



STARY TEATR

**UCIEKŁA MI
PRZEPIÓ-
RECZKA**



STARY TEATR

im. H. Modrzejewskiej w Krakowie
DYREKTOR TEATRU J. P. GAWLIK

STEFAN ŻEROMSKI

UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA

AKTORZY:

E. KARKOSZKA, I. OLSZEWSKA,
K. FABISIAK, K. KACZOR, B. LOEDL,
E. LUBERADZKI, T. MALAK,
M. SŁOJKOWSKI, J. SYKUTERA,
M. WALCZEWSKI, T. WESOŁOWSKI,
F. WÓJCIK

REŻYSERIA:

TADEUSZ MINC

SCENOGRAFIA:

WOJCIECH KRAKOWSKI

Mimo pół wiekowej bez mała obecności „Przepióreczki” na polskiej scenie Przełęckiej nie przestaje intrygować swoją tajemniczością. Od pamiętnej prapremiery w 1925 r. towarzyszą mu różne wykładnie i motywacje, sądy współczesnych najczęściej wykluczają się nawzajem, a „Przepióreczka”, w przeciwieństwie do wielu innych dzieł autora „Dziejów grzechu” — frapuje nas nadal swoją magią. Utwór ten, wielokrotnie grzebany przez egzegetów i komentatorów dzieła Żeromskiego, żyje wytrwale własnym życiem — jednako dostępny różnym interpretacjom, jednako odporny na próby wyjaśnienia go jedną, z natury rzeczy uproszczoną myślą.

Doceniając tę właściwość „Przepióreczki” drukujemy trzy różne interpretacje dramatu pióra przedstawicieli średniego i najmłodszego pokolenia krytyków. Pragniemy tym podkreślić, że również dla nas „Przepióreczka” nie jest utworem jednoznacznym: kryje niejedną niespodziankę, zasługującą na refleksję w 45 lat po prapremierze! Co natomiast myślą o „Przepióreczce” i Przeleckim reżyser i wykonawcy komedii? Co myśli o niej teatr? Odpowiedź pozostawiamy Państwu — najważniejszym arbitrom naszych sporów.

Maski. Świadomość owej maskarady, jaka rodzi się w momencie ideowego wyboru, uważana jest dzisiaj za znamię nowoczesnego teatru. Nie ma postaci — są role, nie ma charakterów, są sytuacje, nie ma ideowych sporów — są gry psychologiczne. Odkryciem dramatu naszego wieku jest dla wielu koncepcja postaci scenicznej jako roli do zagrania. Po Pirandellu i Gombrowiczu nie ma już — tak myślą niektórzy — powrotu do Zeromskiego. Zeromskiego jako pisarza psychologicznych pozorów, konstruktora postaci fasadowych, u których poczucia misji nie podobna oddzielić od kabotyństwa, czyli od teatralności nieświadomej tego, jak dalece jest formą. Czyżby tak rzeczywiście było? Czyżby postaci Zeromskiego musiały rzeczywiście bawić widza przyzwyczajonego do pirandellowskich i graszek, do gombrowiczowskiej zasady, że charakterzy tworzone są przez sytuacje?

Ale Zeromski atakowany bywa w inny jeszcze sposób. Twierdzi się mianowicie, że ofiarnictwo w jego stylu jest anachronizmem społecznym. Że owe dumne gesty Judyków i Przełęckich nie mają znaczenia we współczesnych społeczeństwach masowych, gdzie sprawy tego rodzaju załatwiają odpowiednio nastawione stymulatory, gdzie mechanizmy zachowań grupowych wykluczają skuteczność jednostkowych ofiar. Manifestacje Judyków zamieniają się dlatego właśnie w kabotyństwo formalnych deklaracji, poczucie jednostkowej misji przekształca się w śmieszna skłonność do ideowej fanfaronady. Tak twierdzą ci, którzy Gombrowicza uczynili ideologiem bezradności. Judyk jest dla nich bezradny, a skoro bezradny — to śmieszny. Koncepcji anonimowych sił społecznych odpowiada tu człowiek jako marionetka sterowana przez ponad nią zapadające rozstrzygnięcia.

