

# Jan Michalik

---

"Dramaty", Jan August Kisielewski,  
opracował Roman Taborski,  
Wrocław-Warszawa-Kraków 1969,  
Zakład Narodowy imienia  
Ossolińskich - Wydawnictwo,  
Biblioteka Narodowa, Seria I, nr  
196... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 62/2, 298-307

---

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

wsypał do jednego psychogramu i napisał na nim: osobowość Słowackiego. Powstał psychogram osobowości tak sprzecznej i roztarganej, że wniosek ogólny jawił się jako oczywisty: „obraz siebie — nie ma cech zwartości i spoistości”, „Brak wyraźnych i określonych celów działania, zdawanie się na los, poczucie bezsensu życia wskazują na nieskrystalizowany ideał siebie” (s. 121).

No cóż, psycholog tak dalece zlekceważył to, że ma do czynienia z konstrukcjami artystycznymi, iż zdołał nawet przeoczyć fakt dość oczywisty, na który te konstrukcje wskazują: że Słowacki był poetą. Poetą niekoniecznie w tym sensie, że stanowił osobowość kapryśną i nie do końca koherentną; to wszystko jest jeszcze do (oby odpowiedzialnego) zbadania. Poetą natomiast w tym sensie, że posiadał bardzo wyraźny cel życiowy: pisanie poezji. Wielokrotnie potwierdzony w wyznaniach, korespondencjach, od wczesnej młodości po ostatnie chwile życia: niezmiennie. Potwierdzony i w praktyce: ogromnym dorobkiem światowej klasy, uporczywą pracą nad utworami (co można było zauważyć i przy dramatach: ileż tam wariantów, przeredagowań — jakże niespontanicznych!), bezustannym zabieganiem o druk, troską o poprawność edycji. Był to cel, który w życiu tego człowieka zdominował wszystko: i kierunki ambicji, i losy osobiste, i tereny sporów oraz sojuszków z bliźnimi, i nakłady finansowe z jakże szczupłej kiesy.

Oczywiście: poważnemu psychologowi taki cel życiowy, jak pisanie wierszy, może się wydać bardzo niepoważny. Może go nawet nie przyjąć do swojej poważnej świadomości. Ale powinien w niej mieć przynajmniej jedną staroświecką zasadę: że obowiązuje go odpowiedzialność za publicznie głoszone słowo o drugim człowieku. Pisze przecież nie o wymyślonym Kirkorze, ale o Słowackim-poecie, poecie-człowieku. Jeśli więc nie jest w stanie dostrzec, ogarnąć wyobraźnią i poważnie zrozumieć takich potocznie dostępnych rzeczy, jak specyfika poezji i prawdziwe cele życiowe prawdziwego poety — niech lepiej nie zasiada do pisania pracy o jego osobowości. Bo nie będzie w stanie napisać prawdy po prostu. Nieuchronnie napisze taki właśnie, nieodpowiedzialny i krzywdzący, elaborat o Słowackim-masochiście i ciotkach-czarownicach: o Straszonym Julku koszmarną bajędę dla terroryzowania niewinnych wnucząt.

*Ireneusz Opacki*

Jan August Kisielewski, DRAMATY. Opracował Roman Taborski. Wrocław—Warszawa—Kraków (1969). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. LXX, 426, 4 nlb. + 2 wklejki ilustr. „Biblioteka Narodowa”. (Redakcja: Jan Hulewicz i Samuel Sandler). Seria I, nr 196.

Trafnie ktoś zauważył, iż oryginalna twórczość Wyspiańskiego przesłoniła historiom literatury pozostałą dramaturgię Młodej Polski. Dotyczy to nie tylko dramatu modernistycznego jako całości, ale także poszczególnych twórców: Przybyszewskiego, Kisielewskiego, Micińskiego, Rittnera. Dorobek historii literatury ogranicza się tu często do rozważań fragmentarycznych, przypadkowych, powierzchownych. Próby weryfikacji obiegowych sądów o literaturze Młodej Polski, które obserwujemy od pewnego czasu, w najmniejszym stopniu objęły obszar dramatu.

Tym większego znaczenia nabierają prace Romana Taborskiego, który za główny przedmiot swych zainteresowań w ostatnich latach obrał sprawy literatury dramatycznej na przełomie wieków. Liczne studia ogłaszane w czasopiśmie od początku lat sześćdziesiątych znalazły swe uwieńczenie w książce *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski — Kisielewski — Szukiewicz* (Warszawa 1965). Póź-

niej otrzymaliśmy w „Bibliotece Narodowej” przygotowany przez niego niezmiernie potrzebny *Wybór pism* Przybyszewskiego, w którym dla twórczości dramatycznej zarezerwował słusznie sporo miejsca. Obecnie w tej samej serii opracował tom *Dramatów* Kisielewskiego. Wykorzystał tu oczywiście część swych wcześniejszych dociekań, znanych nam już z wymienionej książki.

Dwojakie są zasługi Taborskiego względem tego dramaturga. Po pierwsze: w siedemdziesiąt lat po ukazaniu się pierwodruku opublikował całość dylogii *W sieci* (w r. 1956 wznowiono jedynie część pierwszą), co ma swoje znaczenie przy interpretacji dramatu. Należy jedynie żałować, iż obok *W sieci*, *Karykatur* nie znalazła się tu jeszcze *Sonata*, utwór najmniej wartościowy w dorobku pisarza, ale jednocześnie bardzo charakterystyczny dla przemian dramaturgii Młodej Polski<sup>1</sup>. Po drugie: warszawski historyk literatury jest pierwszym badaczem, który zajął się twórczością Kisielewskiego w sposób systematyczny.

