

Ewa Korzeniewska

Twórczość dramatyczna Zapolskiej w latach 1895-1900

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/3, 29-60

1956

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWA KORZENIEWSKA

TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA ZAPOLSKIEJ W LATACH 1895—1900 *

1. Melodramaty

W roku 1895 Zapolska kończy 36 lat. Jest kobietą, która umie żyć śmiało, a nawet zuchwale, zrywając ze swoim środowiskiem i zdobywając sukcesy literackie i teatralne.

W tym okresie ciągle jeszcze nie może się zdecydować, czy jej właściwym powołaniem jest scena, czy literatura. Nadal więc próbuje sił w obu kierunkach, niewątpliwie więcej energii wkładając w starania o dobrą pozycję w teatrze. Czy jednak już wówczas uświadamiała sobie, że jej talent może rozbrzmieć wielkim płomieniem w twórczości dramatycznej? Było niepodobieństwem, aby pisarka tak mocno związana ze sceną nie usiłowała wejść na nią także jako autorka dramatu. Istotnie, od początku swej twórczości Zapolska pisze kilka obrazków dramatycznych, przerabia na scenę *Chatę za wsią* Kraszewskiego i powieść Klementyny z Tańskich Hoffmanowej o Janie Kochanowskim. Po hałasie, który wszczął się wokół *Małuszki*, przystosowuje to opowiadanie na scenę. Przypuszcza, iż łatwo osiągnie powodzenie sztuką o temacie znanym ze skandalu w prasie. *Małuszka* nie zdobywa spodziewanego sukcesu w Polsce, nie dostaje się też na scenę w Paryżu — mimo obietnic reżysera.

Twórczość Zapolskiej wczesnego okresu niewątpliwie wyznacza dalszy kierunek rozwoju. Zapewne współpraca z teatrami prowincjonalnymi i ogródkowymi skłoniła pisarkę do próbowania swych sił w specyficznym rodzaju dramatycznym — to znaczy w melodramacie. W Paryżu jako druga próba zdobycia sceny francuskiej powstaje dramat *Deux*, o którym wiemy tylko z listów Zapolskiej. Po powrocie z Paryża autorka przerabia na scenę swą najgłośniejszą powieść *Kaśkę Kariatydę*. Do tego momentu twórczość dramatyczna i proza-

* Artykuł ten jest rozdziałem większej pracy o Gabrieli Zapolskiej.

torska Zapolskiej jest ściśle ze sobą powiązana. Pisarka, poza młodzieńczymi próbami, nie ma ambicji wniesienia do dramatu nowych spraw i nowych ludzi. Tematy jej powieści stają się materiałem utworów scenicznych. Zapolska ma zawsze mnóstwo pomysłów twórczych, a jej powieści właśnie dlatego rozrastały się niepokojąco, iż nie umiała opanować bogactwa wyobraźni. Przyczyną przeróbek nie był więc na pewno brak nowych tematów. Przystosowując swe opowiadania czy powieści na scenę, Zapolska szła utartymi śladami naturalistów.

W tym okresie przez całą Europę przebiega tendencja do przerabiania powieści na utwory sceniczne. We Francji w ten sposób wchodzi do teatru niemal wszystkie sławniejsze powieści Zoli. Podobnie powieści Goncourtów, romanse Daudeta, opowiadania Maupassanta. To samo zjawisko powszechnie występowało w Polsce. Teatry grywają przeróbki utworów Sienkiewicza, Orzeszkowej, Kraszewskiego i wielu innych pisarzy. Adaptacje francuskie zaczynają wędrować po wielu krajach Europy. Teatry są wprost zarzucone tą produkcją, która zyskuje uznanie małomieszczańskiej publiczności; w rezultacie przestają troszczyć się o sztuki oryginalne. Powstaje popłatny zawód „przerabiaczy“, którego chwytają się i niedołążni grafomani, i pełni dobrej woli drugorzędni, źle zarabiający pisarze.

Masowość tej produkcji zaczęła wreszcie niepokoić opinię publiczną. Kronikarz *Prawdy* pisał:

Od czasu wprowadzenia na scenę *Chaty za wsią* przeróbki powieści na komedie, dramaty, melodramaty sypią się u nas jak z worka dziurawego, pomimo że nie wszystkie utwory nadają się na deski teatralne. Obecnie już po Kraszewskim i Orzeszkowej przysła kolej na Sienkiewicza; jedna ze spółek od robienia sztuk postanowiła właśnie wprowadzić *Połanieckich* na scenę. Podziwiać trzeba autorów ze sławą zdobytą, którzy pozwalają na takie éwiartowanie i przekształcanie ich pomysłów, najczęściej bardzo niekorzystne. Ale to jest tylko ich krzywda osobista, gdy tymczasem ów znamieny prąd „twórczości“ daje smutne świadectwo naszej literaturze scenicznej. Stwierdza bowiem brak zdolnych pisarzy i samodzielności w tym zakresie. Scena atoli wymaga ciągle sztuk nowych, więc na gruncie jałowym zrodził się u nas szereg przerabiaczy i lokalizatorów-rzemieślników, którzy przenicowane i „przefasonowane“ rzeczy tania sprzedają. Nie trzeba tu posiadać ani krzty zdolności twórczej. Dość mieć jakie takie pojęcie o warunkach scenicznych, aby szatę powieściową pokrajać, połatać, ubrać ją w dzwoneczki i z przyśpiewkami, z podrygami baletowymi wystawić na scenie¹.

¹ P., *Przeróbki*. *Prawda*, 1895, nr 32.

Przez długi czas takie alarmy nie zmieniały sytuacji, wynikała ona bowiem z głębszych powodów niż chęć łatwego zarobku. O powstaniu mody adaptacji i o masowości tego zjawiska zdecydowały inne przyczyny. Adaptacje sceniczne zyskały uzasadnienie teoretyczne w założeniach naturalizmu. Na pierwszym miejscu naturaliści stawiali w literaturze powieść. Twierdzili, iż jedynie ten gatunek może „naukowo“ zobrazować życie. Tylko powieść pozwala na długie, szczegółowe opisy. Tylko ona umożliwia dokładne prześledzenie losów wielu ludzi, nie krępuje bowiem autora w ilości wprowadzonych osób czy zdarzeń, nie ogranicza czasu trwania akcji. Powieść daje więc możliwość pokazania różnych środowisk, pozwala wnikać szczegółowo w psychikę człowieka i śledzić jego uczucia. Naturaliści nie doceniali znaczenia krótkich scen dramatycznych odsłaniających jak błysk piorunu prawdę ludzkiego życia, nie rozumieli, że parodianiowa rozmowa może charakteryzować lepiej niż wielosłowne opowiadania autora. Sądziło, iż przypominający naukowe sprawozdania opisy najwierniej informuje o wydarzeniach. Dlatego też nie chcieli uznać, że dramat jest odmiennym gatunkiem literackim, posiadającym własne prawa i odrębną technikę. Udoskonalenie dramatu widzieli w upodobnieniu go do powieści. Zalecali więc, aby każdy utwór sceniczny dawał szeroki obraz środowiska, aby szczegółowo wnikał w przeżycia postaci, aby wprowadzał wiele różnych osób, charakteryzujących różne właściwości obyczaju czy moralności. Natomiast nie dbali o zwięzłość i dramatyczny rozwój akcji, lekceważyli zwarte dialogi, nie troszczyli się o żywe zainteresowanie widza.

Sztuki naturalistyczne składały się z wielu luźno powiązanych scen, były przeładowane dużą ilością postaci, często nie miały ani dramatycznego konfliktu, ani zdecydowanego zamknięcia zdarzeń w scenach końcowych. Szczegółowo opracowane i przeładowane drobiazgami urządzenie sceny miało zastępować opisy; ubiór i zachowanie postaci powinny były charakteryzować środowisko, a rozmowy na scenie, zamiast rozwijać intrygę i wiązać wydarzenia, służyły przede wszystkim poznaniu instynktów — a często nawet chorobliwych zбочeń — postaci. Francuski historyk literatury mówi:

Sztuka naturalistyczna jest rodzajem kalki z powieści naturalistycznej. Podobnie tej — jest przede wszystkim serią scen, opisów, serią obrazów, których ilość nie jest ściśle określona [...]. Obrazy wiąże się za pomocą intrygi, ale nie ma ona wielkiego znaczenia. Akcja jest prosta, bez wydarzeń przypadkowych, które wszystko mać. Ponieważ postacie są

podporządkowane fatalności temperamentu i środowiska, wypadki muszą następować po sobie z logiczną koniecznością; akcja jest tylko kolejnym odsłanianiem intymnej natury postaci².

Tak więc teoria naturalizmu lekceważyła odmienność praw dramatu i wymagania sceny, mało dbała o zainteresowanie i uczuciowe zaangażowanie widza. W konsekwencji prowadziła do fałszywego wniosku, iż każda dobra powieść będzie równie dobrym dramatem. Należy tylko opisy potraktować jako wskazówkę do urządzenia dekoracji, opowiadanie autora podzielić na „rozmowy“, rozdziały zastąpić aktami i usunąć te postacie oraz zdarzenia, które nie mieściły się w ramach trzygodzinnego przedstawienia. Oczywiście wartość adaptacji bywała różna. Wybitni autorzy przerabiając własne utwory umieli tchnąć w nie dramatyczne napięcie i stworzyć żywych ludzi powiązanych interesującą intrygą — teoria naturalizmu i tu nie wytrzymała praktyki życia. Natomiast zwykli przerabiacze mozolnie rozkładali powieść na akty, wciskali przemocą obszerny temat w ciasne ramy przedstawienia, często rezygnując nie tylko z wartości artystycznych, ale wprost z logiki wydarzeń i prawdopodobieństwa przeżyć ludzkich.

Zastanawiające jest tylko, w jaki sposób ta masowa rzemieślnicza produkcja znajdowała nabywców i powodzenie sceniczne. Wykształcona literacko publiczność na pewno nie zapewniłaby powodzenia teatrowi, który wystawiałby nędzne przeróbki. Zysków „adaptatorom“ dostarczał kto inny. Sztuki tego typu znajdowały uznanie w teatrzykach prowincjonalnych, a zwłaszcza w teatrzykach ogródkowych i teatrach „dla ludu“. Teatrzyki ogródkowe liczyły na publiczność drobnomieszczańską; starały się jej dostarczyć niewybrednej rozrywki w formie lekkich komedii czy fars, a także sztuk „tendencyjnych“, które miały służyć rzekomemu umoralnianiu drobnej burżuazji.

Dla jeszcze szerszej i nieco innej publiczności był przewidziany tak zwany teatr ludowy, w którym liczono na widzów ze sfery rzemieślniczej i robotniczej. Tam także wobec braku lepszych sztuk pchano niezliczone przeróbki i komedyjki ze śpiewem i tańcami — w naiwnym przekonaniu, iż to bawi i wychowuje „lud“.

Za granicą sprawa teatru ludowego była zagadnieniem traktowanym z całą powagą, rozumiano bowiem społeczną i wychowaw-

² P. Martino, *Le naturalisme français*. Paris 1951, s. 173.

czą rolę sceny. O teatr ludowy została stoczona wielka, pełna dramatyzmu walka pomiędzy sferami rządzącymi a ideologami postępu. Najwyraźniej walka ta rozegrała się we Francji, gdzie przedstawiciele rządu i burżuazji za wszelką cenę chcieli podporządkować sobie całą sprawę i ustalać własny repertuar wychowujący widza na pokornego, wzorowego obywatela burżuazyjnego państwa.