Czy Zeromski jest w stanie obronić się przed podobnymi zarzutami? Czy możemy jeszcze wziąć na serio udział w rozterkach jego postaci, przeżywać ich zapaty, przecierpieć klęski? Czy „Przepióreczka” ma dla nas sens jeszcze tylko — jak sugeruje Andrzej Kijowski — jako maskarada pozorów?

Prawie wszyscy bohaterowie Zeromskiego mają silne skłonności schizoidalne, dojrzewają w samotności, w uśpieniu duchowym, by potem objawić się otoczeniu w całej sile swych emocji, w egzaltowanych deklaracjach, w potrzebie uwzniośleń, w gestach nie odpowiadających niejako miarom codziennego życia. Te gesty i towarzyszący im język były bez wątpienia aprobowane przez autora. Zeromski lubiał słowo górne, wielkie, szukał uparcie tego, co nazywa się „wysokim stylem” wypowiedzi i wpadał w charakterystyczne lęki, czy też materia wydarzeń, jaką się posługiwał, „dźwignię” ten egzaltowany język, czy pomiędzy wzniosłością słów, a przyziemnością spraw — nie będzie zbyt ostrego kontrastu, czy się ten język — inaczej mówiąc — nie wyda śmieszny. Zdawał sobie sprawę, że takie niebezpieczeństwo grozi, że prowincjonalny lekarz albo wiejska nauczycielka nie bardzo się mieszczą w kodeksie bohaterskim wysokiego stylu. Ale z tej swojej skłonności stylowej zrezygnować nie chciał i nie umiał i jego droga twórcza może być ujrzana jako wciąż ponawiana próba, aby raczej dla tego stylu jednak odnaleźć. Mówi o tym

cała jego twórczość historyczna, owe postaci ksiąząt Gintultów, Sulkowskich, hetmanów Żółkiewskich, zainteresowanie nietzscheanizmem, mówi każda cętka modelowania bohaterów podług miar wyższych niż codzienne, potrzeba więc wydzielenia bohatera z jego środowiska, co tak odróżnia jego książki od społecznikującej literatury tamtych lat. Nie ulega wątpliwości, że była to autentyczna skłonność wewnętrzna, że realizując tę skłonność właśnie stawał się Zeromski wybitnym pisarzem, że bez niej byłby co najwyżej malarzem przemian obyczajowych.

Niebezpieczeństwo teatralności, jakie najwyraźniej wyczuwał, kiedy wchodził w materię życia współczesnego, przewycięzał owymi momentami sceptycyzmu, owymi krótkimi zdaniem, w których pojawiała się refleksja ironiczna, jakaś kostyczna uwaga, jakaś złośliwość pod adresem bohatera: ofiarny nauczyciel wiejski stał się wtedy „belfryzną”, a cnotliwy doktor chamem z suterenu. Pisarz odrzucał natomiast i to odrzucał nieświadomie, nie biorąc w ogóle pod uwagę takiej możliwości, wszelkie cechy maskaradowe w swoich postaciach, owe egzystencjalne odczucia swojej sytuacji jako roli do odegrania, owe rozumienia własnej osobowości jako psychologicznej maski. Fałszu wewnętrznego tego rodzaju nie brał pod uwagę, doktor Judyk jako człowiek, który dojrzewa do refleksji o nieautentyczności swojej ofiary — musiałyby natychmiast popełnić samobójstwo. Znamy takie wypadki, jeśli nie z literatury, to na pewno z historii rzeczywistej. Wysoki styl, którego szukał Zeromski i którego próbował używać dla rysowania rozterek moralnych prowincjonalnego lekarza, nie zna w ogóle takiej maskarady u swoich bohaterów, a nie zna dlatego, że opiera się na uznaniu wartości bezwzględnych, nie podlegających żadnym intelektualnym rewizjom. Być może błąd Zeromskiego polegał na tym właśnie, że wartość praktyczną, owe „szklane domy” podnosił do rangi wartości uniwersalnej? Ze spadkobierca pozytywizmu szukał w idei szklanych domów wartości wyższych, jakich idea ta mieć nie mogła? Mielibyśmy więc do czynienia z przypadkiem, w którym pewna autentyczna skłonność wewnętrzna nie znajduje odpowiedników w rzeczywistości, tworzy więc obrazy zastępcze, podwyższa temperaturę, wyolbrzymia rzeczywiste właściwości zjawiska, nasycy jakimś innym żarem... Ale czymże innym jest literatura jako taka? Czymże innym jest pisarz jako wyraziciel wartości?

