⁹⁴ nie jest właściwy wyłącznie pisarstwu Grubińskiego. Charakteryzując produkcję literacką schyłkowej fazy okresu, współczesny badacz stwierdza: „Racją bytu prozy staje się [...] nie opowiadanie o czymś lub przekazywanie czegoś, ale samo pisanie skryzalizowane w tekście: dramat słowny w miejsce dramatu ludzkiego, fabuła werbalna zamiast rzeczywistej. Przedmiotowość okazuje się swego rodzaju odskocznią, surogatem gestów kreatywnych [...]”⁹⁵.

W okolicach 1912 r., a zatem wkrótce po ukazaniu się zbioru *Moc kamienna*, nastąpić musiało niejakie ochłodzenie w relacjach między Przybyszewskim a Grubińskim. O tym, że stary mistrz z zainteresowaniem, ale i sporą dozą niepokoju, śledził rozwój talentu swego podopiecznego, świadczy list z 24 czerwca 1912 utrzymany w tonie nie ojcowskiej już, lecz braterskiej przestrogi:

Od chwili jak przeczytałem Twoją *Kamienną moc* – ustawicznie o Tobie myślę. Jest to dzieło tak ogromnego talentu i o tak dojrzałej, wytwornej technice artystycznej, że nie

⁹² Pierwotnie utwór miał nosić tytuł *Oczekiwanie*. Zob. korespondencja Grubińskiego do Kornela Makuszyńskiego, list dat. Warszawa, 07.07.1912 (sygn. 92) i Warszawa, 02.09.1912 (sygn. 79).

⁹³ A. Grzymała-Siedlecki, [rec.: *Moc kamienna*], s. 104.

⁹⁴ K. Błeszyński, [rec.: *Bunt*], „Krytyka” 1909, t. 2, z. 6, s. 382.

⁹⁵ K. Kłosiński, *op. cit.*, s. 47.

pamiętam, kiedy czytałem jakąś książkę z równą rozkoszą i – bez przesady – nabożeństwem. I wtedy sobie pomyślałem: Cóż by ten człowiek mógł zrobić, gdyby się z tego jałowego, płaskiego snobizmu Warszawy mógł wydobyć. A teraz, drogi Wacławie, nie rób kpín z tego, co Ci poradzę. To nie głupie, patetyczne morały, to gorące umiłowanie Twego istotnie ogromnego talentu: Wyjedź z Warszawy, zerwij wszelkie stosunki, które Cię z nią łączą, wypłeni doszczętnie z swej duszy ten ohydny warszawski kabotyzm, zaszyj się gdzieś na wsi, albo wyjedź za granicę, a będziesz tym dla Twojej generacji, którym ja przy innych warunkach byłbym mógł zostać dla mojej, gdyby mnie nie był kabotyński Kraków zaprzepaścił.

Tajnymi drózkami dusza moja chodzi. Tobie się może zdawało, że ja się do Ciebie zniechęciłem, a ja Ci mówię, że jestem więcej ojcem dla Ciebie, aniżeli Twój własny. Gdybyś ty wiedział, z jaką ja miłością Twoje rzeczy czytam, z jaką trwogą śledzę rozwój Twojego talentu! Nie, nie zawiodłeś moich oczekiwań – przeciwnie – ale to, co od wiarygodnego człowieka o Tobie słyszałem [...] każe mi przypuszczać, żeś nawet do alkowy zabłądził. Wyrwij się z tego, bo to Twoja śmierć jako artysty.

Ceterum censeo: Wyjedź z Warszawy! Tak Ci radzi starszy brat i bardzo kochający brat

Stach Przybyszewski⁹⁶

Grubiński rady nie posłuchał. Biografia twórcy (aż do wybuchu drugiej wojny światowej) nieodłącznie związana będzie z Warszawą, zaś frywolny erotyzm stanie się jednym z tematów przewodnich późniejszego jego pisarstwa.