Jak zauważył J. Z. Jakubowski wydając w r. 1956 *W sieci* i *Karykatury*, dorobek autora stanowi białą plamę w badaniach nad dramatem modernistycznym. Później ukazała się jedynie sylwetka dramaturga, cenna, lecz z konieczności zwięzła, pióra T. Weissa w *Obrazie literatury polskiej XIX i XX wieku*.

Najbardziejie wartościowy wydaje się wkład Taborskiego w rekonstrukcję życiorysu twórcy *W sieci* i *Karykatur*. Badacz wyszedł poza znane relacje A. Grzymały-Siedleckiego i S. Helsztyńskiego, sięgnął do ówczesnej prasy, szczegółowo opisał i udokumentował dzieje dwu konkursów, na które Kisielewski posłał swe dramaty, przytoczył interesującą relację o głosowaniu nad nagrodą dla *Karykatur*, posłużył się nie wykorzystanym dotąd listem pisarza (warto by poszukiwania w tym kierunku kontynuować, mogłyby przynieść wiele ważkich ustaleń).

Szczególnie ciekawy jest fragment biografii po pełnym sukcesów roku 1899, na który jednocześnie przypadły pierwsze symptomy tragicznej choroby. Słusznie podkreśla Taborski fakt, iż małżeństwo Kisielewskiego z Julią Krzymuską „nie zostało usankcjonowane żadnym obrzędem religijnym”, „co było jeszcze wówczas u nas rzadkością” (s. XLIII). Decyzji tej nie należy tracić z pola widzenia, gdy przystępuje się do interpretacji dramatów pisarza, w których tyle miejsca zajmuje instytucja rodziny. Taborski szerzej, niż zwykle się to dotąd czynić, omówił fascynację dramaturga teatrem japońskim, zwrócił uwagę na godne zanotowania określenie teatru, który ma być „nowym, samoistnym rodzajem Sztuki, jak śpiew, muzyka, dramat lub malarstwo” (s. XLVI), określenie rozmijające się — niestety — z praktyką recenzencką Kisielewskiego.

Mocną stroną *Wstępu* jest również omówienie „triumfów scenicznych” i „dziejów pośmiertnej recepcji” utworów pisarza, ukazujące po raz pierwszy teatralny żywot twórczości dramatycznej Kisielewskiego. Uzupełnia je *Zestawienie premier teatralnych*, a także wznowień *W sieci*, *Karykatur* i *Sonaty* na scenach Krakowa, Warszawy, Wilna i Lwowa, Łodzi i Poznania, aż po ostatnie spektakle w 1967 roku.

<sup>1</sup> Wydaje się, że w tomie zatytułowanym *Dramaty* (a nie „Komédie”) — gdy zrezygnowano z przedrukowania *Sonaty*, należało się jej więcej miejsca we *Wstępie*. Właśnie *Sonata* drażniła przede wszystkim krytykę teatralną. Owa „kompozycja dramatyczna” była dla niej pod względem formalnym dziełem najbardziej nowatorskim, „modernistycznym”. Kisielewski jeszcze przed Wyspiańskim zastosował w II akcie dramatu „fakturę szopkową”. Zauważył ją już F. Koneczny („Przełom Polski” t. 134 (1899), s. 552): „Osoby wchodzą i wychodzą zupełnie według faktury szopki, gdzie to po kolei przyśpiewują sobie pasterze, potem kominarz, następnie strażak, Żyd i stróż nocny, nie kłopotząc się wzajemnie o siebie”.

Ta część *Wstępu* interesująca jest nie tylko dla historyka literatury, lecz w równym stopniu dla historyka teatru.

Szkoda jedynie, iż do informacji zawartych w *Zestawieniu premier teatralnych* (s. XLVI—XLVII) nie można mieć pełnego zaufania. Pominęto tu np. realizację *Karykatur* w teatrze krakowskim w grudniu 1910, o której autor *Wstępu* wspomina zresztą na s. XXXVII.

W innym wypadku pragnęłoby się informacji ściślejszej. Taborski pisząc o przedstawieniu *Karykatur* w 1918 r. podkreśla, że „była to ostatnia premiera za dyrekcji Adama Grzymały-Siedleckiego” (s. LV). Istotniejszy przecież jest fakt, że ustępujący dyrektor wygłosił wówczas przed spektaklem odczyt o Kisielewskim. W tym nie odnotowanym dotąd wystąpieniu Grzymała-Siedlecki nazwał dramaty Jana Augusta „komediami romantycznymi” i zestawił je z... *Fantazym!*<sup>2</sup>

I historia życia Kisielewskiego, i historia jego pisarstwa pełna jest niejasności, brak dotąd szeregu podstawowych ustaleń. Taborski był tego świadom i dlatego wiele uwagi poświęcił badaniom źródłowym. Charakterystykę dramatów pisarza rozpoczął od ustalenia ich chronologii. Tezy jego budzą jednak pewne obiekcje.

Za niekwestionowaną zdobycz książki warszawskiego historyka literatury uchodzi ustalenie kolejności narodzin dramatów Kisielewskiego. (nb. niezależnie od Taborskiego do podobnych wniosków doszedł T. Weiss<sup>3</sup>). Do czasu *Trzech dramatopisarzy modernistycznych* utrzymywało się mniemanie, rzeczywiście nie poparte należyte, iż *Karykatury* wyprzedzają *W sieci*. Taborski sprawdziwszy terminy zamknięcia konkursów, na które Kisielewski nadesłał swoje utwory, kolejność tę zmienił. Czas ich powstania został dodatkowo uściślony. Dramat *W sieci* miał być napisany pomiędzy 19 lutego a końcem maja 1897, *Karykatury* zaś pomiędzy 16 kwietnia a 21 lipca 1898. Taborski nie uwzględnił niektórych dokumentów, każących twierdzenia te traktować wyłącznie jako hipotezę.