O inne cele walczyli tacy ideolodzy postępu, jak Romain Rolland czy Anatol France. Pragnęli oni nawiązać do pięknych tradycji francuskiej rewolucji i stworzyć teatr ludowy, w którym wielka, pełna „ludu“ widownia kształciłaby swe gusty i charaktery na przykładach największych sztuk klasycznego i współczesnego repertuaru. Twórcy tej koncepcji rozumieli, iż dzieła Szekspira, Moliera, nawet wielkich pisarzy starożytności — przemówią do ludu siłą postaci, prostotą i wielkością problemów. Twórczość dla ludu — mówił Romain Rolland — jest wielkim zaszczytem i wielką odpowiedzialnością. Powinna bowiem dawać prawdziwą wiedzę o świecie, budzić szlachetne uczucia i wskazywać właściwy kierunek walki o szczęście ludzkości. W tym szerokim rozumieniu wielka sztuka jest zawsze postępową i dlatego może i powinna być rozumiana przez masy ludowe.

W okresie gdy ideolodzy postępu prowadzili walkę o taki teatr dla ludu, burżuazja zaczęła gwałtownie tworzyć własne teatry ludowe. Były one zresztą różnych typów: od teatrów, które chciały naprawdę przekazywać kulturę szerokim kręgom społeczeństwa, po teatry powstające w wielkich ośrodkach przemysłowych, gdzie właściciel traktował je jako jeszcze jeden sposób wychowania karnego, wstrzemięźliwego robotnika. Na przykład w cesarstwie rosyjskim teatry ludowe powstają przy „kuratoriach trzeźwości“. Jak podaje kronikarz, „w Austrii, w Berndorfie odbyła się uroczysta inauguracja teatru robotniczego, zbudowanego kosztem Kruppa, właściciela ogromnych fabryk miejscowych“. Pierwsze przedstawienie odbyło się w obecności cesarza Franciszka Józefa:

Po przedstawieniu pochód, złożony z 3000 robotnic i robotników, przesunął się przez scenę i składał na niej wieńce, przy czym wydawano okrzyki na cześć cesarza [...].

Widzowie otrzymali pamiątkowy afisz, na którym [...] znajdowała się odezwa Artura Kruppa, opatrzona tytułem *Do moich pracowników*³.

³ *Teatra ludowe*. Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne, XVI, 1899, nr 42, s. 498.

W Polsce teatry ludowe powstawały przeważnie z inicjatywy i pod opieką burżuazji. Warszawski teatr ludowy był tworem kuratorium trzeźwości i zostawał pod nadzorem rządu. W Krakowie akcja filantropijna stworzyła zaczątki teatru popularnego w sali Towarzystwa Strzeleckiego. Stały teatr powstał dopiero w r. 1901 z inicjatywy aktora Knake-Zawadzkiego.

Powstawały też i w Polsce budynki teatralne wznoszone przez przemysłowców, a przeznaczone dla robotników. Ówczesny kronikarz informuje:

Szlachetna ofiarność jednostki powołała świeżo do życia pierwszą scenę ludową na prowincji. P. Juliusz Kunitzer, właściciel fabryki w Widzewie, wiosce tuż pod Łodzią położonej, wznosił kosztem kilkudziesięciu tysięcy rubli okazały budynek, przeznaczony na widowiska sceniczne, odczyty i pogadanki przyrodnicze...⁴

Podobne cele kierowały sferami rządzącymi w Galicji, gdy rozpoczęły one dyskusję nad innym typem teatru ludowego, a mianowicie — nad teatrem dla wsi. Wydział Krajowy rozpiisał w tej sprawie ankietę, uzyskując odpowiedzi od wielu polityków, pedagogów i ludzi sztuki. I tu przeważały tendencje filantropijno-solidarystyczne. Niewiele odpowiedzi mówiło o wielkiej sztuce i prawdziwym podnoszeniu kultury mas. Większość chciała dać chłopom rozrywkę, która by uczyła i utwierdzała cnoty: pokory, wstrzemięźliwości, posłuszeństwa i obyczajności moralnej. Zapolska podobnie ciasno rozumiała zadania teatru ludowego. W odpowiedzi na ankietę pisała:

Zauważyłam [...], że chłopci lubią sceny nadnaturalne, zaświaty duchowe, kochają się w aniołach, zjawiskach, lubią legendy. W tym kierunku także powinny być skierowane niektóre widowiska. Taka legenda w jednym akcie, a następnie rzecz realna z przyśpiewkami będzie stanowić dla nich nadzwyczaj miłe widowisko. Morał musi być zawsze — koniecznie — z początku mówiony wyraźnie, później zaś, gdy kultura wzrośnie — dyskretniej. [...] Sztuka, w której, dajmy na to, wyrostek z rozpusty rzucający kamieniami za wariatem, trafia tym kamieniem w skroń własnego ojca i zabija go na miejscu, może sprawić głębokie wrażenie na chłopskich widzach⁵.

W latach 1902—1903 Zapolska żywo interesowała się tą sprawą, miała nawet zamiar objąć kierownictwo krakowskiego teatru ludowego i starała się o zezwolenie Namiestnictwa. Przygotowywała też poradnik dotyczący gry scenicznej i techniki aktorskiej oraz „orientującą w literaturze odpowiedniej dla wiejskich teatrów“.

⁴ *Tamże.*

⁵ Z. Gargas, *Teatry chłopskie w Galicji*. Lwów 1903, s. 65—66.

Zapolska od dawna żywiła przekonanie, iż teatr „dla ludu“ wymaga sztuk specjalnego typu. Świadczą o tym nie tylko jej wypowiedzi publicystyczne. Świadczy o tym przede wszystkim część jej twórczości dramatycznej, wyraźnie przeznaczonej dla widowni „masowej“. Pisarstwo dramatyczne Zapolskiej zawsze stanowiło zagadnienie niepokojące. Rozwijało się bowiem w dwu różnych kierunkach: powstawały wybitne sztuki (takie jak: *Żabusia*, *Mężczyzna*, *Moralność pani Dulskiej*, *Ich czworo*, *Panna Maliczewska*), a obok nich, pomijając dramaty nieudane, ukazywał się szereg sztuk tendencyjnych, tworzonych techniką melodramatu. Ta dwutorowość twórczości nie oznaczała kolejnego osłabienia i wzrostu możliwości pisarskich. Świadczyła natomiast o tym, iż Zapolska z pełną świadomością swych zamierzeń pisała różne sztuki dla różnej publiczności. Dramaty przeznaczone dla czołowych teatrów tworzyła wedle najdojrzałszej techniki swoich czasów. Sztuki dla teatrów amatorskich czy ludowych kształtowała wedle zasad melodramatu, zgodnie ze swoim przekonaniem, iż właśnie melodramat najłatwiej pobudza, wzrusza i wychowuje niedojrzałego kulturalnie widza.

Melodramat w swym założeniu jest sztuką łatwych wzruszeń, tworzy postacie uproszczone, idealnie dobre lub zdecydowanie złe. Akcja melodramatu jest zwykle bardzo urozmaicona, przebiega poprzez liczne katastrofy, aby w końcu doprowadzić do zwycięstwa krzywdzonej długo cnoty. Tragiczne wydarzenia są przerywane scenami „wytchnienia“, w których śpiew, taniec, nawet dowcipy i kuplety mają rozweselić widownię. Cały melodramat jest podporządkowany tendencji umoralniającej. Zło musi być ukarane, bohater pozytywny musi zwyciężyć. Łatwy optymizm melodramatu — jak wierzą — „podnosi widza na duchu“ i utwierdza w przekonaniu, iż świat jest piękny, a życie społeczne dobrze i sprawiedliwie zorganizowane.

Romain Rolland w swej książce o teatrze ludowym podaje taki przepis na melodramat:

Proszę wziąć dwie sympatyczne postacie: jedną jako ofiarę, drugą jako naiwnego poczciwca; jedną postać wstrętą jak przedmiot pośmiewiska z ponurej farsy [*dindon finale de la farce sinistre*], proszę wprowadzić trochę groteski, trochę odpadków życia codziennego, nieco aktualnych aluzji politycznych, religijnych lub społecznych; proszę pomieszać śmiech i płacz, dodać piosenkę z łatwym refrenem. Pięć aktów i mało antraktywów — oto recepta ⁶.

⁶ R. Rolland, *Le théâtre du peuple*. Wyd. 13. Paris, s. 132—133.

Z tych tendencji wyrosła przeróbka sceniczna *Kaśki Kariatydy*. Sztuka ta, opatrzona podtytułem: „Melodramat w sześciu odsłonach“, powstała w wyniku oddziaływania dwu tendencji — naturalistycznej koncepcji dramatu i teoretycznych założeń „sztuki dla ludu“. Zapolska wprowadziła na scenę ten sam temat, te same postacie, niemal ten sam przebieg wydarzeń co w powieści. Zgodnie z wymaganiami naturalistów rozbiła całość na sześć luźno powiązanych obrazów-odsłon, wprowadziła na scenę trzydzieści pięć osób znanych widzowi dokładniej oraz wiele postaci bezimiennych jako tłum (a więc: sługi, Żydówki, rzemieślniczki, fabrykantki). Poszczególne grupy postaci reprezentują określone środowiska: drobnomieszczaństwo, artystów, rzemieślników, robotników. Niektóre z postaci zostały oznaczone imieniem lub nazwiskiem, inne określa ich zawód, występują bowiem tylko jako reprezentanci pewnej grupy społecznej, charakteryzując jej obyczajowość i moralność. Te wszystkie cechy dramatu zostały wprost przeniesione z powieści, która była ambitną próbą wyczerpującej analizy obyczajowości i moralności drobnomieszczaństwa.

Powieść zawierała wiele akcentów krytycznych. Kaśka z powieści jest typem prymitywnego, ale uczciwego człowieka, który zostaje doszczętnie zniszczony przez środowisko społeczne. Najpierw wyzyskują Kaškę chlebobawcy, potem Jan, który za obietnicę ślubu uzyskuje pełne oddanie rozkochanej dziewczyny. Wyrzucona ze służby Kaśka tuła się między szumowinami ulicy, wreszcie dostaje się do domu pokątnej akuszerki, która utrzymuje ją bezpłatnie — w nadziei, iż tak wspariała mamka, jaką będzie Kaśka, pokryje z nadwyżką wszelkie koszty. Przypadkowe spotkanie z Janem budzi w Kaške nadzieję że fakt oicostwa poruszy go i zmieni. Opowiada więc Janowi o swej sytuacji. Wówczas stróż doprowadzony do pasji, zarzuca jej rozpustę, wypiera się dziecka i gwałtownie ją popycha. Kaśka stacza się w parometry dół. Zaniesiona do domu akuszerki rodzi martwe dziecko. W parę dni później, zupełnie opuszczona, umiera w szpitalu, a lekarz bierze to wspaniale rozwinięte ciało na użytek medycyny.

W powieści wszystkie przeżycia i cierpienia Kaśki mają uzasadnienie prawdziwe. Krzywdzi ją rodzina urzędnika, wyzyskując i demoralizując, krzywdzi środowisko lumpenproletariatu miejskiego. Nędza i głód popychają ją do zbrodni lub samobójstwa. Nawet ksiądz zamiast pomocy wypędza ją z kościoła, gdzie chciała uczciwie zarobić myjąc podłogi.

W powieści losy Kaśki są pokazane na tle szerokich opisów środowiska społecznego. Tak na przykład czekając w komisariacie dziewczyna obserwuje różne typy wykolejeńców, ale prócz tego widzi ohydne zachowanie urzędników, domyśla się przyczyn, które doprowadzają do zbrodni nawet nieletnie dzieci. *Kaśka Kariatyda* była niewątpliwie powieścią tendencyjną, ale w szerokim sensie społecznym. Przeprowadzała ostrą krytykę środowiska, stwarzała przekonujące postaci, uzasadniała wydarzenia niesprawiedliwym układem stosunków społecznych.