„Przepióreczka” jest ostatnim dramatem Zeromskiego, ostatnim w ogóle kompozycyjnie zamkniętym tekstem pisarza. Kreacja głównego bohatera tej sztuki, Przełęckiego, zawiera pewne mowe pierwiastki, których nie znajdziemy u bohaterów tworzonych wcześniej. Pisarz uświadomił sobie nie dostrzegane wcześniej właściwości swoich postaci: uświadomił sobie mianowicie, że wysoka temperatura jego literackich dramatów, egzaltowane gesty i słowa jego bohaterów, są — by tak rzec — ryzsztunkiem psychologicznym, a nie następstwem konfliktu wartości. Urok bohaterów Zeromskiego nie rodzi się przecież jako owoc duchowego bogactwa ich idei, społecznego zasięgu ich działania, niezwykłości ich postawy. Pod tym względem są to ludzie w istocie rzeczy skromni, jak skromny jest Judyk ze swymi marzeniami o rzetelnej pra-

cy lekarza-społecznika, jak skromny, a nawet jakby niewinny jest Baryka ze swymi pretensjami kierowanymi do ministra. Urok ten rodzi intensywność, z jaką przeżywają oni cierpienia i fantazje. Jest to urok osobowości, a nie urok sprawy, urok ich bujnych temperamentów, ich pięknego gniewu, niecierpliwości, gotowości ofiary. Urok — być może — męski. Nie jest w końcu przypadkowe, że żadnemu z nich nie są obce ambicje Don Juana. Kobięce serca są przez nich łatwiej i skuteczniej zwyciężane niż idee przeciwnicy. Powie ktoś, że przejawia się w tym po prostu literacka potrzeba romansu. Czy tylko? Czy w romansach Olbromskich, Czarowiców, Baryków, nie przejawiała się także inna potrzeba autorska: aby nasycić te egzystencje męstwem i zdobywczością, ku czemu yacji na innych polach jakby nieco brakowało... A to mają być przecież postaci z „Ody do młodości”! Doprawdy, innym okiem patrzylibyśmy na rozstanie Judyma z Joasią, gdyby doszedł wcześniej do skutku zarysowujący się romans z piękną panną Natalią. Jużbyśmy wtedy nie żywili skrytych wątpliwości co do męskich zalet cnotliwego lekarza.

Otóż Przełęcki to jest człowiek, który w trakcie sztuki, na naszych oczach, zaczyna rozumieć, czemu zawdzięczają swoje sukcesy bohaterowie Zeromskiego, w czym ich siła i wpływ na otoczenie. Przełęcki zaczyna rozumieć, że proletariacki, żelazny upór Judyma liczy się bardziej niż jego społecznikowskie rojenia, że dumna bezinteresowność Czarowica większe robi wrażenie, niż jego polityczne formuły, że Czarus Baryka swymi młodzieńczymi namiętnościami przemawia do nas silniej niż pracą umysłu. Smugoniowa to powiedziała Przełęckiemu, że jest dzielny, męski i piękny i wszystkie oświatowe i regionalne idee przybierają swe wzniosłe znaczenie za pośrednictwem jego urody, duchowej urody — rzecz jasna, ale i bez najmniejszej wątpliwości — cielesnej. Smugoniowa powiedziała Przełęckiemu, że ideolog musi się podobać, bo w ten sposób najskuteczniej zdobywa wpływ na innych. Przełęcki się gniewa, bo jest to sprawa wstydliva, trochę jakby kompromitująca. I razem z gniewem pojawia się myśl: kokieterię tę należy w sobie zniszczyć, bo raz uświadomiona wiedzie ona człowieka prostą drogą do kabotyństwa. Przełęcki podejmuje więc grę o uratowanie czystości swych intencji, wie już bowiem, że grać musi tak czy inaczej, rzecz w tym, aby grę poprowadzić świadomie, aby się nie ośmieszyć tym, czym się tak skwapliwie ośmieszali Czarowic i Baryka: kiedy swych uroków osobistych używali jako swych racji. Kiedy byli aktorami, za których grały „warunki”. Krótko mówiąc, kiedy wartości swoje podawali w fałszywym opakowaniu. Moje wartości nie są sfalszowane — szepce sobie Przełęcki — ja nie używam żadnych kostiumów ani masek, to nieprawda. I aby to sobie udowodnić, postanowił wszystkie te kostiumy najdokładniej zniszczyć. Takie chwile gniewnej, nagle obudzonej, szatańskiej — powiedziałoby się — przekory przeżywali inni bohaterowie Zeromskiego, należą one niejako do ich psychologicznego repertuaru. Ale Przełęcki inaczej, z Przełęckiego nikt nie zdrwił, jak zdrwiono z Judyma, nikt nie nadużył jego zaufania, jak odczuła to Ewa Pobratyńska. Przełęcki osiągnął to, co osiągnąć chciał, a nawet więcej — jak wiemy. Dlaczego się więc rozgniewał? Dlaczego zniszczył swoje do-