Czytamy u Grzymały-Siedleckiego: „*Karykatury* pisał Kisielewski niemal równocześnie z następną swą sztuką *W sieci*. Komponowane były niemal równocześnie, bodaj miał autor na dwóch jakby stołach dwa powstające teksty, jednego dnia zajęty był na przykład *Karykaturami*, a nazajutrz tamtą drugą sztuką”<sup>4</sup>.

Grzymale-Siedleckiemu można by jednak nie wierzyć, jego wspomnienia nie zawsze zasługują na bezwzględne zaufanie. Tym razem relacja zgodna jest z przekazami współczesnych Kisielewskiemu krytyków. Najbardziej interesujące jest świadectwo L. Brunera. Twierdził on, że pisarz „swoje arcydzieło *W sieci* [...] prze-rabia niezliczoną liczbę razy; [...] dla scenicznego ćwiczenia, niby zadanie na oznaczony temat, pisze *Karykatury* i znów poprawia *W sieci* [...]”<sup>5</sup>.

Świadectwo interesujące jest dlatego, że Bruner, recenzując przedstawienie *Karykatur*<sup>6</sup>, zgodnie ze „zdrowym rozsądkiem” uważał, iż powstały one po utworze *W sieci*. Prawdopodobnie dopiero gdy przygotowywał sylwetkę dramaturga do cyklu *Młoda Polska*, uzyskał, może od samego Kisielewskiego, informację o rzeczywistym przebiegu pracy. O tym, że najpierw powstały *Karykatury*, pisali też: F. Koneczny,

<sup>2</sup> Zob. B. [A. Beaupré], „*Karykatury*” Kisielewskiego. „*Czas*” 1918, nr 268.

<sup>3</sup> T. Weiss, *Jan August Kisielewski*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 2. Warszawa 1967, s. 227—229.

<sup>4</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Na orbicie Melpomeny*. Warszawa 1966, s. 247.

<sup>5</sup> J. Sten [L. Bruner], *Dusze współczesne*. Lwów 1902, s. 138.

<sup>6</sup> (St.) [L. Bruner], *Krytyka* 1899, z. 2, s. 105—106.

A. Beaupré<sup>7</sup>. Tak więc dostępny dziś materiał źródłowy nie pozwala ściśle określić czasu powstania *Karykatur* i *W sieci*<sup>8</sup>.

W rozdziale pt. „*W sieci*” i „*Karykatury*” Taborski zajmuje się także *Ostatnim spotkaniem*, drugą częścią „wesołego dramatu”. Przynależność *Ostatniego spotkania* do *W sieci* nie jest jednak dla badacza w pełni oczywista, bo gdy przychodzi mu zrekapitulować swe dociekania, pisze: „w omawianych dramatach Kisielewskiego obserwujemy charakterystyczną ewolucję w ocenie modernistycznego artysty — od apoteozy w *Sieci*, poprzez pewną degradację w *Ostatnim spotkaniu* [!], po nie pozbawioną zresztą współczucia kompromitację w *Karykaturach*” (s. XXVI—XXVII). A zatem ewolucję obserwuje Taborski w trzech dramatach (co z *Sonata*?); odmienne stanowisko dostrzega w komedii *W sieci*, odmienne w *Ostatnim spotkaniu*, o którym w innym miejscu pisze zresztą, że utwór ten „nie stanowi w dodatku samodzielnej całości” (s. LX).

Nasuwa się szereg pytań: *W sieci* to jeden utwór czy też dwa? czy między pierwszą a drugą częścią jednego dramatu „w pięciu aktach” mogła nastąpić ewolucja poglądów (dodajmy: w ciągu 3 miesięcy, jak chce Taborski)?

Jeśli tylko przyjrzeć się uważnie wzajemnym związkom dwu części, to widać wyraźnie, że druga jest jedynie „dalszym ciągiem” pierwszej. Ilość powiązań *Ostatniego spotkania* — jeszcze bardziej *Spotkania* (tytuł pierwotny) — z dramatem *W sieci* powoduje, iż nie jest to utwór autonomiczny. Rzecz zrozumiała, wszak na konkurs „Kurier Warszawski” autor nadesłał jeden „utwór dramatyczny”, wszak na prapremierze obie części — prawda, że nie w całości — wystawiono w jednym spektaklu, wszak na karcie tytułowej pierwodruku słowo „Spotkanie” nie pojawia się, wszak pierwotnie część druga nie posiadała własnego tytułu.

Wzmianka o tym znajduje się wśród innych — cennych, a nie dostrzeżonych dotąd — informacji o tekście *W sieci* nadesłanym do „Kurier Warszawski”, które zawarte są w omówieniu przedstawienia *Karykatur*, pióra W. Bogusławskiego<sup>9</sup>. Wybitny krytyk pisał, iż publikacja dramatu sprawiła „siurpryzę dawnym członkom komisji konkursowej”. Dopiero teraz, w wydaniu książkowym, pojawił się odrębny tytuł dla drugiej części, pierwotnie pozbawionej takiego wyróżnika, przybyło „trochę scen i figur epizodycznych” i dopiero teraz „przybył sam p. Kisielewski”. Z całości recenzji wynika, że „sam p. Kisielewski” to rozbudowany tekst odautorski, w teatrze nieobecny, dlatego więc krytyk opisuje i analizuje przedstawienie *Karykatur*, a nie wydrukowany w „Ateneum” tekst.