Przerabiając powieść na scenę Zapolska zamierzała stworzyć melodramat, przeznaczając bowiem sztukę na scenę teatrów ogródkowych. Podała więc temat powieści ciasnej teorii melodramatu. Pozornie zmieniła niewiele. Pozostały bowiem te same postaci, przetrwał konflikt miłosny między Kaśką a Janem. Nawet niektóre drugorzędne postaci weszły do sztuki nie zmienione. Radykalnym przeobrażeniem uległo natomiast zakończenie. W powieści Kaśka umiera tragicznie i samotnie. W sztuce Jan zdecydowanie zmienia swe postępowanie. Żałuje za winy, prosi Kaśkę o przebaczenie, pragnie ją natychmiast poślubić. Kaśka umiera prawie szczęśliwa, nie tylko zresztą dlatego, iż jej miłość zdobyła serce Jana, lecz i dlatego, iż w przedśmiertnym zachwyceniu przeczuwa rozkosze życia w niebie, do którego przygotowują konającą miłosierne siostry zakonne. Tak więc zgodnie z koncepcją melodramatu *Kaśka Kariatyda* kończy się zwycięstwem cnoty. Uczciwość Kaśki zdobywa miłość Jana i nadzieję wiecznej szczęśliwości. W ten sposób tendencja utworu została niesłuchanie zwięziona. Zamiast krytyki stosunków społecznych autorka dała banalny przykład męskiej nieuczciwości, która zostaje w końcu zwyciężona trwałym uczuciem kobiety. Sens sztuki został więc ograniczony do dydaktyki moralnej, która ostrzega mężczyzn przed lekkomyślnością i niewiernością.

Ostre akcenty powieści przeciw klerowi zostały podobnie zastąpione sceną, w której zacne siostry otaczają Kaśkę miłością i troskliwą opieką.

Zakończenie zmieniło też zupełnie charakter Jana. W powieści od początku do końca był on typem egoisty, który dba tylko o własne niewybredne przyjemności. Cierpienia Kaśki nie wzruszały go zupełnie, budząc w nim tylko niechęć i gniew. W sztuce słowa Kaśki wywołują w nim gwałtowny wstrząs i pragnienie poprawy. Jan nagle uznaje swe winy i pragnie naprawić popełnione błędy. Równocześnie budzi się w nim głębokie a pełne tklivości uczucie i w tym

nastroju proponuje Kaśce natychmiastowy ślub, a po śmierci dziewczyny popada w głęboką rozpacz. Te gwałtowne i nie usprawiedliwione zmiany czynią zeń postać z umoralniającą bajeczki. Autorka zrezygnowała z prawdy charakteru, a więc i z prawdy życia na korzyść „budującej“ tendencji, która miała rozrzewnić publiczność.

W tym samym kierunku poszły inne zmiany utworu. W powieści sceny zbiorowe w sposób odpowiedzialny charakteryzowały środowiska, odsłaniając istotne cechy obyczaju i moralności. W sztuce służą taniej rozrywce widzowi. Autorka bawi się prostactwem zachowania postaci, wychwytuje w celu ośmieszenia typowe „powiedzionka“ miejskiego lumpenproletariatu i żartuje z ich niewybrednych gustów i ubiorów.

Zapolska konsekwentnie podporządkowała sztukę zasadom mieszczańskiego melodramatu, rezygnując z ambicji realizmu, wyrzekając się prawdy obserwacji. W rezultacie stworzyła płaskie widowisko, które miało „bawić i wzruszać“. Bawić powierzchowną satyrą małomieszczańskiego obyczaju, wzruszać cierpieniami Kaśki i gwałtownym przeobrażeniem Jana. Tendencja miała pewne akcenty humanitaryzmu, gdyż istotnie wskazywała na częste nieszczęścia i krzywdę pracujących dziewcząt. Jednakże *Kaśka Kariatyda* była sztuką poniżej poziomu dotychczasowej twórczości Zapolskiej.

Czy zawiniła tylko fałszywa koncepcja sztuk ludowych, która kazała Zapolskiej zapomnieć o krytycyzmie wobec życia i zrezygnować z ambicji prawdziwego odtwarzania rzeczywistości? Inne sztuki Zapolskiej przeznaczone dla masowej widowni, wskazują, iż nawet w ramach melodramatu mogła ona pisać utwory lepsze i głębiej wnikaające w życie. O poziomie jej melodramatów decydował bowiem rodzaj tendencji, której podporządkowywała całość utworu.

W następnych dwu melodramatach: *Matce Szwarcenkopf* (wyst. 1897) i *Joynem Firułkesie* (wyst. 1898) przemówiła pisarka, która chciała wzbudzić w publiczności humanitarny stosunek do człowieka bez względu na jego sytuację społeczną i przynależność narodową. W obu tych sztukach Zapolska walczyła z antysemityzmem, przeciwstawiając się narastającej wówczas fali ślepej, krwiożerczej nienawiści rasowej.

Podporządkowanie tematu i konstrukcji zasadom humanitarnej tendencji broniącej praw człowieka — otworzyło tym melodramatom znacznie szersze perspektywy. Skłoniło też autorkę do uważnej obserwacji przedstawionego środowiska. Zapolska nie poszła drogą najłatwiejszą. Mogła przecież stworzyć idealne postacie Żydów

szlachetnych i uczciwych, krzywdzonych przez zwyrodniałych nacjonalistów. Mogła także, nie licząc się z prawdą życia, ukazać środowisko żydowskie jako grupę ludzi solidarnych w swych interesach i zjednoczonych jeszcze silniej wspólnym niebezpieczeństwem.

Zapolska nie w ten sposób podjęła obronę. Zgodnie ze swymi obserwacjami przedstawiła środowisko żydowskie jako wewnętrznie ostro zróżnicowane. Jedną grupę stanowią w nim Żydzi zamożni, którzy dochodzą do bogactwa drogą oszustw i wyzysku, drugą — bezbronna, przez wszystkich wyzyskiwana nędza żydowska. Ci najubożsi są i głupi, i często nieuczciwi, ale to wina straszliwej nędzy. W gruncie rzeczy są to ludzie dobrzy, gotowi do pomocy innym, pozbawieni egoizmu i zachłannej łapczywości swoich zamożnych ziomków. W *Małce Szwarcenkopf*, a zwłaszcza w *Jojnem Firułkesie* z dużą prawdą przedstawiła autorka środowisko nędzy żydowskiej. Odsłoniła też tragedię małych dzieci tracących reszty sił w potwornych chederach, gdzie — nic nie rozumiejąc — musiały całymi dniami uczyć się na pamięć Talmudu. Tak więc akcja obu sztuk rozwija się na tle szeroko zarysowanego i zróżnicowanego środowiska. I tutaj Zapolska stara się o atrakcyjną widowiskowość, dając wiele scen obyczajowych (scenę zaręczyn, ślubu, zabawy karnawałowej). O ile jednak w *Kaśce* sceny takie służyły ośmieszeniu środowiska, o tyle tu pokazują — z szacunkiem dla ich odmienności — różne formy obrzędów i zwyczaju.

Poznaniu środowiska dopomagają trafnie nakreślone sylwetki postaci drugoplanowych. Wyrzucił się w pamięci stary ojciec Małki, wzruszający swą nędzną, bezbronną starością. Żywe współczucie budzi Chana utrzymująca ciężką pracą niedołężnego męża i liczną gromadę dzieci. Rzeczywiście szlachetną, a nie sentymentalną, litość budzą dzieci Chany dręczone bezmyślną nauką Talmudu. Dzięki tym wartościom ostro zarysował się konflikt między nędzą żydowską a innymi przedstawicielami środowiska. W *Małce Szwarcenkopf* akcja została zbudowana na drapieżnej chciwości i ślepym egoizmie bogatego spadkobiercy, który wyrzuca Małkę z domu jej zmarłej opiekunki. W *Jojnem Firułkesie* bohater przeciwstawia ciemnocie i chciwości środowiska nieokreślony ideał dobroci i szlachetności. Te wartości właściwie wyczerpują szlachetną tendencję Zapolskiej. Inne elementy sztuk są znowu powtórzeniem schematów melodramatu. Tak więc *Jojne* jest postacią naiwnie wyidealizowaną. Małka — nie wiadomo po co i dla czego — po wzruszających poświęceniach dla ojca umiera, zatruwszy się nasennymi proszkami.

Nie wiadomo też, w jakim celu — chyba, żeby zaspokoić rzekomą tęsknotę ludu do „zaświatów“ — wprowadziła Zapolska na scenę ducha starego Firułka, który wbrew normalnej „wzniosłości“ duchów gromi syna za jego naiwność i brak sprytu życiowego.

Takie taniutki środki wzruszania publiczności, których można wyliczyć wiele, nie zatarły przecież szlachetnej tendencji obu sztuk. Najlepszym tego dowodem było ich długotrwałe powodzenie na scenach wielu teatrów. Zapolska uważała obie sztuki za duże osiągnięcie, i to nie tylko artystyczne. Traktowała je jako śmiałe wystąpienie publicystyczne, które angażuje ją po stronie demokratycznych i postępowych środowisk.

Sztuki jej były rozumiane właśnie w ten sposób — jako życzliwe podjęcie niebezpiecznego tematu, jako wyraz solidarności z nędzą i krzywdą biedoty żydowskiej. *Małkę* i *Jojnego* oglądali na scenie zamożni kupcy i przemysłowcy, ale spieszyły do teatru także biedne przekupki, pośredniczki i handlarki. Zapolska pisała:

Dziś *Jojne*. Mam ciągle relacje z prób, nawet od Żydów. Marynia porzuciła towary i handel i zajmuje się reżyserią, wyrzucana przez Solskiego co chwila zza kulis — wraca — i znów rządzi mówiąc, że „ona nie może pozwolić, żeby w mojej sztuce źle po żydowsku mówili!“ Wreszcie przyszło do strasznej walki z Solskim o słowo „pusy!“ i Marynia przyprowadziwszy sobie do pomocy męża, cyrulika i dwie lichwiarki zwyciężyła, usunąwszy słowo „pusy!“ i wprowadziwszy na jego miejsce „humyc“. Z tego powodu straciła dwa dni handlu, ale swoje zrobiła. Żydzi na próbach są w siódmym niebie, a gdy Węgrzyn roztworzy gębę jak wrota i zaśpiewa:

„Panie rabin, jak się macie!
Czy mi swoją córkę dacie?“

Żydy aż się kładą ze śmiechu⁷.

W Krakowie wystawienie *Jojnego* nie zadowoliło Zapolskiej. Aktorzy — czy to w intencji rozbawienia widowni, czy dla przypodobania się mieszczańskiej publiczności — robili niedopuszczalne zmiany, ośmieszające środowisko żydowskie. Zapolska solidaryzuje się w oburzeniu z przedstawicielami Żydów, którzy zjawiali się u niej ze skargami. Pisała z goryczą:

Widzę teraz, że *Jojnego* zabili mi w Warszawie i w Krakowie... aktorzy. Dziś byli u mnie Żydzi — i prości, i inteligentni. Otóż oburzenie jest straszne nie na sztukę, ale na takiego Przybyłowicza, który modli się

⁷ List do Ludwika Szczepańskiego z [21 I 1899]. Ossolineum, rkps 12215/II, s. 55.

na scenie i robi tak straszne małpiarstwa w tej modlitwie, że prawowierni Żydzi wychodzą z teatru, a inteligentni czują się głęboko dotknięci, i bardzo słusznie. Taki p. Mielewski nie mówi swojej roli, ale dodaje bezeceństwa. [...] I tysiące drobniaków, które ich strasznie zraziły i obraziły w nich uczucia religijne. Np. rzucanie mac o ziemię zamiast, jak ja chciałam, do kosza⁸.