bre imię? Aby uratować sprawę Porębian? Mógł to przecież zrobić innymi, mniej brutalnymi sposobami. Przełęcki się rozgniewał, bo się nagle ujrzał „w roli”. W roli, jakiej grać nie chciał, a więc roli fałszywej. Przełęcki zobaczył w sobie uwodziciela, kabotyńca, miłośnego intryganta, piękniśnię, gracza grającego fałszywą kartą, bo nie sprawa jego wygrywała tylko jego osoba. Co więcej, Przełęcki zobaczył — i tu rację ma Andrzej Kijowski — że rola jego narzuciła tę samą fałszywą grę innym. Ze co innego się mówi, a co innego czuje i robi. I to zbiorowe kłamstwo, ta sytuacja narzucająca pozę, to krygowanie się wzajemne — to go najsilniej rozgniewało. To zbiorowe kłamstwo postanowił obnażyć nawet za cenę własnej dobrej sławy — w imię sprawy i jej czystości. Inaczej mówiąc, Zeromski zareagował tu na to, co uznaliśmy za odkrycie XX-wiecznego teatru: na koncepcję człowieka jako maski. Odrzucił tę koncepcję, powiedział widzowi, że jego bohater jest autentycznym nosicielem wartości, że maski on nie przyjmie, że stać go na jej odrzucenie. To nieprawda — zdaje się mówić sztuka — że człowieka i jego wartości tworzy sytuacja, że „nie ma bohaterów, są tylko sytuacje bohaterskie”. Przełęcki udowodnił, że maski można zmieniać, że maski można wybierać — w imię niepodważalnych wartości. Przełęcki udowodnił, że ofiarność wszystkich poprzednich bohaterów Zeromskiego nie była kabotyństwem.

Włodzimierz Maciąg

„...MGLISTY
IDEAŁ
POSTĘPOWA-
NIA”

Oto widzimy, jak ten nieznany zdobywca sławy wyrzywa się z ramion zazdrosnej miłości, na znak, na zew swego wzniosłego egoizmu. Odchodzi od żywej kobiety, aby zawrzeć bezlitosne śluby z mglistym ideałem postępowania. Czy jest już teraz zupełnie zadowolony? Powinniśmy to wiedzieć — jest jednym z nas.

JOSEPH CONRAD
„Lord Jim”

Jan Paweł Gawlik

W

ystarczy wczytać się w brzmienie tego komentarza, którym Joseph Conrad opatrzył dzieje Lorda Jima, by dostrzec zastanawiające zbieżności. Mógłby to być pełny — w ustach autora — wykład losów Przełęckiego. Podobnie jak Lord Jim wyrrywającego się z ramion zazdrosnej miłości na znak, na zew wzniosłego egoizmu — w imię pełnego pychy „mglistego ideału postępowania”. Przypadek? Zwyczajna zbieżność słów przy podobieństwie losów — bo przecież nie zdarzeń — czy głębsza zależność? Zależność wzoru i repliki, fascynacji i jej rodzimego echa powstałego pod piórem głośnego pisarza. Jeszcze jedna wykładnia „Przepióreczki”, próba określenia genealogii utworu tak niespodziewanego w dorobku autora „Popiołów”, najlepszego i najsilniejsze budzącego sprzeczności z całej jego twórczości dramaturgicznej? Mimo pozornej prostoty i zwartej