Do pytań, na które odpowiedzieć by można dopiero po wszechstronnej rozprawie, należy następujące: czy podstawą współczesnej edycji dramatów powinien być ich pierwodruk czy też „wydanie sceniczne”? Taborski opowiedział się za źródłem wymienionym na drugim miejscu. Decyzja nie jest oczywista, szczególnie w wypadku *W sieci*, i tym utworem zajmijmy się tu przede wszystkim.

<sup>7</sup> F. K o n e c z n y, „Przegląd Polski” t. 135 (1899), s. 154. — b. [A. Beaupré], „Czas” 1899, nr 82.

<sup>8</sup> Jak zwoadne jest wnioskowanie o chronologii dramatów na podstawie listy ich zgłoszeń do konkursów, świadczy przykład *Pariasa*: utwór gotowy już w lutym 1897 (wspomina o nim Kisielewski w „liście do panny Broni”) — w wykazie opublikowanym przez „Kurier Warszawski” na początku czerwca — wyprzedził tylko o 6 miejsc *W sieci* (zob. *Nasz konkurs dramatyczny*. „Kurier Warszawski” 1897, nry 151, 153).

<sup>9</sup> W. B o g u s ł a w s k i, „Kurier Warszawski” 1899, nr 321.

Trzeba powiedzieć wprost: o wyodrębnieniu *Ostatniego spotkania* nie zadecydowały żadne racje ideowe ani artystyczne. Odwrotnie, były one przeciw temu zabiegowi. „Wydanie sceniczne” zniweczyło oryginalnie pomyślane dzieło literackie.

Kisielewski, który był świadom „walki teatru z dramatem” (tytuł zapowiadanej jego pracy), sam uległ teatrowi. Wskazuje na to choćby zmiana podtytułów *Karykatur* i *Sonaty*. Tradycyjne i konwencjonalne terminy „komedia”, „dramat” pojawiły się w miejsce określeń praktyce teatralnej obcych, a uwydatniających nowatorstwo zamierzeń Kisielewskiego. Zrezygnował on ze „studium scenicznego”, zrezygnował z „kompozycji dramatycznej”. Przetworzenie „wesołego dramatu” na „dylogię” podyktowała najprawdopodobniej chęć ułatwienia mu — ze wszelką cenę — kariery scenicznej. Podział *W sieci* na dwa utwory pełnospektaklowe jest jedynie wynikiem nieumiejętności odpowiedniego skondensowania materiału dramatycznego.

Autor robił skróty dbając wyłącznie o zmniejszenie objętości tekstu, mechanicznie wycinał całe jego fragmenty, nie próbował zastąpić odrzuconych informacji równoważnymi sytuacjami czy lapidarniejszym dialogiem. Zmian dokonywał prawdopodobnie w pośpiechu. Świadczą o tym zwroty, które pozostawił z pierwotnego tekstu, związane z sytuacjami, dialogami, z których zrezygnował.

Tekst dylogii jest uboższy od tekstu pierwotnego nie tylko o wycięte sceny, fragmenty dialogów, ale również o... didaskalia; w „wydaniu scenicznym”! Ta paradoksalna konstatacja traci taki charakter, jeśli przyrzeć się uważnie roli tekstu dramatycznego w obu edycjach. Mimo pozorów — za każdym razem była ona odmienna, aczkolwiek Kisielewski zmian dokonywał niekonsekwentnie. Dramaturg inaczej traktował tekst utworu przeznaczony wyłącznie do czytania, a inaczej tekst przeznaczony dla teatru.

Spostrzeżenia te potwierdza, ale właśnie tylko potwierdza, cytowana wcześniej informacja Bogusławskiego o znacznym rozbudowaniu tekstu odautorskiego *W sieci* w wydaniu książkowym w stosunku do wersji nadesłanej na konkurs teatralny. Bo dobitnego przykładu słuszności przedstawionej tezy dostarcza historia tekstów innego, zlekceważonego przez Taborskiego, dramatu Kisielewskiego, tj. *Sonaty*. Jak wiadomo, utwór ten posiada bardzo ubogie — jeśli porównać tu *W sieci* czy *Karykatury* — didaskalia, ale nigdy też w całości nie został przygotowany dla czytelnika. Natomiast gdy autor drukował fragmenty, to traktował je jako fragmenty epickie. Dialogi opublikowane w 1899 r. w „Młodości” (pod odrębnymi tytułami) spis treści czasopisma podaje w dziale „beletrystyka”<sup>40</sup>.

Także tekst wydrukowany w „Krytyce” z 1900 r.<sup>41</sup> nie wyodrębnia w charakterystyczny dla dramatu sposób postaci wypowiadających poszczególne „kwestie”, uczestnicy dialogów znani są wyłącznie z opisu sytuacji w „tekście odautorskim”. Poza tym zdarzają się, choć rzadko, didaskalia obszerniejsze w stosunku do „wydania scenicznego”, odnotowujące sposób zachowania się bohaterów.

Kisielewski tekst odautorski swoich dramatów przeznaczał przede wszystkim

<sup>40</sup> Na tej podstawie M. Frančić (*Postępowe organizacje studenckie w Krakowie (1895—1914)*). W: *Postępowe tradycje młodzieży akademickiej w Krakowie*. Opracowali: H. Dobrowolski, M. Frančić, S. Konarski. Kraków 1962, s. 73) i J. Czachowska (*Ostap Ortwin*. W: O. Ortwin, *O Wyspiańskim i dramacie*. Warszawa 1969, s. 14) informują, iż Kisielewski drukował w „Młodości” prozę.