Zapolska z niepokojem i zainteresowaniem śledziła przebieg prób i pierwszych przedstawień. Z równym zniecierpliwieniem oczekiwała recenzji, przewidując ataki ze strony prasy reakcyjnej. Istotnie: i *Małka* i *Jojne Firułkes* zostały potraktowane nieomal jako deklaracja ideologiczna. Zainteresowanie było ogromne. W roku 1897 *Małkę* grają teatry Warszawy, Lwowa i Krakowa. *Jojne*, który wszedł na scenę w roku następnym, zyskuje podobne sukcesy. Wszystkie recenzje — bądź krytycznie, bądź z aprobatą — podkreślają odwagę autorki i omawiają tendencję utworów. Jeden z krytyków pisze:

A śmielszą od faktury jest idea sztuki i wielkie może być jej znaczenie cywilizacyjne. *Małka* pokazuje w całej jaskrawości brud, chciwość, nietolerancję ciemnej masy żydowskiej, jest obroną praw człowieka, urągą zaśniedziałej tradycji, przesądom i więzom, a tłum Żydów zapełnia salę, patrzy, jak biedna *Małka* ginie w okropnej tej atmosferze, i bije oklaski, słysząc słowa: „Tego nie chce żadne prawo, tego nie chce sam Bóg!“ Podobno na przedstawieniach w ogródku warszawskim na burzę oklasków ze strony żywiołów postępowych odpowiadały stałe protesty ze strony hassydów; i scena zamieniła się na trybunę, z której padały hasła nowych prądów⁹.

Małka Szwarcenkopf i *Jojne Firułkes* nie wyczerpywały wszystkich sztuk Zapolskiej, poddanych wyraźnej tendencji i przeznaczonych dla masowej widowni. Myśląc o repertuarze popularnym, który by jednocześnie bawił i kształcił, Zapolska próbowała rozszerzyć zakres problematyki i wprowadzić aktualne sprawy życia narodowego. Z podobnych zamierzeń wyrosły trzy sztuki: *Tamten*, *W Dąbrowie Górniczej* i *Sybir*, które Zapolska nazywała patriotycznymi. Dwie wydała pod pseudonimem *Maskoff*. Była z nich wyraźnie dumna. Czowała się pisarzem, który wiele ryzykuje, który lęka się powrotu do Warszawy, gdyż ciąży na nim „przestępstwo polityczne“. Pierwszy z tych utworów, *Tamten*, został wystawiony w ro-

⁸ List do Ludwika Szczepańskiego [z I 1899]. Ossolineum, rkps 12215/II, s. 65—66.

⁹ L. Szczepański, *Małka Szwarcenkopf*. *Życie*, 1897, nr 5.

ku 1898. Początkowo sztuka ta miała tytuł *W prywiślańskim kraju*. Cenzura galicyjska lękając się komplikacji nie zgodziła się na tak wyraźne określenie miejsca akcji. Wówczas autorka zaproponowała tytuł *Tamten*, który charakteryzował bohatera dramatu.

W sztuce tej Zapolska próbowała stworzyć typ bohatera patriotycznego. Takim wzorem „bez skazy“ mają być Anna i Bogdański, oboje piękni, szlachetni i gotowi do cierpień dla swych ideałów. Mimo zamierzeń autorki postacie te pozostały jednak martwe i nie przekonywające. Zapolska bowiem nie umiała, czy nie chciała, określić ideałów i celów ich działania. Młodzież przedstawiona w utworze pięknie deklamuje o obowiązku, walce i cierpieniach, godnie znosi więzienia i zsyłki, ale nie ma żadnej ugruntowanej świadomości politycznej, nie rozumie, że frazes patriotyczny może pokrywać egoistyczne, klasowe cele burżuazji.

Nieokreśloność ideałów, o które rzekomo walczy przedstawiona grupa młodzieży sprawia, iż rozmowy ich są pełne pustych frazesów, a czyny wyglądają na niepotrzebne nikomu cierpiętnictwo. Słusznie walcząc przeciw oportunistom i karierowiczostwu, Zapolska nie pokazała celów, którym powinna by służyć ideowa młodzież. Kazimierz, wypuszczony z więzienia, przyrzekł władzy zachowywać się jak lojalny obywatel. Aresztowanie Anny i grożąca jej kara zesłania przekonują go, iż powinien zmienić swe postępowanie. Zamiast jednak inaczej pokierować swym życiem, wiążąc się z demokratycznymi i wolnościowymi ideałami, Kazimierz znieważa żandarma, aby pójść na Sybir razem z ukochaną. Bezcelowe zmarnowanie życia autorka pokazuje jako szlachetny, wzniosły akt patriotyzmu.

Sztuka była przyjmowana przez prasę burżuazyjną z wielkim entuzjazmem. Dostrzeżono tu — po raz pierwszy w twórczości Zapolskiej — koncepcję, którą można było wykorzystać w interesie programu narodowej demokracji. Recenzent pisał:

Widzieliśmy wczoraj najświetniejsze bezsprzecznie zjawisko, jakie wydała u nas literatura dramatyczna ostatnimi czasy. Widzieliśmy dramat narodowy, jak gdyby krwią spod serca pisany, wolny od brzęku jałowych frazesów. [...]

Co znaczy ów tytuł? Ach — *Tamten* to poezja bohaterstwa, słońcem przeblyskiwająca zza chmur ciężkiej niewoli, *Tamten* to wczoraj naszych rodaków zakordonowych — gorące, pełne zapału i wiary, wczoraj złamane bólem, podstępnie ubezwładnione, rozplywające się zwolna we mgłach bezsilności, w mrokach walki o byt; to wczoraj, niezapomniane, lecz skłonne już do „ugody“ z łańcuchami na rękach, kulami u nóg,

z ugiętym karkiem, ale to wczoraj zarazem, które dławi się swą „ugodą“ i w chwili stanowczej odrzuca raptem cały ów godny helotów oportunizm, by stać się na nowo „tamty“¹⁰.

„Patriotyczna“ sztuka Zapolskiej pt. *Sybir* ukazuje się w roku 1899. Dramat ten nie należał do sztuk, które powstawały dosłownie w ciągu paru dni. W pracy nad *Sybir* Zapolska napotkała wiele trudności. Sztuka wymagała nie tylko wiedzy historycznej, ale i bezpośrednich obserwacji środowiska rosyjskiego oraz znajomości stosunków na Syberii. W roku 1897 pisarka występowała powtórnie w Petersburgu; poza tym знаła biurokrację rosyjską na Wołyniu i w Królestwie. Były to jednak doświadczenia zbyt ułamkowe, a więc nie wystarczające dla stworzenia realistycznego dramatu o Polakach na Syberii.

W swoich listach Zapolska wielokrotnie uskarżała się na to, że pisanie idzie jej z trudem, że lęka się o przyszłość sceniczną *Sybiru*. Włożyła w ten dramat o wiele więcej pracy i wysiłku niż w inne swe utwory, i dlatego może wydawało jej się, iż tworzy znakomite dzieło. Warto dodać, że pisarka często myliła się w ocenie własnej twórczości (np. *Moralność pani Dulskiej* była dla niej lekką, zabawną, niezbyt udaną sztuczką; pisała ją zresztą zaledwie kilka dni). *Sybir* uważała za tragedię narodową i patriotyczną, która odsłania cierpienia narodu. Pisała: „To nie jest »wystawne widowisko«, to jest tragedia ludzka i narodowa i jako taka za święteczną szopę służyć nie może“¹¹. Lękała się też, i słusznie, że przychylna wobec *Tamtego* krytyka zupełnie inaczej przyjmie ten utwór. Ostrzegała: „Nie na to pracuję, aby tracić nazwisko wśród wycia G ł o s u N a r o d u i recenzji głupców“.

Wystawienie sztuki istotnie nie przyszło gładko. Zapolska wspomina o dużych trudnościach ze strony lwowskiej cenzury, i stwierdza, iż musiała „skracać sztukę i przerabiać język“. Po wystawieniu rozpoczęły się ataki prasy, rozeszła się nawet wiadomość o zamierzonym „wygwizdaniu sztuki“, organizowanym przez środowisko konserwatywne. W Krakowie już po czwartym przedstawieniu dyrekcja zdejmuje *Sybir* z afisza, gdyż żądała tego nie tylko prasa, ale i komisja teatralna. Bardzo znamienna jest też opinia konserwatywnej prasy krakowskiej, która głośno chwaliła *Tamtego*, natomiast gwałtownie zaatakowała *Sybir*. Atak został przeprowadzony rzekomo

¹⁰ Z *teatru*. *Słowo Polskie*, 1898, nr 144.

¹¹ List do Stanisława Janowskiego [z XI 1899]. Ossolineum, rkps 12051/I, s. 70.

w imię „miłości ojczyzny“ i szacunku dla bohaterskich tradycji narodu, które zostały jakoby znieważone, ba — nawet zożydzone w dramacie Zapolskiej. Recenzent przemawiał w sposób wysoce patetyczny:

Natomiast można nauczyć wybredniejsze umysły, uczciwych ludzi i dobrych Polaków, aby raz na zawsze uciekali od dzieł i sztuk podpisanych „Maskoff“ [...]. Miałem odwagę wysłuchać *Sybiru* do końca, co prawda w dwóch dawkach, po dwa akty naraz, bo więcej jednego wieczora znieść nie mogłem. Wstyd mi było i przed Sybirakami, których podobno kilku znajdowało się w sali, i przed lada Rosjaninem, gdyby się do niej zabląkał. Wstyd mi było przed pamięcią Szamana i Anhellego, wstyd przed polskimi pisarzami [...]. Nie mam jednak odwagi powracać raz jeszcze, nawet myśla, do patriotycznych zgrzytów i artystycznych fałszów p. Maskoffa, dowodzić mu szczegółowo, że jego sztuka jest nie tylko złym dramatem, ale złym uczynkiem. Uważam to za zbyteczne. Tylko twarze mogą się zapłonić — maski [aluzja do „Maskoff“ — E. K.] się nie wstydzą¹².

Dlaczego w okresie potężniejszego nacjonalizmu, wówczas, kiedy melodramatyczna sztuka *Tamten* zbierała sukcesy za swoje pseudo-patriotyczne frazesy, dlaczego właśnie wtedy *Sybir* nie zyskał uznania ani krytyki, ani dyrekcji teatrów? Na pewno przynajmniej częściowo wpłynął na to język utworu i słabość artystyczna wielu scen. Język utworu istotnie obniżył wartość sztuki i przeszkadzał grze na scenie. Zapolska nie umiała rozwiązać w tym utworze sprawy dwu języków: Polacy mówią oczywiście po polsku, natomiast Rosjanie — jakimś okropnym polsko-rosyjskim żargonem, który nie jest usprawiedliwiony żadną racją: ani logiki, ani artyzmu. Zapolska zapewne ludziła się, że język taki lepiej scharakteryzuje środowisko, pozwoli wydobyć specyficzne cechy mowy i obyczaju Rosjan. Jednakże prosta logika zaprzecza tym możliwościom. Gdyby Rosjanin przebywający długo w Polsce mówił mieszaniną obu języków, byłoby to jakoś usprawiedliwione. Polsko-rosyjski „żargon“ na Syberii, w środowisku urzędników i policji, jest pomysłem najzupełniej chybionym. Nie był to wszakże powód tłumaczący klęskę sztuki. Zapolska stwierdza w jednym z listów, że „przerabiała język“ i zapewne dałaby się skłonić do dalszych zmian, gdyby tego żądał teatr. W napaściach na *Sybir* chodziło przecież i o coś innego: dramat ten jest utworem, który kreuje postać rewolucjonisty i wysuwa zagadnienie wspólnej walki ludu rosyjskiego i polskiego przeciw caratowi.