budowy nie ma zgody w narodzie nie tylko w sprawie wartości tej komedii, podległej wyjątkowo bogatej skali ocen — od arcydzieła do narodowego kiczu — ale również w kwestii rządzących nią mechanizmów. Kim jest Przełęczki? Czym są Porębiany? Drwiną czy naiwnością autora? Bohaterem czy mizoginistą? Kijowski w świetnym szkicu wydrukowanym swego czasu w „Dialogu” (nr 11 z 1965 r.) dostrzegł — i umotywował — w sztuce Żeromskiego komedię idei. Porażkę, ba, klęskę ideologa. Maria Czarnierle (w „Wycieczkach w Dwudziestolecie”) pisała przekonująco o ironii i komediowości, o wytrawnej drwinie z własnych wyobrażeń i mitów, o szyderstwie z filantropii i pobożnych przeświadczeń na temat mechanizmu i metod narodowej sanacji. Są to spostrzeżenia słuszne, gdy do dzieła broniącego się skutecznie przed lekceważeniem, przyłożymy kryteria naszej współczesności. Gdy magię „Przepióreczki”, bo o magii mówić by właściwie należało, przełożyć na język pojęć i fascynacji lat sześćdziesiątych. Czy jednak jest to pełna wiedza o Przełęczkim? Wszystko, co powiedzieć można o „Przepióreczce”? Sztuka jest wieloznaczna, Kijowski zaś przecina ją jak jabłko: po jednej płaszczyźnie. Obraz, który powstaje jest prawdziwy, ale czy pełny? Trudno dziś zrozumieć „Przepióreczkę” bez świadomości towarzyszących jej przeobrażeń, bez próby określenia czym była dla autora i czym pozostała dla nas wywodzących się wprawdzie z tamtej epoki, ale wyrosłych już pod innym niebem, wśród innych orientacji i doświadczeń.

A była, jak sądzę, przynajmniej w genealogii i inspiracji konfliktu — polską repliką „Lorda Jima”. To przypuszczenie znajduje pewną motywację w biografii Stefana Żeromskiego. Twórca „Sułkowskiego” był nie tylko autorem żarliwej przedmowy do zbiorowego wydania dzieł autora „Zwycięstwa”, rozpoczętego przez wydawnictwo „Ignis” publikacją „Fantazji Almayera” w jesieni r. 1923 [z datą 1923]. Był również, jak wiadomo, osobistym znajomym i korespondentem Conrada. Przedmiotem Conradowego zainteresowania a nawet starań zmierzających do lansowania autora „Ludzi bezdomnych” na angielskim rynku. Conrad, po pierwszych lekturach Żeromskiego, przyjętych chłodno i z dystansem [o „Dziejach grzechu”: całość jest przykra i często niezrozumiała w tłumaczeniach i psychologii”] wyrażał się o Żeromskim wręcz entuzjastycznie. W liście do Anieli Zagórskiej [z 14. 12. 1921] czytamy: „Zechciej przypomnieć mnie p. Żeromskiemu oraz przekaż mu wyrazy mego najgłębszego poważania i szczerych uczuć. C'est un Maître. Wrażenie jakie wywarła na mnie jego indywidualność, pozostało niezatarte w mojej pamięci. Chwilami wydaje mi się

jakbym go jeszcze widział i słyszał”. A w niecałe półtora roku później [25. 3. 1923] w liście do samego Żeromskiego: „Zaraz po przeczytaniu kochanego Pana wspaniałej przedmowy do Almayera's Folly prosiłem Anielę Zagórską by wyraziła Panu wdzięczność za sprawioną mi łaskę. Co do mnie to wyznaje, że nie mam wyrazów, by opisać Panu moje głębokie wzruszenie przed tym zaszczytnym świadectwem Ojczyzny przemawiającej głosem kochanego Pana — największego Mistrza Jej literatury”.