<sup>41</sup> J. A. Kisielewski, *Sonata*. Kompozycja dramatyczna w pięciu częściach. Część czwarta. „Krytyka” 1900, s. 303—311.

dla czytelników, nie dla aktorów, reżyserów. Owe wskazówki, tak wysoko cenione za ujawnioną w nich wyobraźnię teatralną, kierował do czytelników. Realizatorom teatralnym tych utworów pozostawiał swobodę. Struktury epickie wprowadził do tekstu *Karykatur* i *W sieci*, ażeby dostarczyć czytelnikowi ekwiwalentu doznań, które widzowi daje dzianie się sceniczne: ruch, mimika, gest, stworzony nastrój.

Decyzja opublikowania w „Bibliotece Narodowej” redakcji „wydania scenicznego” jest zupełnie słuszna. Redakcja ta była podstawą przedstawień teatralnych przez kilkadziesiąt lat, wokół niej narastała legenda Kisielewskiego, dzięki „wydaniu scenicznemu” tytuł *W sieci* kojarzy się do dziś jednoznacznie tylko z pierwszą częścią utworu. Wydaje się jednak, że we *Wstępie* należało przedstawić wskazany wyżej problem, podkreślić, iż w tym wypadku wybór tekstu podstawowego wymaga dodatkowego uzasadnienia. Jak widać, nie idzie tu wyłącznie o tekst, ale również o świadomość artystyczną i postawę ideową pisarza.

Skoro odrzucimy założenie, że *Ostatnie spotkanie* to odrębny etap na drodze ideowego dojrzewania dramaturga, tezę Taborskiego o zmianie stosunku Kisielewskiego do artysty w kolejnych utworach, od apoteozy po kompromitację (por. cytowane już słowa ze s. XXVI—XXVII), trudno przyjąć. Dotychczasowy sposób interpretacji (Taborski w niczym od niego nie odbiega) twórczości pisarza wydaje się zbyt wąski. Zainteresowania dramaturga ograniczono do jednego tylko kręgu zjawisk, i to rozpatrywanego dość powierzchownie. Modernizm jego utworów „to przede wszystkim — oczywiście — charakterystyczna dla epoki obsesja, z jaką pasjonuje go problem sztuki i problem artysty” (s. XX), „problem sztuki i miejsca artysty w życiu społeczeństwa” (s. V). Wartość dramatów Kisielewskiego polegałaby na tym, iż do apologii artysty i sztuki ustosunkował się ostatecznie krytycznie, natomiast jako kronikarz cyganerii artystycznej dał jej wizerunek niesłychanie plastyczny, przenikliwy psychologicznie, bogaty w szczegóły obyczajowe. Twórczość Kisielewskiego byłaby zatem odległa od podstawowych problemów bytu, zagadnień metafizycznych, eksponowanych przez manifesty i programy modernistyczne, sam Kisielewski byłby jedynie uważnym — wrażliwym na fałsz, zakłamanie moralne i obyczajowe — obserwatorem.

A przecież Grzymała-Siedlecki komentując „list do panny Broni” wskazał na postulaty, których genezy należy szukać w lekturach Nietzschego, Ibsena, terminy, frazesy przyjęte z ówczesnej „nauki”, odesłał do *Sily i materii* Büchnera, do Wundta. Czy z poglądów tych myślicieli — obojętne, że z drugiej, a częściej pewnie i z trzeciej ręki znanych pisarzowi — nic nie przeniknęło do jego twórczości?

Przedstawione wątpliwości potęgują się, a domniemania znajdują dodatkowe racje po skonfrontowaniu ich z popremierowymi recenzjami dramatów, z charakterystykami pisarstwa Kisielewskiego sformułowanymi przez ówczesnych krytyków literackich. Ograniczymy się do paru uwag, odnotujemy pytania, na które nie znaleźliśmy odpowiedzi we *Wstępie* Taborskiego, domysły, które rozmijają się z jego argumentacją.

Z pewnością dla nas dziś dorobek Kisielewskiego to w głównej mierze urzekający dokument obyczajowy, zwierciadło środowiska bohemy ostatnich lat w. XIX, dzisiaj też „od razu” widać ekstatyczne uwielbienie dla sztuki młodych bohaterów oraz ich nienawiść do filistra. Tak, ale dla współczesnych wybór środowiska malarzy czy literatów nie oznaczał automatycznie zamknięcia utworu w kręgu problemów artysty, fascynacji sztuką. Sztuka była przede wszystkim sposobem manifestowania indywidualności. Dla krytyki modernistycznej były to wypowiedzi o świecie, „życiu” i człowieku. Wybitni jej przedstawiciele: S. Lack, S. Brzozowski, A. Sie-

dlecki, później H. Sand<sup>12</sup>, charakteryzując twórczość Kisielewskiego nie używają w ogóle wyrazów „sztuka”, „artysta”; posługuje się tymi określeniami L. Bruner, ale jednocześnie twierdzi, że „dramat *W sieci* jest rzeczywiście skończonym w sobie kosmosem”.

Jak widać, należy zachować ostrożność przy wyznaczaniu podstawowej problematyki *W sieci* i *Karykatur*. Próba weryfikacji pierwszego odbioru czytelniczego zmusza do postawienia pytań, na które odpowiedzi nie są oczywiste, wymagają rozważań i nie zawsze potwierdzają dotychczasowe tezy.