¹² K. M. Górski, *Teatr krakowski*. Przegląd Polski, XXXIV. 1900, og. zb. t. 135, s. 365—366.

Główną sprawę *Sybiru* stanowi fragment powstania zabajkałskiego z roku 1866. Wiele wspomnień i pamiętników końca XIX w. opowiada o tej rzadkiej na Syberii próbie zorganizowanego oporu i walki przeciw władzom. Opinie pamiętnikarzy były jednak niezgodne. Część z nich nazywała powstanie nad Bajkałem „smutną burdą, wywołaną przez żywioły czerwone“, inne pisały z entuzjazmem o rewolucyjnym zrywie zesłańców, i nawet wiązały go z osobą Jarosława Dąbrowskiego. Zapolska miała do wyboru wiele źródeł. Poszła jednak za tymi, które podkreślały rewolucyjność powstania i wskazywały na współdziałanie osiedleńców z ludnością Sybiru. Bohaterem *Sybiru* jest Jan Zdanowski. Wzmianka w *Kurierze Warszawskim* stwierdza:

Bohaterem pięknej sztuki Gabrieli Zapolskiej... jest Jan Zdanowski, uczestnik powstania 1863 r. w Królestwie, a następnie naczelnik buntu zesłańców polskich nad Bajkałem w 1866 r.

Przez kilka tygodni publiczność nasza z głębokim wzruszeniem śledzi przebieg efektownej akcji scenicznej w tym utworze, nie wiedząc, że w sali znajdują się dwie córki tego bohatera tak gorąco kochającego ojczyznę...¹³

Zdanowski ma jasną świadomość celu swej walki.

ZDANOWSKI: Oderwać Sybir od Rosji. Dać swobodę pracującym w kopalniach, utworzyć oddzielne państwo, a gdyby się nie udało — uciekać na stepy kirgiskie, Taszkent, do Bucharj.

PODCZASKI: Plan Sierocińskiego.

ZDANOWSKI: Szaramowski¹⁴ przysłał wezwanie. — Za trzy dni, nocą, ognie wzdłuż jeziora zapłoną. Sybir ma oczy na nas zwrócone¹⁵.

I nieco dalej:

ZDANOWSKI: [...] Na znak tych płonących ogni i ja się zjawię. — Z przeciwnego brzegu przyplyną do nas zebrani już Sybiracy — wtargniemy do miasta — wojsko będzie z nami — w turmie rokosz — wszyscy nasi połączą się z kryminalnymi więźniami i otworzą drzwi turmy... Oswobodzimy ich! oswobodzimy z ciemnicy, z gnijących kałuż — z agonii ducha i ciała... Wyniesiemy pół-trupy na własnych barkach na światło, na życie, na prawo istnienia... Oswobodzimy was z kazamat i katoggi, a lud sybirski z wieczystej niewoli! Wstaniemy tumanem krwi i pożogi¹⁶.

¹³ *Kurier Warszawski* z 23 VIII 1916.

¹⁴ Jednym z autentycznych przywódców był Gustaw Szramowicz, przygotowujący powstanie w Listwiennicy niedaleko Irkucka.

¹⁵ G. Zapolska, *Sybir*. Utwory dramatyczne. T. 5. Warszawa 1924, s. 270.

¹⁶ *Tamże*, s. 273.

Zdanowski jest jedynym w twórczości Zapolskiej bohaterem, który próbuje w rewolucyjnym czynie realizować swe ideały społeczno-polityczne. Czy bohater ten jednak dorósł do wielkości swej ideologii i swej roli w utworze? Na pewno nie — i tu, podobnie jak w poprzednio omówionych sztukach, Zapolska kreśli postacie w sposób melodramatyczny. Zdanowski jest szlachetny i pełen zapału, ale równocześnie naiwny, niekonsekwentny i porywczy. Zapolska wikła jego losy w wiele nieprawdopodobnych, tchnących tanią sensacyjnością — wydarzeń. Często wydaje się, iż jest on tylko narzędziem w ręku brodiagi syberyjskiego, który kieruje nim, otacza go opieką i chroni przed niebezpieczeństwami. Postać brodiagi wskazuje na to, że Zapolska знаła współczesną postępową literaturę rosyjską i zapewne zetknęła się z utworami Korolenki, pisarza wielokrotnie opowiadającego o ludziach Sybiru.

W końcu zeszłego stulecia prasa polska bardzo często drukowała opowiadania sybirskie Korolenki. Między innymi publikował je *Przegląd Tygodniowy*, czytany przez Zapolską numer po numerze. O powszechnym wówczas zainteresowaniu twórczością Korolenki świadczy też wydanie w r. 1898 tomu przekładów jego opowiadań. Korolenko był pisarzem, który wedle opinii swego monografisty G. Białego, stworzył w literaturze rosyjskiej nowy typ włóczęgi — brodiagi. Dopiero Korolenko dostrzegł w psychice tych wykołejonych ludzi namiętny, żywiołowy protest przeciw ówczesnemu ustrojowi i gorące umiłowanie wolności. Brodiaga w dramacie Zapolskiej nie jest oczywiście postacią tak bogatą i wyrazistą jak typy Korolenki. Autorka tworzy swą postać właściwie tylko z dwu cech: umiłowania wolności i żywiołowego protestu przeciw władzy. Jednakże mimo prymitywizmu brodiagi — są to właśnie cechy, które określają także charakter bohaterów Korolenki. Na wpływ Korolenki wskazuje również w *Sybirze* scena powitania zesłańców przez gromadę ludu sybirskiego. Niosą oni wygnañcom skromne dary, mimo grózb i krzyków konwojentów, zachowując postawę spokojnej, wiernej życzliwości. Pozostają oporni wobec nachalnej propagandy oficerów, którzy chcą ich nauczyć krwawej nienawiści do zesłańców politycznych.

Mimo stworzenia dwu ciekawych bohaterów: Zdanowskiego i brodiagi, mimo słusznej oceny buntu nad Bajkałem jako zrywu rewolucyjnego — dramat Zapolskiej nie był sztuką udaną artystycznie. Autorka nie znała ani warunków życia na Syberii, ani środowiska tamtejszych urzędników i policji. Postacie z tej sfery są bardzo

prymitywnymi karykaturami. Zapolska wyolbrzymia ich okrucieństwo i wulgarność, próbując naśladować mistrzów satyry rosyjskiej. O ile jednak u Gogola czy Szczedrina „karykatury“ wydobywają cechy istotnie najważniejsze i są pełnym przekazem prawdy życia, to u Zapolskiej powstają mało prawdopodobne, operetkowe postacie, w których realność nie podobna uwierzyć. *Sybir* jest też dramatem źle skomponowanym. Pragnąc zaciekawić i wzruszyć widza, Zapolska stworzyła bardzo skomplikowaną akcję, pełną gwałtownych i niezwykłych wydarzeń.

Trzecim melodramatem Zapolskiej, który dotyczył spraw społeczno-narodowych, była jednoaktówka *W Dąbrowie Górniczej*. Autorka już w listopadzie 1898 donosi Szczepańskiemu, iż pracuje nad *Sybirem* i powieścią *Zaszumi las*, ale równocześnie —

w umyśle moim powstała bardzo piękna sztuka na tle dąbrowieckich stosunków sztygarów z górnikami. Mam trochę danych, bo byłam w Dąbrowie i rzeczywiście można ślicznie zrobić sceny z kozakami i robotnikami, którzy sami wiążą i wydają władzy sztygarów. Pożar odlewni i fabryk żelaznych — słowem cuda można napisać. Nie wiem tylko, kiedy się do tego zabiorę¹⁷.

W Dąbrowie Górniczej Zapolska występowała jako aktorka w roli Kaśki Kariatydy. Z pobytu tam wywiozła dwa rodzaje wrażeń. Przede wszystkim uczucie wielkiego sukcesu swej gry i swej sztuki. Później opowiadała:

po przedstawieniu odprowadziły mnie setki górników z zapalonymi lampami i całe szeregi sztygarów z pochodniami w rękach. Dzieci górnicze rzuciły mi kwiaty czeremchy pod nogi od teatru aż do domu. To był bardzo piękny wieczór¹⁸.

Takie uznanie, rzadkie w dziejach ówczesnego teatru, utrwała w Zapolskiej wiarę, iż słusznie robi pisząc melodramaty, gdyż trafiają one do szerokich mas. Stwierdza:

Wtedy nie obchodzi mnie to nic, że mnie nazywają fabrykantką sztuk i że gromią mnie za efekta, którymi ubarwiam swoje sztuki. Życie ma mnóstwo efektów, którymi ubarwia nasze istnienie, a ja staram się to, co piszę, czerpać z życia. Ze podam nawet publiczności i trochę muzyki, i tańca — to przecież nie grzech... każdy autor ma swój „genre“, dla czego ja nie mogę mieć swego...¹⁹

¹⁷ List do Ludwika Szczepańskiego [z 4 XI 1898]. Ossolineum, rkps 12214/II, s. 199—200.

¹⁸ *Z biurka do biurka*. Interview z autorką „Życia na żart“. *Słowo Polskie*, 1901, nr 175.

¹⁹ *Tamże*.

Jednakże inne wrażenia z pobytu w Dąbrowie były niemniej silne i one zadecydowały o temacie nowej sztuki. W czasie przyjazdu Zapolskiej w kopalniach panował strajk. Autorka widziała przygnębionych robotników, wynędzniałe postacie postarzałych przedwcześnie kobiet i głodne oczy prawie nagich dzieci. Czy widziała też kozaków z nahajkami, sprowadzonych przez zagrożony kapitał — o tym milczą listy i wspomnienia. W każdym razie jest to bardzo prawdopodobne, że cały przebieg wydarzeń sztuki oparła na realnych faktach. Niewątpliwą własnością autorki jest natomiast próba zinterpretowania tych wypadków. Dostrzegając ekonomiczne przyczyny strajku Zapolska nie zajmuje się jednak konfliktem między kapitałem a robotnikami. W utworze na plan pierwszy wysunięte zostało nieporozumienie między Sztygarem, a więc inteligentem, który organizuje i podtrzymuje strajk, a starym robotnikiem, zarzucającym „prowodyrom“ tchórzliwość i karierowiczostwo.

Pierwotny tytuł utworu, *Dlaczego wiary nie mają*, wyrażał główną tezę sztuki. Górnicy nie mają zaufania do inteligencji, gdyż „Ino tak ukradkiem, cichaczem, po kątach namawiacie“, a potem „tacy inteligenci jak panowie sztygarzy, to się wszyscy chowają het... za nasze plecy“. Jeśli nawet dostają się do więzienia, to wedle słów górnika „areszt aresztowi nie równy. Wyście panowie — z wami inaczej, z nami inaczej. [...] Już to... nędzarska skóra to zawsze musi iść na ogień pierwsza“.