Czy można przypuścić, że Żeromski, pisarz bądź co bądź prowincjonalny jak na skalę tamtego sukcesu, obarczony rozwiniętym i jętrzącym kompleksem zaścianka, pozostał obojętny na głosy uwielbienia pochodzącego od jednego z najznakomitszych — w pełni uznanych — pisarzy epoki? Czy wolno przyjąć, że zasiadał do pisania „Przedmowy” bez dokładnej znajomości tego, co dostępne już było po polsku z bogatego, tłumaczonego właśnie dorobku autora „Ocalenia”? A poza pozycjami przygotowywanymi przez wydawnictwo „Ignis” dostępny był — wydany w Warszawie w 1904 w Bibliotece Dzieł Wyborowych — właśnie „Lord Jim”. „Lord Jim” w tłumaczeniu i z przedmową Emilii Wesołowskiej. Mniejsza o przekład, mniejsza o przedmowę — ale samo dzieło? Czy w wyobraźni i świadomości najżarliwszego moralisty polskiego dwudziestolecia głębokich i drażniących śladów nie musiała zostawić historia bohatera, obciążonego nad miarę świadomością winy, szukającego daremnie odpuszczenia i zaśluszczenia i mimo polinezyjskich pejzaży tak bardzo polskiego w swoich samooskarżeniach? Oto Lord Jim po niefortunnej mediacji między kolorowym władcą Patusanu Doraminem a białym rozbójnikiem i grabieżcą Brownem, za którego zaręczył, już po tragicznej śmierci Dańa Warisa zabitego, jak wiadomo, podstępnie przez Browna idzie mężnie do osieroczonego ojca i zdradzonego nakhody (władcy) — po co? By cokolwiek wyjaśnić? Nie: by przyjąć odpowiedzialność i „zawrzeć bezlitosne śluby z mglistym ideałem postępowania”. Staje twarzą w twarz z zdradzonym i odrętwiałym, przyznając mu prawo do wszystkiego — a więc i do zemsty. Idzie po śmierć w świadomości zwycięstwa nad własnym, dobrze znanym lękiem i małością, które kiedyś, podczas pamiętnej katastrofy „Patny”, pogrążyły go w hańbie na długie lata. „Już raz utracił ludzkie zaufanie, a teraz znowu zawiódł tych, co w niego wierzyli”. Oczywiście, nikt go nie rozumie: „Czy będziesz się bił?” pyta Dziewczyna. — „Nie ma o co się bić” — odpowiada Jim — nic nie jest stracone”. „Mówią — pisze dalej Conrad — że biały cisnął w prawo i lewo — na wszystkich tych ludzi — dumnie, nieugięte spojrze-

nie. Potem, z ręką na ustach, padł na twarz, martwy”.

Ta przejmująca scena, ten bohater, który z podniesionym czołem reguluje bez drżenia rachunki ze światem, który tak hojnie płaci za drobny, nieomal niezawiniony błąd czy lekkomyślność czyż nie jest prototypem Przełęckiego? Znakiem, przewrotnie inteligentny bohater Zeromskiego również rzuca na stos swoje życie. Popełnia coś w rodzaju cywilnego samobójstwa — by przywracając zakłócony niechcąc bieg rzeczy „zawrzeć bezlitosne śluby z mglistym ideałem postępowania”. By zdradzonemu już prawie Smugoniowi ocalić za wszelką cenę jego bezsporną — w oczach Zeromskiego — własność i prawo. Własność i prawo, dodać należy, oparte na chrześcijańskim ideale postępowania. Wyrosłe z przeświadczenia, że „grzech”, „wiarołomstwo”, „zdrada” są złem, którego przede wszystkim wystrzegać się należy. Jądro „Przepióreczki” to dramat postaw moralnych stawiający Przełęckiego w sytuacji nieomal tragicznej, zmuszającej do wyboru a więc do uczynienia domniemanego mniejszego zła — by uniknąć najgorszego. Tym mniejszym złem staje się tutaj pogarda kolegów, rozczarowanie Księżniczki, stłamszona [co z tego, że egzaltowana i trochę śmieszna?] miłość Doroty, wreszcie los porębianskich kursów, które ani chybi rozleca się wkrótce po cywilnym samospaleniu swego twórcy. Wartością zasadniczą, tą, o którą toczy się gra, dla której poświęca się wszystko, jest natomiast przyrosłe na glebie chrześcijańskiej filozofii pojęcie grzechu i bezsporne w tym kontekście prawo Smugonia do wyłączności i jurysdykcji nad Dorotą. Nie chodzi tu ani o uczucia Przełęckiego, nie obojętnego mimo wszystko na urok młodej nauczycielki, ani o uczucia Smugoniowej, dla której Przełęcki był — być może — rzeczywistą i realną szansą. Chodzi o arcy-polski dramat wyrzeczenia, o duchowy arystokratyzm i szacunek dla głęboko wrosniętych ideałów, które jedno mianują złem a nawet grzechem, drugie zaś nazywają dobrem bez względu na cenę jaką się przy tym płaci.