Zastanówmy się: czy miłość do sztuki, a nienawiść do filistra to zagadnienia najistotniejsze w *Karykaturach*? czy poezja stoi w centrum osobistego dramatu Relskiego, czy sztuka w ogóle bliżej go określa? (a cóż to za filister, ten papa Borkowski, który pozwala córce kształcić się, chętnie zgadza się na małżeństwo z artystą, ba, sam usiłuje go sprowadzić do własnego domu?). Z jakimi zjawiskami, postaciami „wesołego dramatu” należy wiązać jego motto: „Z prochuś powstał, w małpę się obrócisz”? Czy w dramacie *W sieci* autor w pełni solidaryzuje się z postawą młodych i czy jest ona do końca wspólna dla Julii i Jerzego? Jeśli *W sieci* i *Ostatnie spotkanie* stanowią jeden nierozzerwalny utwór, to czy można w dalszym ciągu uważać Julkę za bohaterkę pozytywną dramatu? czy nie należałoby rozgraniczyć aprobaty pisarza dla ideałów Julii od krytycznej oceny jej cech charakteru? czy bohaterem pozytywnym jest Jerzy? Jaki w tym dramacie jest stosunek autora do mieszczaństwa?<sup>13</sup> Jak należy interpretować tytuł dylogii? czy „sieciami” są tylko nakazy i okowy mieszczańskiej moralności? czy tytuł dotyczy tylko Julki? może także Jerzego i pozostałych postaci? A jak należy rozumieć tytuł *Karykatury*, jaki krąg zjawisk obejmuje? Jakie miejsce w ewolucji poglądów Kisielewskiego zajmuje *Sonata*?

Zauważmy, że autor czołowe postacie swych dwu słynnych dramatów o „artystach”, Chomińską i Relskiego, kompromituje już choćby przez osoby, które życie dało im za towarzyszy — „nieartystów”: urzędnika i szwaczkę. W obu wypadkach zyskują oni z oporami (Rolewski) lub bez nich (Zosia) sympatię czytelnika i widza, odmiennie niż niedoszła malarka i początkujący poeta. W obu wypadkach wspólną cechą „artystów” jest słabość, brak odwagi, uchylanie się od decyzji, pozostawianie jej innym, wyżywianie się w gestach, deklaracjach, którym przeczą własnym postępowaniem. Odwrotnie ma się rzecz z Boreńskim i — on jeden realizuje swoje marzenie: zostaje artystą. Czyżby ideałem Kisielewskiego był człowiek silny, prosto zmierzający do obranego celu, ktoś, kto nie pozwala narzucić sobie jakichkolwiek obcych mu obowiązków, decyzji, indywidualista dysponujący mocną wolą? czy w przekonaniu autora *W sieci* dopiero taka jednostka może zostać artystą? Co tu ważniejsze: umiłowanie sztuki (wystarczy „powołanie”?) czy wierność własnej indywidualności?

Propozycja nieco odmiennego odczytania podstawowej problematyki twórczości Kisielewskiego pojawiła się tutaj m. in. z tego powodu, że Taborski nie potrafił przekonać do swej ogólnikowo sformułowanej i ogólnikowo argumentowanej tezy.

<sup>12</sup> S. Lack, *Kisielewski [...]*. „Życie” 1899, nr 19/20. — S. Brzozowski, „Głos” 1903, nr 11. — A. Siedlecki, *Jan Aug. Kisielewski. (Portret piórem)*. „Młodość” 1899, s. 235—236. — H. Sand, *Współczesna polska twórczość dramatyczna*. Kraków 1911, s. 144—149.

<sup>13</sup> Weiss (*op. cit.*, s. 233) stwierdził, że Kisielewski w zasadzie podobnie postraktował reprezentantów mieszczaństwa i cyganerii, „racje były równo rozłożone po obu stronach”.



A przecież poprzednio postawionych pytań nie sposób pominąć, jeśli zechce się określić pogląd na świat wpisany w dramaty pisarza. Bardziej szczegółowej próby rekonstrukcji owego poglądu nie ma we *Wstępie* bodaj dlatego, iż autor niewłaściwie wyważył jego proporcje. Nie negując wagi ustaleń biograficznych ani znajomości recepcji utworów dla prawidłowego rozeznania w dorobku pisarza, wypada stwierdzić, że najwięcej miejsca należało zarezerwować na analizę tekstów Kisielewskiego. Wstępny szkic w tomiku „Biblioteki Narodowej” powinien przede wszystkim pomóc czytelnikowi we właściwym zrozumieniu dzieła pisarza. Na dwudziestu stronach nie sposób było jednak zawrzeć wyczerpującą charakterystykę zdobyczy ideowych i artystycznych twórcy *Karykatur*, *W sieci*, a także *Sonaty*. Toteż pełnej satysfakcji nie przynosi również omówienie warsztatu pisarskiego Jana Augusta (choć znalazły się tu interesujące uwagi o sposobie wykorzystywania realiów, o języku bohaterów oraz — najobszerniejsze z dotychczasowych — omówienie wielorakich funkcji didaskaliów *W sieci* i *Karykatur*).

Taborski trafnie wyznaczył miejsce twórczości Kisielewskiego na mapie kierunków artystycznych Młodej Polski. Natomiast nie zawsze przekonuje sposób rozumowania, który prowadzi autora *Wstępu* do konkluzji, iż „*W sieci* i *Karykatury*, dwa najlepsze dramaty Jana Augusta Kisielewskiego, należą do charakterystycznych przykładów modernistyczno-naturalistycznego synkretyzmu w literaturze Młodej Polski” (s. X).