Po latach autor kategorycznie odetnie się od młodopolskich korzeni. W 1923 r. w liście otwartym do Stefana Kołaczkowskiego zapyta: „Mam być ukrzyżowany za cały polski modernizm, ja, który się nie uważam za modernistę, i w dodatku ofiara moja (mimowolna) ma nie odkupić modernizmu?”⁹⁷ Zaś kilkadziesiąt lat później, w emigracyjnym już okresie twórczości, oświadczy: „Przyjaźniłem się z Przybyszewskim, ale nie należałem do Młodej Polski”⁹⁸. Jednak, rzecz znamienita, nawet w epoce wzmożonych ataków na literackiego patrona młodości, wspomnień Grubińskiego o Przybyszewskim nie zabarwi nigdy złośliwość czy choćby kpina. Przybyszewski na zawsze pozostanie dla niego „wielkim budzicielem”, tym, który współczesną sobie generację pisarską „uczył odwagi myśli i słowa”⁹⁹:

Bo jeżeli twórca Przybyszewski nie wyraził się w skończonym arcydziele, odpornym na rdzę czasu, jeżeli zostaną po nim pojedyncze stronice, niby wspaniałe fragmenty niedbale poczętych posągów, to jego zuchwalstwo artystyczne, nie lękające się śmieszności, erupcyjność, z jaką rzucał nawet chybione powieści i nieudane dramaty, niezłomna wiara w każdym słowie jego pisarstwa, że sztuka jest objawem dionizyjskiego szału, więc pochodzenia boskiego, to jego manifesty literackie obudziły w młodym pokoleniu pisarskim moce twórcze, przedtem nierozpoznawane, śpiące¹⁰⁰.

⁹⁶ S. Przybyszewski, *Listy*, t. 2, s. 545–546.

⁹⁷ W. Grubiński [List do Stefana Kołaczkowskiego], „Przegląd Warszawski” 1923, nr 24, s. 414.

⁹⁸ W. Grubiński, *Jak się poznałem z Przybyszewskim*.

⁹⁹ W. Grubiński, *Gadu – Gadu. Przybyszewski*, „Kurier Warszawski” 1927, nr 333.

¹⁰⁰ W. Grubiński, *Jak się poznałem z Przybyszewskim*.

Niezależnie od przyszłych artystycznych wyborów autora niezmiennie wysoka pozostanie również – formułowana przez niego przy rozmaitych okazjach – ocena Młodej Polski. Modernistyczny przełom uzna Grubiński za czasy nie spotykanego dotąd intelektualnego fermentu i przeciwstawi miłąkiewskiej współczesności:

Każda nowa książka była wówczas wielkim wydarzeniem życiowym, wszystkich obchodzącym, rzucano się na nią chciwie i w zapalczywych dyskusjach omawiano ją namiętnie. Dzisiaj nowointeligenci kłócą się namiętnie o prawidłowość kopniaka, wymierzonego piłce pod bramką¹⁰¹.

Joanna Rażny

**LA PERIODE MODERNISTE DE L'OEUVRE DE WACŁAW GRUBIŃSKI
SOUS LA HOUETTE DE STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI**

(R é s u m é)

Cet article constitue un extrait de la thèse consacrée à l'œuvre de Wacław Grubiński (1883–1973), dramaturge, auteur de nouvelles, publiciste, dont la personnalité qui était célèbre parmi les cercles littéraires de la Varsovie de l'entre-deux-guerres, est injustement tombée aux oubliettes et n'est plus connue de nos jours. Nos centres d'intérêt se focalisent sur les éléments modernistes datant du début de l'activité littéraire de l'écrivain, Stanisław Przybyszewski étant son héraut. L'analyse détaillée de toutes premières œuvres de Grubiński nous a permis d'étudier le processus de la libération du débutant des influences de son maître, et ce qui l'a aidé à trouver sa propre voie artistique à lui.

¹⁰¹ W. Grubiński, *Jubileusz „rui i porubstwa”*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 92.