Obraz sceniczny Zapolskiej z dużą prawdą ujawnił nędzę życia górników. Równie przekonywająco została nakreślona postać starego górnika, który nie ma już sił cierpieć nędzy i w lęku przed nahajkami kozaków gotów jest zejść do pracy na każdych warunkach. Główny konflikt dramatu też nabiera barw prawdy, gdy porówna się zarzuty górnika z historyczną oceną działalności agitatorów PPS, kierowanych wówczas często do robotniczych środowisk górniczych. Prawda sztuki załamuje się jednak wyraźnie ku końcowi utworu. Sztygar zmienia się w bohatera melodramatu i z patosem oddaje się w ręce kozaków, chcąc tym dowieść prawdy swoich przekonań. Utwór kończy się patetycznym pytaniem Sztygara, skierowanym do górnika: „czy teraz masz do mnie wiarę?...“ Górnik odpowiada pokornie: „Ja... jutro do szybu nie zejdem, panie sztygar!“

Autorka traktuje tę scenę jako zwycięstwo Sztygara, nie rozumiejąc, iż romantyczny gest zyskujący jednego wyznawcę był po-

stępkciem szkodliwym dla sprawy, niedozwolonym dla prawdziwego działacza.

Sztuka Zapolskiej od chwili swego powstania była traktowana jako utwór „rewolucyjny“, groźny dla panującego porządku społecznego. Cenzura nie dopuściła do wystawienia dramatu w Krakowie. Po *Dąbrowę Górniczą* sięgały powstające teatry robotnicze po pierwszej wojnie. Witold Wandurski omawiając repertuar „Sceny robotniczej w Łodzi“ — podaje, iż sztuka Zapolskiej była tam grana obok *Tkaczy* Hauptmanna.

Takie sztuki Zapolskiej jak *Sybir* a zwłaszcza *W Dąbrowie Górniczej* usiłowały unowocześnić i zaktualizować tematykę melodramatu.

Jednakże wszystkie „tendencyjne“ sztuki Zapolskiej wskazują, iż mimo ambicji stworzenia teatru dla ludu nie była ona pisarką umiejącą przekazywać idee poprzez proste, łatwe formy sztuki. Zadaniom tym zresztą nie łatwo podołać. Jest to chyba jeden z najtrudniejszych rodzajów twórczości, wymagający od autora bogatej i pełnej wizji rzeczywistości i równocześnie głębokiego rozumienia życia. Zapolska była przede wszystkim satyrykiem, a nie agitorem, który gorąco wierzy, płomiennie nawołuje do czynu i umie prawdziwie przedstawiać wielkie napięcia.

Dlatego też jej talent ujawnił się i rozwinął w innego rodzaju dramatach. Klasycznym ich przykładem może być napisana jednocześnie z przeróbką sceniczną *Kaśki Kariatydy* — *Żabusia*.

2. „Żabusia“

Żabusia powstała w roku 1895. Pisząc ją prawie równocześnie z *Kaśką Kariatydą*, Zapolska każdą z tych sztuk przeznaczała dla innej widowni. Dlatego *Kaśka Kariatyda* została pomyślana i napisana jako melodramat. *Żabusia* zaś nazywała się po prostu sztuką w trzech aktach i została poddana tradycyjnym zasadom dobrej roboty scenicznej. *Żabusię* łączy jednak z *Kaśką Kariatydą* coś innego: obie sztuki powstały jako przeróbki utworów napisanych o wiele wcześniej, bo przed wyjazdem Zapolskiej do Paryża.

Kaśka Kariatyda była adaptacją nie wnoszącą ani nowej problematyki, ani nowych postaci. Natomiast stosunek *Żabusia* do pierwowzoru był o wiele swobodniejszy. Właściwie *Żabusia* miała dwa wcześniejsze wcielenia. Najpierw pojawiła się w opowiadaniu pod

tymże tytułem, później była bohaterką jednego z wątków *Fin de siècle'istki*. W powieści autorka wykorzystała tę typową postać amoralnej mieszcanki, aby pokazać jej dalsze dzieje, doprowadzające młodą kobietę do zupełnej rozpusty. Ponieważ jednak sztuka, podobnie jak pierwsze opowiadanie, zajmuje się wcześniejszym okresem życia bohaterki — Żabusia z *Fin de siècle'istki* jest właściwie epilogiem obu tych utworów. Motywy powieści nie zostały wykorzystane w sztuce, a trzykrotne kolejne pojawianie się Żabusi w różnych utworach świadczy tylko o tym, jak dużą wagę przywiązywała Zapolska do tej postaci (uważała ją za bardzo udaną i typową). Pisała:

Co do Żabusi, to wierz mi pan, iż połowa żon w Warszawie do tej kategorii należy. Dlatego wiem, że zrobi piorunujący efekt, bo z życia skradziona...²⁰

Tak więc mimo powtórnego podjęcia tematu „Żabusi“ w *Fin de siècle'istce*²¹, sztuka jest wyłącznie przeróbką wcześniejszego opowiadania.

Żabusia jako krótkie opowiadanie powstaje w 1889 roku. Na tle ówczesnej twórczości Zapolskiej wyróżnia się wielką zwięzłością, dużą siłą dramatycznego przedstawienia i świadomym dążeniem do typowości bohaterki. Pierwsza część opowiadania jest właściwie tylko charakterystyką Żabusi, opartą na przypadkowym zestawieniu kilkunastu scenek z rodzinnego życia bohaterki. Oto Żabusia daje mężowi 10 groszy na kawę, oto rozmawia z Rakiem potępiając zdradę pani Bovary, oto wreszcie wychodzi na spacer, czule żegnając rodzinę, zatroskaną jej bólem głowy. Po każdym epizodzie autorka ocenia jej postępowanie. Ocenia z rzekomą powagą i wiarą w uczciwość Żabusi. Powiada na przykład:

Nie, — stanowczo, nikt się nie mógł na Żabusię gniewać, lecz przeciwnie, każdy musiał ją uwielbiać jako wcielenie dobroci, wdzięku i prostoty...²²

Ponieważ fakty opisane świadczą o czymś innym, rzekoma wiara autorki w cnotę Żabusi jest formą złośliwej, ironicznej demaskacji.

W części drugiej Zapolska ujawnia prawdziwy charakter Żabusi w inny sposób. Pokazuje bohaterkę w mieszkaniu kochanka. Spacer

²⁰ List do Adama Wiślickiego z 7 III 1889. Bibl. Publiczna m. Warszawy, rkps 81.

²¹ G. Zapolska, *Pisma wybrane*. T. 3. Warszawa 1950, s. 55.

²² *Tamże*.

Żabusi przywiódł ją do garsoniery. I tu nie zapomina ona o „cnotach“ rodzinnych, surowo pilnując godziny powrotu. Zakończenie opowiadania znowu rozgrywa się w domu Żabusi. Wszyscy oczekują jej przyjścia, a gdy się zjawia, zapanowuje powszechna radość. Żabusia opowiada o swoim pobycie w kościele i na spacerze — a potem daje mężowi 10 groszy na kawę, aby i on miał rozrywkę. Scena ta nie wnosi już nowych cech do charakterystyki bohaterki, natomiast podkreśla codzienność takich wydarzeń. W ten oto sposób toczyło się życie rodzinne, tak wyglądały spacer i powroty Żabusi.

Opowiadanie Zapolskiej jest wyśmienicie zbudowane. Wszystkie jego elementy są podporządkowane jednemu celowi — charakterystyce bohaterki. Służą temu inne postacie i odautorskie wypowiedzi. Żadna z pojawiających się postaci nie ma własnej indywidualności — są to tylko skromni partnerzy Żabusi, wprowadzeni po to, aby wyraźniej ujawniły się cechy bohaterki. Mimo formy opowiadania *Żabusia* posiada wyraźny nerw dramatyczny. Składa się z trzech scenek, z których pierwsza stanowi prawidłową ekspozycję, druga ujawnia konflikt, trzecia jednak nie doprowadza do jego rozwiązania. Dlatego jest to tylko forma załączkowa komedii. Natomiast sytuacja zarysowana w opowiadaniu może bardzo łatwo przerodzić się w komedię lub dramat — wówczas, gdy postępowanie bohaterki zostanie zdemaskowane, wywołując taką lub inną reakcję otoczenia. W każdym razie sytuacja dramatyczna została całkowicie przygotowana.

Pisząc sztukę Zapolska przyjęła sytuację opowiadania za punkt wyjściowy konfliktu. Akt pierwszy komedii zawarł prawie całą treść noweli. Pominięta została tylko scena u kochanka. Częściowo zastąpiła ją rozmowa Mańki z Rakiem, odegrała bowiem podobnie demaskatorską rolę. Wprawdzie Mańka wiele przemilcza, nie chcąc niszczyć szczęścia brata, ale jej zachowanie i niedomówienia pokazują jasno, iż wie o zdradach Żabusi. Pierwszy akt zamyka końcowa scena opowiadania. Żabusia wraca do domu i w otoczeniu zachwyconej rodziny śpiewa dziecinną piosenkę. Akty następne rozwijają dalej tak zarysowany konflikt.

Stosunek sztuki do opowiadania jest więc zupełnie inny niż w normalnych adaptacjach. Komedii wykorzystuje opowiadanie jako punkt wyjścia — jako swoją ekspozycję. Prócz tego wykorzystuje jeszcze bez zmian postać bohaterki. Żabusia jest ciągle tą samą Żabusią z noweli. Dwa następne akty przedstawiają dalsze dzieje małżeństwa i — wikłając w główny konflikt także narzeczonego

Marii — doprowadzają do ujawnienia zdrady. Na żądanie Marii Żabusia sama wyznaje mężowi swą winę. Demaskacja zostaje więc doprowadzona do ostatecznych granic — nie ma ani cienia wątpliwości, iż Żabusia jest kobietą poszukującą coraz nowych przygód miłosnych. Komedia łatwo mogłaby się przerodzić w dramat. Jednakże Zapolska nie uważała swych bohaterów za dojrzałych do wielkich uczuć i prawdziwych tragedii. Rak, przerażony, cofa się przed prawdą — i wierzy, bo chce wierzyć, iż wyznanie żony było żartem. Takie rozbudowanie akcji i tego rodzaju rozwiązanie konfliktu zdecydowanie oddaliły sztukę od jej pierwowzoru. Akcja uległa znacznemu poszerzeniu, a cel został zupełnie zasadniczo zmieniony. W opowiadaniu chodziło o stworzenie typowej reprezentantki środowiska mieszczańskiego. Sztuka rzuciła jaskrawe światło na moralność burżuazji i deprawację jej życia.

Ocena Zapolskiej była bardzo ostra i nie pozostawiała żadnych złudzeń. W *Norze* — sztuce bliskiej Zapolskiej dzięki czołowej roli, którą kreowała wielokrotnie — Ibsen demaskuje burżuazyjną moralność, ujawniając hipokryzję i brutalny egoizm męża Nory. Natomiast Nora, mimo iż wchodzi przez nieświadomość w krąg brudnych interesów mieszczaństwa, jest postacią szlachetną i czystą. Ibsen jest przekonany, iż odchodząc od męża Nora znajdzie inne środowisko, które będzie umiało żyć szlachetnie. Zapolska nie żywi tych złudzeń. W środowisku mieszczańskim nie ma innego życia niż amoralna wegetacja w kłamstwie. Bohaterzy Zapolskiej nie wytrzymują siły prawdy. Są zbyt mali, zbyt podli, zbyt zamknięci w ciasnym kręgu spraw osobistych. Nie mają żadnych szlachetniejszych dążeń ani celów. Dzięki prawdzie obserwacji Zapolska pokazała, iż amoralność środowiska podporządkowuje sobie nawet ludzi subiektywnie dobrych i tzw. uczciwych. Rak jest przecież człowiekiem łagodnym, pozbawionym egoizmu. Żabusia mimo lekko-myślności żywi naprawdę szczere przywiązanie do dziecka i rodziców. Jednak warunki ich egzystencji zmuszają do kłamstwa, ograniczają możliwości życiowe, zwężają krąg zainteresowań. Żabusia musi kłamać, bo nie umiałaby żyć samodzielnie. Rak unika prawdy, bo poza tzw. ogniskiem domowym nie widzi celu życia. Nawet Maria przyzna mu rację i każe Żabusi kłamać, gdyż nie potrafi wskazać bratu niczego, co mogłoby go podtrzymać w ciężkich chwilach rozpacz.