Taborski uchyla się od precyzyjnego określenia terminu „modernistyczny”. W dramaturgii epoki wskazuje nurty: naturalistyczny i symboliczny, jako dominujące. Poza tym nurt preekspresjonistyczny, neoromantyczny oraz synkretyczny — przede wszystkim łączący elementy naturalistyczne i „najogólniej mówiąc” modernistyczne. Jest to wszystko, czego o tym rodzaju dramatu się dowiadujemy. (Gdy mowa o środkach artystycznych, którymi posługiwał się Kisielewski, to termin „modernizm” nie obejmuje swym zakresem ani preekspresjonizmu, ani neoromantyzmu, lecz tylko i wyłącznie symbolizm.)

Spójrzmy, jak wydawca *Dramatów* dowodzi ich synkretyzmu: „Jedni bohaterowie, a nawet całe grupy bohaterów i związana z nimi problematyka łączy te dramaty z naturalizmem, inni — z modernizmem” (s. X). Tak więc w zakresie „problematyki” Chomińscy łączyliby *W sieci* z naturalizmem (jako mieszczanie), Julia, Jerzy, Bronik z modernizmem (jako artyści). Analizując formę dramatu — pozostaniemy przy *W sieci* — Taborski za cechę modernistyczną uznał tylko oceniający charakter didaskaliów. Zatem ze względu na tematykę należałoby utwór w połowie przypisać naturalizmowi, a w połowie modernizmowi, ze względu na formę — jednak niemal w całości naturalizmowi.

Czy taki przewód analityczny zadowala? Chyba jest zbyt powierzchowny i mechaniczny. Taborski „osobno” widzi modernizm, a „osobno” naturalizm — i to w przejawach niekoniecznie konstytutywnych dla tych metod artystycznych. Rzecz w tym, że bodaj nie da się wyraźnie odseparować w twórczości Kisielewskiego tego, co naturalistyczne, od tego, co modernistyczne. Już K. Wyka ukazywał organiczne powiązania modernizmu z naturalizmem, ostatnio M. Głowiński przedstawił sposób przenikania się tych elementów na terenie powieści młodopolskiej<sup>14</sup>. Nie inaczej było ze znaczną częścią utworów dramatycznych tego okresu.

Nierządko to, co ze środków literatury naturalistycznej rzuca się w utworach

<sup>14</sup> K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959. — M. Głowiński, *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969.

Kisielewskiego od razu odbiorcy w oczy, ma tutaj odmienne funkcje niż w dziełach spod znaku Maupassanta i Zoli. Realia, „precyzyjne określenie czasu i miejsca rozgrywania się akcji”, nie wyznaczają bezpośrednio problematyki *W sieci*. W żaden sposób nie został w tekście zdyskontowany fakt, iż akcja rozpoczyna się „w piątek dnia 8 lutego, roku 1898”. Jeśli natomiast dobrze się przyjrzyć dramatowi, można zauważyć, że ironia, której w nim sporo, dotyczy także ślepego naśladownictwa rzeczywistości, wierności szczegółom w literaturze naturalistycznej. Jej faktograficzna skrupulatność została doprowadzona do absurdu. Kisielewski albo kpił z „precyzji” naturalistów, albo o nią w istocie nie dbał — panią Chomińską obdarzył pierworodną córką już jako 15- czy 16-letnią dziewczyną... Jeśli pisarz w trakcie przygotowywania dramatu do druku zmienił bez wahania czas akcji, to widać był mu on dosyć obojętny: nie szło o protokolarny zapis wydarzeń, ważna była dokumentalność charakterów ludzkich, zachwyków i rozterek ideowych bohaterów.

W związku z tendencją do podkreślania, iż zacieranie granic między powieścią a dramatem to zjawisko typowe dla naturalizmu, trzeba stwierdzić, że uwidocznia się ono także w dramacie symbolicznym oraz że nierozbudowanie didaskaliów było tu najważniejsze. „Upowieściowienie” przejawiało się przede wszystkim w sposobie budowania akcji, w przyznaniu zasadniczego znaczenia w utworze dramatycznym nie intrydze, perypetiom fabularnym, lecz dyskusji, „akcji wewnętrznej”. Tak dzieje się w *Karykaturach* i *W sieci*.

Należą one do tego typu dramatu, który Przybyszewski określił mianem „nowego”. Ten „nowy dramat” wyrastał z techniki pisarskiej naturalizmu (początkowała go przecież twórczość Ibsena!), tylko częściowo był wobec niego w opozycji, w równej mierze stanowił kontynuację doświadczeń tego kierunku.

Właśnie i *Karykatury*, i *W sieci* są takimi „nowymi dramatami”. Bohater nie zмага się z „kategoriami zewnętrznymi”, lecz z samym sobą (na pewno tak jest w wypadku Relskiego, wbrew pozorom także w wypadku „szalonej Julki”, która mociuje się z własną słabością, obciążając za swe niepowodzenia wyłącznie społeczeństwo, przesady społeczne). Akcja, ilość zdarzeń, perypetii została ograniczona do minimum. Ich miejsce zajęła obserwacja zmiennych myśli, nastrojów, uczuć, moralnych wątpliwości bohaterów. Nie znajdują one jednoznacznego rozwiązania w finałach utworów. Wydaje się, iż przede wszystkim wskazane elementy metody artystycznej Kisielewskiego powodują, że dramaty jego zaliczamy do modernistycznych.