Zeromski zasiadł więc do pisania dramatu o winie okupionej okrutnym zadośćuczynieniem. Do skondensowanej i pierwotnej historii Lorda Jima przeniesionego w latach dwudziestych na równiny kielecczyny — która mu się pod piórem szczęśliwie rozrosła. Ironia przesłoniła melodramat, komedia ocaliła opowieść. Instynkt prawdy, szybko ewoluujące w tym czasie wyczulenie na brzmienie i sens słów, na właściwości i genezę stylu pozwoliły Zeromskiemu w ironicznej perspektywie dostrzec własne przyzwyczajenia i fascynacje. Zarówno stylistyczne jak i to ważniejsze: ideowe. Zeromski

z „Przepióreczki” [podobnie jak Zeromski z „Przedwiośnia”] wydaje się pisarzem o wiele bardziej gorzким i współczesnym od melodramatycznego moralizatora z „Ludzi bezdomnych”. Perspektywa czasu i zmiana sposobu patrzenia pozwoliły przełamać własne ograniczenia, odciąć się od dotychczasowej jednoznaczności i poprzez ironię — a nawet szyderstwo — zbliżyć do współczesnego nam sposobu odczuwania tak bardzo, że pisanie o „arcydziele” jakim wydaje się dziś „Przepióreczka” i o literackim prekursorstwie wobec Witkacego i Mrożka — jak czyni to Andrzej Kijowski — nie tylko nie oburza nas i nie zaskakuje, ale wydaje się logicznym resumé dzieł Przełęckiego widzianych w perspektywie późniejszych doświadczeń polskiego dramatu.

Czy to znaczy, że Kijowski ma rację podnosząc ironię do rangi szyderstwa, a szyderstwo mianując pamfletem? Ze cała melodramatyczna, uwikłana w miłość i wyrzeczenia fabuła „Przepióreczki” to pozór i bluff? Byłbym ostrożny w podobnych sugestiach. Nie tylko dlatego, że oznaczają nieuniknioną deheroizację Przełęckiego. Ze spychają go konsekwentnie w otchłań pogardy, jaką by mieć musiał wobec świata. Również dlatego, że przekreślają cały społeczny problem „Przepióreczki” zawarty w rozprawie Zeromskiego z filantropijno-arystokratycznymi mitami pokolenia. Przełęcki przewrotny i machiavelliczny nie na płaszczyźnie osobistego wyrzeczenia i wysokich rygorów moralnych, lecz jako fałszywy ideolog i demiurg tej rzeczywistości, którą stworzył i zniszczył zarazem — to postać spoza tradycji polskiego teatru, spoza tradycji literatury i naszych dotychczasowych wyobrażeń o Zeromskim. Czy postać fałszywa? Powiem dokładniej: postać wieloznaczna. Kabotyn i moralista, ideolog i szyderca, lojalny aż do samounicestwienia wielbiciel Doroty i... skryty mizoginista, człowiek wielkiego poświęcenia i pokretny podmiot urazów i lęków, w jakie tak hojnie obdarzyła nas przed laty psychologia głębi — wszystko to implicite mieści się w tej sylwetce, która nie przestaje fascynować nas swoją tajemniczością.

I właśnie ta złożoność i wieloznaczność Przełęckiego staje się dla współczesnego teatru szansą godną uwagi. Pozwala bowiem prze wartościowywać tradycje i tam gdzie Osterwa grał bez żenady świętego polskiego samopoświęcenia, gdzie jeszcze Holoubek przemyczał ironię zdolną ocalić dla nas twarz i rozsądek tego dziwnego człowieka — można zbudować postać naprawdę współczesną, pełną pogmatwań i urazów, usiłującą „zawrzeć bezlitosne śluby z mglistym ideałem postępowania” skrojonym na miarę naszych wyobrażeń. Jakim ideałem? A to

już sprawa teatru i widza, który zechce się nad tym zastanowić. Być może będzie to opowieść o człowieku, który chciał — lecz zwątpił, jeszcze jedna wersja polskiego dramatu snutego przez pokolenia z cholego tańca, być może komedia o kimś kto przestraszył się nadmiernej aktywności pań i powiedziawszy im przy okazji parę przewrotnych słów, po wykonaniu potrzebnych piruetów, pozostawił nas wszystkim w zrozumiałym osłupieniu, by wyzwoliwszy się z togi bohatera odetchnąć spokojnie ożywczą codziennością.