Pozornie pomyślne zakończenie sztuki, które ocala „szczęście“ Raka i całość rodziny, w gruncie rzeczy jest głęboko pesymistyczne.

Wskazuje bowiem na to, iż degeneracja moralności mieszczańskiej jest nieodwracalna i nie da się zwalczyć jednostkowym usiłowaniem czy buntem. Maria wprawdzie opuszcza pogodzoną rodzinę, ale po to, aby — jak mówi — „nauczyć się kłamać“. Słowa Marii wskazują na niewygasły bunt, ale bunt beznadziejny. Zapolska uśmiecha się ironicznie. Cieszyć się może tylko ten, kto całkowicie ugrzązł w mieszczańskiej amoralności i ograniczoności.

Przegrana Marii wiąże się z zagadnieniem, czy i w jakiej mierze siostra Raka jest wyrazicielką przekonań Zapolskiej. Krytyka wielokrotnie twierdziła, że Maria jest „pozytywnym bohaterem“ sztuki i broni jakichś istotnych wartości ludzkiego życia. Nie ulega wątpliwości, że Maria reprezentuje nieco inny stosunek do życia niż Żabusia. Równie niewątpliwe, iż w jakiś inny, mniej konieczny sposób uczestniczy w wydarzeniach sztuki. Spełnia więc istotnie rolę rezonera, który ocenia i krytykuje postępowanie partnerów. Nie znaczy to jednak, aby jej opinie były przekonaniem autorki. W latach przed i po napisaniu *Żabusia* Zapolska próbowała stworzyć pozytywnego bohatera. Był to Kuniewicz z *Janki*, Rózia z *Fin de siècle'istki*, później Zdanowski z *Sybiru*. Postacie te nie stały się głównymi bohaterami utworów, nie nabrały pełnych rumieńców życia. Zapolska nie знаła naprawdę takich ludzi, gdyż nie była związana z ideologią rewolucyjną, i dlatego nie zdołała stworzyć prawdziwego bohatera pozytywnego. Jednakże umiała oceniać rzeczywistość z pozycji prawdziwie humanistycznych i antymieszczańskich, dlatego próbowała wprowadzić postacie, które mogły ostro przeciwstawić się rzeczywistości.

W tym okresie, kiedy ambicje Zapolskiej sięgają po takich wyrazicieli jej przekonań, powstaje *Żabusia* i oto w zdemoralizowanej rodzinie pojawia się Maria, która stara się bronić czystości mieszczańskiej rodziny. Właśnie niczego więcej — tylko tego, aby w zacisze domowe Bartnickich nie wchodził ten trzeci, aby Żabusia wyłącznie z mężem chodziła na kawę i aby skrzętnie dbała o wygodę i dobrobyt Raka. Maria reprezentuje nieco inną formę tej samej mieszczańskiej moralności. Nie chce przecież niczego zmieniać, nie widzi ograniczoności i jałowości życia swych bliskich, aprobuje całkiem model rodzinnego domu, gdzie na wsi czytywała z bratem kalendarze Ungra i przygotowywała się do roli potulnej żony. Ideałem Marii jest po prostu „cnotliwa“ rodzina mieszczańska, gdzie nie ma zdrady, ale nie ma też żadnego głębokiego celu życia, ani wielkich, godnych człowieka pasji czy nawet namiętności. Maria

w sztuce ponosi klęskę — sama każe Zabusi nadal okłamywać męża. Przegrana Marii wskazuje na to, że bunt jej był śmieszny i zbyteczny, śmieszny — bo w gruncie rzeczy nie chciał niczego zmienić. Zbyteczny — gdyż był zupełnie bezsilny i bezradny. W ten sposób nigdy nie może przegrać sobowtór autora, gdyż byłoby to osobistą klęską pisarza. Zapolska stoi poza swoimi postaciami, dlatego kończy sztukę pesymistycznie, dlatego z pełną otwartością pokazuje, iż w środowisku mieszczańskim nie można zmienić moralności ani uszlachetnić życia.

O dystansie Zapolskiej wobec wszystkich postaci świadczy też to, iż *Zabusia* podobnie jak *Moralność pani Dulskiej* jest czymś pośrednim pomiędzy farsą a dramatem. „Tragifarsa kołtuńska“ — taki podtytuł dała później autorka najlepszej ze swoich sztuk. *Zabusia* nie jest przecież komedią. Zawiera konflikty, które łatwo mogłyby przerodzić się w tragiczne sytuacje i doprowadzić do katastrofy. Trzeźwa ocena mieszczaństwa powstrzymuje autorkę od takich rozwiązań. Rozbicie rodziny, cierpienie Raka świadczyłyby przecież o jakimś dążeniu do życia bez łatwych kompromisów. Rzuciłyby więc blask cieplejszego światła na pewne postacie. Zapolska jest wobec nich bezlitosna. Zamyka sztukę apoteozą przyjmowanego dobrowolnie przez Bartnickich fałszu, który pozwala im kontynuować głupie i beztreściwe życie. W ten sposób powstaje sztuka, która dopiero w „szczęśliwym“ rozwiązaniu zawiera prawdziwe elementy pesymizmu i beznadziejności. Wynikają one nie z istoty konfliktu ani nie z charakteru postaci. Wynikają ze świadomości ideologicznej pisarki, która ostro i słusznie ocenia mieszczańskie środowisko.

W roku 1895 Zapolska usiłuje za wszelką cenę dostać się do rządowych teatrów w Warszawie. Marzeniem jej jest przede wszystkim Teatr Rozmaitości (obecny Teatr Narodowy). Jednakże próby zawodzą. Zapolska traci nadzieję zaangażowania w Warszawie. Podejmując te starania nie zapomina jednak, iż mogłaby dostać się na scenę Teatru Rozmaitości jako autorka. Z tym zamiarem pisze *Zabusie*²³. Jest to pierwsza sztuka Zapolskiej nawiązująca do najlepszych tradycji dramatycznych — tradycji przede wszystkim teatru francuskiego. Cechuje ją nieomal klasyczna zwięzłość, świetna charakterystyka postaci, zręczne zawiązanie i rozwikłanie konfliktu. Francuskie sztuki mieszczańskiego repertuaru w. XIX były na ogół jałowe, płytkie i ograniczone w swej tendencji. Były apo-

²³ Jest to słuszne spostrzeżenie Zbigniewa Raszeńskiego, umotywowane w przygotowywanym artykule o *Zabusi*.

bohaterki tylko pierwszy kochanek — zazdrosny i o męża, i o swego następcę. Paryżanka natomiast traktuje tę dziwną sytuację jako przyjemną rozrywkę, nieodpowiedzialny flirt bowiem jest jedyną treścią jej jałowego życia. Zapolska oczywiście знаła sztuki Becque'a. Cenila je wysoko, przede wszystkim za ostrą antymieszczańską satyrę. W recenzji z *Czerwonej togi* Brioux pisała:

To jest sztuka ze szkoły tak nazwanej *rosse*. Co znaczy to słowo? Wprawdzie kiedyś jeden z potentatów krytyki warszawskiej objaśnił czytelników, że *rosse* pochodzi od słowa *szkapa* (rzeczywiście ten wyraz znaczy także po francusku — *szkapa*), a więc dziwną asocjacją myśli pan krytyk pragnął udowodnić, że to jest literatura... zeszkapiała.

Co to miało znaczyć, on sam pewnie nie wiedział. Ale *être rosse* to znaczy po francusku być okrutnym w mówieniu prawdy, być nie tylko złośliwym, ale gryźć tą złośliwością do krwi. Był we Francji taki autor, który szkołę tę stworzył. Nazywał się Henryk Becque. Lwów zna jego dwie sztuki: *Paryżankę* i *Kruki*. Obie potężne, genialne satyry. *Kruki* głębsze. *Paryżanka* na pozór trochę lżejsza. Becque stworzył szkołę²⁴.

Pisząc *Żabusię* Zapolska nie zapożyczała się ani u Becque'a, ani u innych znanych jej dobrze francuskich pisarzy dramatycznych. Niewątpliwie jednak weszła na tę samą drogę, doprowadzającą do dobrej realistycznej komedii. Nie postępowała zresztą bezkrytycznie. Chłonać bowiem w Paryżu dyskusje o naturalizmie, znała dobrze argumenty tych, którzy chcieli upodobnić dramaty do powieści i zerwać z tradycyjną techniką. Dlatego na przykład w jednej z recenzji wyraźnie broni naturalistycznej rezygnacji z ekspozycji. Opowiadając się za bezpośrednim wprowadzeniem widza w toczącą się akcję, ośmiesza tradycyjny sposób prezentacji bohaterów i wyjaśniania sytuacji. Pisze:

I tak odegrany w sobotę *Markiz de Priola* został nam podany według recepty Dumasowskich i Sardou'skich sztuk, gdzie to opowiada się w pierwszym akcie: „Nie znasz pana X, posłuchaj więc... nakreślę ci jego portret“. — U Dumasa, Sardou i Paillerona funkcję tę spełniała z początku służba domowa, która w krótkich rozmówkach szkicowała przed publicznością charaktery i wzajemny stosunek osób, wchodzących w sztukę. Później rolę tę objął „rezoner“ sztuki [...]. Jest to więc „tradycja“ domu Moliere — i publiczność Komedii Francuskiej, złożona z zapleśniałej burżuazji i zastygłej umysłowo arystokracji — zdziwiłaby się nieprzyjemnie, gdyby jakiś autor bezwzględnie kazał jej samej w słowach, gestach, czynach osoby scenicznej badać jej charakter i położenie²⁵.

²⁴ G. Zapolska, *I sfinks przemówi...* Wieczory teatralne. Lwów 1923, s. 95.

²⁵ G. Zapolska, *Z teatru krakowskiego*. Ilustracja Polska, 1903, nr 11, s. 221.

teozą mieszczańskiej moralności i bez żadnego skrepowania broniły klasowych interesów burżuazji. Jednakże przy tych wszystkich ograniczeniach cechowała je niezmiernie zręczna „robota“. Pisarze francuscy byli mistrzami techniki, mieli przecież wspaniałe tradycje Moliera i Beaumarchais'ego. Znali tajemnicę kunsztu, który doszedł do precyzji w zawiązywaniu i prowadzeniu intrygi, w oszczędności i wyrazistości dialogu, w ciągłym podtrzymywaniu napięcia dramatycznego.

Komedia mieszczańska drugiej poł. XIX w. wyrażała więc głęboką dysproporcję pomiędzy doskonałą formą dramatyczną a jałowością treści i ciasnotą ideologii. Naturaliści, walcząc z dramatem mieszczańskim, początkowo chcieli odrzucić nie tylko jej wsteczną i ubogą treść, lecz także dojrzałą formę. Nie zdawali sobie sprawy z tego, iż ta sama technika u klasyków dramatu służyła ostrej krytyce społecznej, wyrażając głęboką prawdę życia. Zbliżony do epiki, przerobiony najczęściej z powieści, dramat naturalistyczny próbował wykształcić i upowszechnić nowe formy dramatyczne. Próby te zawiodły. Przetrwały tylko te sztuki powstałe w okresie naturalizmu, które wróciły do tradycyjnej techniki dramatu, wnosząc w nią nowe spojrzenie na rzeczywistość i nową problematykę. W ten sposób zyskał sławę francuski pisarz Becque, autor dwu głośnych sztuk: *Kruków* i *Paryżanki*, granych wielokrotnie u schyłku zeszłego stulecia.