Przenosząc propozycję terminologiczną Głowińskiego na teren dramatu można by określić *Karykatury* i *W sieci* jako „zespoły scen”<sup>15</sup>. Cechą charakterystyczną utworów Kisielewskiego jest brak ciągłości „narracji”. Pisarz ukazuje odbiorcy tylko wybrane — istotne epizody z życia bohaterów. W obu dramatach po zaprezentowaniu protagonistów i ukazaniu ich ideałów zachodzi wypadek decydujący o dalszym ich losie, jednocześnie stanowiący próbę charakteru. Po znacznym odstępie czasowym otrzymujemy konfrontację realnego życia bohaterów z ich wcześniejszymi deklaracjami, manifestami.

Sporządzając komentarz Taborski założył sobie, że będzie objaśniał tylko wyrazy obcego pochodzenia, zwroty niemieckie i francuskie, aluzje do utworów i postaci literackich, a także mitologicznych, nie będzie natomiast objaśniał wyrazów polskich, prawdopodobnie dlatego, że język Kisielewskiego, jako stosunkowo nam bliski, uznał

<sup>15</sup> O „kompozycji pętłkowej” *Karykatur*, które stanowią „zlepek luźny obrazów”, pisał A. Sygietyński („Ateneum” 1900, t. 1, s. 211).

za rozumiały. Tymczasem przeciętnemu czytelnikowi, nie dysponującemu głębszym przygotowaniem historycznym, znajomością języka — nie literackiego, ale potocznego (jednak sprzed 70 lat!) — dopiero pomoc wydawcy pozwoliłaby zrozumieć ten tekst w zupełności.

Kisielewski wprowadził obficie słownictwo i zwroty z żargonu kawiarniano-studenckiego oraz żargonu przedmieść ówczesnego Krakowa, dziś już nie całkiem jasne. Czytelnik musi często poprzestać na domysłach. Przykłady: „od rapy” (s. 20) to „od ręki”? a „dydek” (s. 23) to pieniądz? Jaki jest rodowód tych słów? Nikt już jednak nie wie, co znaczy „czarna w cienkiej” (s. 227, 308), jak podawano taką kawę? A „siarowę z mocną” (s. 337)? Skąd się wziął, co znaczył okrzyk „Jedwabna w kratę!” (s. 334)? Jak długo trzeba spać, by „zaspać dojna” (s. 123)?

Taborski robi niezupełnie uzasadnione wyłomy także w objaśnianiu wyrazów obcych. Tłumaczy „paroksyzm” (s. 236), nie objaśnia zaś „subiekcji” (s. 33, 54) (zresztą oba wyrazy chyba są dla czytelnika zrozumiałe). A kto poza specjalistami wie, czy Jerzy mówi prawdę, kiedy tłumaczy Cesi, że „filoksera” to „taki owad, co to gryzie winnice pańskie” (s. 191)? (filoksera jest rzeczywiście groźnym szkodnikiem żerującym na liściach i korzeniach winorośli, w Europie znanym od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku).

Zdarza się wreszcie, że Taborski niewłaściwie komentuje obcy wyraz. Według niego „tandem” (*W sieci*) to „dwukołowy powozik” (s. 112). Należałoby jeszcze koniecznie dodać, że taki, do którego dwa konie zaprzężone są „gęsiego”. Mieszczka Podlipska słowa tego używa jednak z pewnością na określenie modnego wówczas dwuosobowego roweru.

Taborski we *Wstępie* podkreślił wyjątkową dbałość pisarza o realia ówczesnego życia. Jako autor komentarza nie wysunął z tego faktu właściwego wniosku. Bez wyjaśnienia pozostały nazwy, słowa, które dzisiejszemu czytelnikowi niewiele już mówią. Oto przykłady: „Worth” (s. 78), „Veuve Cliquot” (s. 276), „regalitas” (s. 66); co to była „piąta kuria”? kto to byli „palladyści”? cóż to był za „dramat parlamentarny z przeskokiem foteli” (s. 298)?

Przy bardziej skrupulatnym komentarzu dowiedzielibyśmy się, gdzie zdobywała wykształcenie plastyczne Julia Chomińska. Nie uczęszczała przecież do Szkoły Sztuk Pięknych, lecz do jakiejś „babskiej akademii”, o której wspomina Bronik (s. 19), a „szalona Julka” twierdzi, że „wszystkie [studentki] zapłaciły” (s. 43) — Julia z pewnością była uczestniczką kursu rysunków i malarstwa przy Wyższych Kursach Żeńskich im. A. Baranieckiego. Można się domyślić, jak „pożyczało się na indeks” (s. 73), trudniej zrozumieć, dlaczego Zosia bała się, żeby ją „pod telegraf nie wzieni” (s. 324; tak nazywano w Krakowie areszt tymczasowy przy ul. Kanoniczej, w dawnym budynku Urzędu Pocztowo-Telegraficznego). Jak wreszcie wyjaśnić, co to był za „paragraf drugi”, na który skakał „kumisarz” (a nie „kóminiarsz”, jak podaje Taborski<sup>16</sup>)?

Jan Michalik

<sup>16</sup> Wydawca informuje, że skolonizował tekst „wydania scenicznego” *Karykatur* z pierwodrukiem i dostrzeżone błędy drukarskie poprawił. Co najmniej jeden pozostawił. Chodzi o niejasno w tomiku „Biblioteki Narodowej” tłumaczący się zwrot Migdała: „Ano to wskoczyłem z przeproszynie jak kóminiarsz na paragraf drugi, he, he, he he!” (s. 334). W pierwodruku (*Karykatury. Studium sceniczne w czterech aktach. „Ateneum” 1899, t. 4, s. 213*) Migdał mówił: „[...] jak kumisarz na paragraf drugi, hohehehe!”