Sztuki jego były świetnie napisane. Autor rozwijał ciekawą intrygę, wprowadzał pełne napięcia dialogi, stwarzał zindywidualizowane postacie. Prócz tego niewątpliwie przewycięzał ciasnotę mieszczańskiej tendencji, oceniał bowiem ludzi i życie jako satyryk, który dostrzega rozkład społeczeństwa burżuazyjnego. *Kruki* przedstawiały zamożną rodzinę mieszczańską odzieraną z mienia i ze czci po śmierci pana domu. Bezbronne kobiety stały się pastwą nie tylko wrogów i konkurentów handlowych — w beczelnej grabieży wzięły udział także bliscy krewni i przyjaciele. Komedia Becque'a bezlitośnie demaskowała mieszczańską chciwość i żądzę pieniądza. Ujawniała demoralizację, do jakiej prowadzi swobodna gra interesów handlowych i zanik innych kryteriów wartości poza wartością złota.

W *Paryżance* Becque przedstawił rozkład i amoralność życia rodzinnego. Małżeństwo oparte tylko na interesie doprowadza do zupełnego zaniku uczuć moralnych. Paryżanka ma równocześnie dwu kochanków, przy czym mąż, któremu chodziło tylko o posiadanie, nie jest ani zazdrosny, ani zaborczy. Jakies ślady uczucia żywi wobec

Wbrew tym przekonaniom, ośmieszającym tradycyjną technikę komedii, w *Żabusi* Zapolska wprowadza nieoczekiwane i rezonera, i rozbudowaną ekspozycję.

Rezoner został wprowadzony do komedii mieszczańskiej wówczas, gdy podjęła ona określone zadania dydaktyczne. Nie ufając wymowie pokazanych w sztuce faktów, autorzy zaczęli oceniać ludzi i zdarzenia za pomocą jednej z postaci. Rezoner nie tylko spełniał określone zadania. Prócz tego wyróżniał się spośród innych bohaterów swoim stosunkiem do konfliktu. Nigdy nie był weni bezpośrednio zaangażowany. Pewno dlatego, że aktywny udział w akcji czyniłby zeń jedną ze stron, pozbawiając go pozorów bezstronności i obiektywizmu. W technice dramatu postać rezonera była niewątpliwie łatwym, mało artystycznym sposobem przekazywania poglądów autora. W swoich recenzjach teatralnych Zapolska wielokrotnie krytykowała sztuki posługujące się tą naiwną techniką, natomiast podkreślała wartość dramatów, które przekonywają i wzruszają bezpośrednim przedstawieniem ludzkiego życia i jego konfliktów. W jednej z recenzji pisała:

Czerwona toga jest bezwarunkowo takim społecznym dramatem, nadzwyczaj głębokim i mającym tylko jedną wadę. Oto autor zamiast pozwolić, ażeby same fakta kazały widzowi odczuwać potworność stroju i okrucieństwo sądownictwa, od czasu do czasu przemawia i to, co już powstało w umyśle widza, to jest samodzielne wrażenie, całą powodzią własnych słów zabija. Te komentarze są zbyt liczne. To nie ilustruje — a psuje.

Należy w takich dramatach pozostawić widzowi robotę duchową, a tylko zebrać fakta i te same ściśle, jasno podać. Widz bowiem mówi sobie: „Ja to wiem sam, ja to czuję — po co on akcję przerywa, aby mi to opowiedzieć! Czy dla wsunięcia zręcznego a grzmiącego frazesu?”²⁶

Nawracając do tradycyjnych form komedii Zapolska poszła wbrew swym teoretycznym uogólnieniom. Czy jednak było to rezygnacją z lepszej roboty na korzyść łatwiejszej techniki? Czy było to ustępstwo gustom publiczności, która przywykła oklaskiwać sztuki mieszczańskiego repertuaru? Zapolska wróciła do skonwencjonalizowanych form komedii z pełną świadomością ich wad i zalet. Właśnie dlatego, że dostrzegała ich zużyty schemat, podjęła śmiałą próbę nowego wyzyskania jego możliwości.

²⁶ Zapolska, *I sfinks przemówi*, s. 97.

Pozornie ekspozycja Zapolskiej nie różni się niczym od typowego komediowego wprowadzania w akcję. Bohaterka jest nieobecna. W mieszkaniu oczekuje na nią mąż, dziecko, służąca, później — rodzice. Wpada sąsiadka, odwiedza brata — Maria. Wszyscy oni kolejno rozmawiają o Żabusi. Dzięki nagromadzeniu tak dużej ilości osób informujących o bohaterce — opinie zyskują na wiarygodności. Mimo więc tajemniczych niedomówień Maniewiczowej i Marii, które rzucają cień na bohaterkę, postać Żabusi rysuje się jako wzór matki, żony i córki, jako ideał uroczej, szczęśliwej kobiety. Dopiero następne akty będą stopniowo rozwiewać legendę Żabusi, ujawniając jej głupotę, perfidię i amoralność i rysując ostre przeciwieństwo pomiędzy opinią rodziny a prawdziwym życiem bohaterki.

Tak więc ekspozycja, która normalnie służy poznaniu charakteru bohatera, tutaj celowo prowadzi w fałszywym kierunku. Stwarza bowiem bohatera urojonego, takiego, jakim chce go widzieć i widzi najbliższe otoczenie. Jaką wartość artystyczną może mieć tego rodzaju postępowanie autora? Czy nie słuszniej byłoby wyrzec się ekspozycji i rozpocząć sztukę w momencie, w którym sama Żabusia zaczyna działać i mówić, ujawniając swój charakter przez własne zachowanie?

Śmiały eksperyment Zapolskiej jest świetnym wykorzystaniem prawa autora do długiej ekspozycji. Kontrast między Żabusią z ekspozycji a bohaterką dalszych aktów jest demaskatorski i wydobywa znacznie ostrzej wady bohaterki. Prócz tego wykrywa całe złoza obłudy, która jest jedną z typowych cech mieszczańskiej amoralności. Ekspozycja pogłębia zatem wartość uogólnienia artystycznego i równocześnie indywidualizuje i ożywia postać. Wprowadza też dramatyczny moment zaskoczenia, zmuszając widza do wspólnego z autorem zastanowienia nad charakterem i postępami bohaterki.

Wprowadzenie postaci rezonera było również próbą nowego potraktowania tej roli. Bo niewątpliwie rezoner w komedii miał dwie możliwości: 1) mógł wyrażać przekonania autora i wówczas słowa jego stawały się odpowiednikiem komentarza autorskiego w powieści; 2) mógł oceniać zdarzenia z pozycji własnych, a więc różnych zarówno od opinii autora, jak też od przekonań innych postaci. Było to możliwe tylko w komedii, która świadomie zrywała z naiwną tendencyjnością mieszczańskiej literatury. Zapolska w wielu swoich wypowiedziach protestowała przeciw naiwnym, a równocześnie słabym artystycznie formom przekonywania. W okresie pi-

sania *Żabusi* nie zdołała jednak przeciwstawić dwu stanowisk mieszczańskiej moralności w formie istotnego konfliktu dramatycznego. Uczyni to później z wielkim mistrzostwem w *Moralności pani Dulskiej*, przeciwstawiając młodopolskie filisterstwo Zbyszka — „dulszczyźnie“ rodziny.

W *Żabusi* Maria nie została wciągnięta w akcję — pozostała rezonerem, który wprawdzie usiłuje wpłynąć na bieg zdarzeń, ale najzupełniej bezskutecznie. Rezoner ten jednak miał własne przekonania i własne opinie, powstała więc nowa w komedii próba dwustopniowości ocen. Tworzyła ją opinia autorki — zawarta w pesymistycznym zakończeniu, w lekceważącym potraktowaniu postaci jako typów nie dorastających do tragizmu — oraz krytyczna ocena Marii, przeprowadzana z pozycji mieszczańskich. Czy ten typ rezonera spełnił swoje zadanie i mógł podołać swoim obowiązkom? Dalsza twórczość Zapolskiej wskazuje, iż próbę tę uważała za chybioną i nigdy już do niej nie wracała. W następnych sztukach dwa stanowiska mieszczańskiej moralności są reprezentowane przez postacie mocno zaangażowane w akcję, a więc przez istotnych bohaterów sztuki.

Żabusia jest pierwszą z antymieszczańskich komedii Zapolskiej. Jest także jej pierwszą doskonałą sztuką, która otworzyła przed pisarką wszystkie polskie sceny. Krytyka przyjęła *Żabusię* w sposób, który wskazywał na to, że ostrze satyry Zapolskiej godziło celnie i skutecznie. Stwierdzając sukces sztuki wśród publiczności, zachwycała się techniką i mistrzostwem intrygi. Feliks Koneczny pisał:

Ci wszyscy, którzy w literaturze dramatycznej szukają przede wszystkim tzw. sceniczności, powinni by okrzyknąć sztukę p. Zapolskiej arcydziełem. Trudno sobie doprawdy wyobrazić coś bardziej scenicznego, od deski do deski; zajęcie widzów wielkie, przechodzi kilkakroć w napięcie. Faktura tak dobra, że nie powstydzi się najlepszej paryskiej²⁷.

Równocześnie ci sami recenzenci zarzucali autorce, iż wzorując się na sztukach francuskich wybrała postacie rzadko spotykane w Polsce, postacie nieciekawe, gdyż po prostu bezdennie głupie. Tenże Koneczny stwierdzał:

utwór cały nie ma literackiej wartości. To jest ściśle teatralna robota i nic więcej. [...] Jest ona rzeczywiście prawdziwą na wskroś, aż do najdrobniejszych szczegółów — ale nie sztuka przedstawić rzeczywistość —

²⁷ *Teatr krakowski*. Przegląd Polski, XXXI, 1897, og. zb. t. 123, s. 430.

głupoty ludzkiej! Nie ma tu zaś od pierwszej aż do ostatniej sceny nic a nic prócz bezdennej głupoty i bezmyślności; to są ludzie bez duszy, którzy nawet nie potrafiliby być naprawdę złymi²⁸.

Nie mogąc zaprzeczyć prawdzie przedstawionych przez Zapolską ludzi i zdarzeń, krytyka celowo ograniczała ich typowość, nie chciała bowiem zgodzić się z autorką w ostrej ocenie mieszczańskiego środowiska. Zapolska opisuje prawdę — twierdzili recenzenci, ale prawdę wyjątkową, prawdę tak brzydką, że aż niegodną wejścia do literatury. Pisarze nie chcieli zajmować się tymi sprawami, bo „co płaskie w czynie, pozostanie też płaskim, gdy zakłęte w słowa“!

Ta solidarna obrona godności mieszczaństwa wyrządzała Zapołskiej niewątpliwą krzywdę. Równocześnie jednak wskazywała na siłę sztuki, która była niebezpieczna, gdyż odkrywała wstydlive i hańbiące strony życia społeczeństwa burżuazyjnego.

I tym razem Zapolska nie zyskała uznania krytyki. Znowu spotkały ją — jakże niezasłużone — zarzuty oszczerstwa. Chociaż więc od chwili scenicznego powodzenia *Żabusi* śmiało już pisze dla teatru i wierzy w swe dramatopisarskie zdolności, długo jeszcze pamięta lekceważenie recenzentów. Po latach wspomina:

Dopiero w 1895 roku ośmieliłam się wystawić *Żabusię*, za którą dostałam porządne ciągi. Odesłano mnie nawet do tłumaczeń, które są dla mnie odpowiedniejsze jak pisanie rzeczy własnych. Ale to minęło, jak mija ból dawno przebytej choroby²⁹.

²⁸ *Tamże*, s. 431.

²⁹ G. Zapolska, *W zamyśleniu*. Lwów 1923, s. 220.