Jan Paweł Gawlik

**PRZEŁĘCKI—
NIEBO-
RACZEK
BOSO**

„U

ciekła mi przepióreczka...”
zbudowana jest z dwóch sprzecznych, lecz równoprawnych myślowo postulatów ideowych. Pierwszy — to reprezentowany przez grono profesorów-społeczników pozytywizm. To heroizm pracy wśród ludzi według najpopularniejszych i najszczytniejszych ideałów liberalnego społecznikostwa.

Drugi — to koncepcja tragiczna i historiozoficzna zarazem; koncepcja przewrotu rewolucyjnego jako nieodwołalnej i prawidłowej katastrofy, która przychodzi, żeby uzdrowić ludzkość. W wizji tej — zaprezentowanej przez Przełęckiego w końcowej scenie dramatu — zbyt wiele jest prawdy i prawdopodobieństwa, zbyt jest ona poważna, by służyć miała tylko jako paradoksalny żart bardzo inteligentnego pana. Nawet traktowana jako sposób zadośćuczynienia moralnego nie jest jeszcze traktowana właściwie.

W postawie pierwszej odnajdujemy poglądy tych idei, które w twórczości Żeromskiego reprezentowane są przez postacie Nienaskiego (Nienaski — jak Przełęcki zamek — próbuje odrestaurować starą basztę ariańską, by przerobić ją potem w szkołę i muzeum) i Judyma (Judym podobnie do Przełęckiego — jak chcą niektórzy interpretatorzy dramatu — „porzuca ukochaną dla sprawy”).

W postawie drugiej odnajdujemy te elementy myśli Żeromskiego, które wiązały go z myślą Stanisława Brzozowskiego. Chodzi tu konkretnie o swoisty brak

zaufania do dotychczasowej kultury, a zwłaszcza o zarzuty skierowane przeciwko jej nosicielom — przeciw inteligencji mianowicie, której Brzozowski i Żeromski odmawiali historycznej prawomocności. Tendencje te rodziły się u Żeromskiego z przeświadczenia, że ukonstytuowanie się inteligencji jako warstwy społecznej jest oznaką, iż kultura przestaje być własnością ludzi, a staje się zawodem. Skoro tak — znaczy to, że oderwała się od swoich korzeni: od życia i od pracy. W myśl tej koncepcji nową kulturę mieli tworzyć nie specjalnie wydzieleni w tym celu ludzie, lecz wolni pracownicy w wolnym państwie socjalistycznym.

Jak widzimy, obie postawy skonfrontowane w dramacie mają swoje uzasadnienie w polskiej tradycji literackiej i ideowej. Ich konfrontacja nie jest u Żeromskiego rzeczą nową, występowała już w innych utworach, chociaż nie dochodziło w nich do tak wyraźnego przeciwieństwa i zarysowania postaw.

W „Przepióreczce” problematyka ta z wyżyn dramatu idei sprowadzona została do komedii. Pomniejszenie wymiarów konfliktu miało kilka przyczyn. Główną był fakt, że problematyka ta po raz pierwszy pojawiła się u Żeromskiego nie w czasie zaborów lecz w państwie niepodległym. Szczególnie wyraziście zmiana scenarii objawia się, gdy rozpatrujemy ją w powiązaniu z sylwetką psychiczną Przełęckiego. Jest to postać, która łączy w sobie problematykę i psychologię właściwą dwóm okresom. Można w niej dostrzec echa konfliktu między postawą patriotyczną i pracą organiczną dla narodu — a różnymi formami kolaboracji z zaborcą.

Między tymi dwoma kierunkami działania rozgrywana była przez dotychczasowych bohaterów Żeromskiego sprawa ich autentyczności. Istnieć w sposób pełny w sytuacji niewoli państwowej znaczyło z reguły — istnieć przeciw oficjalności społeczno-prawnej, istnieć przeciw stagnacji społecznej, przeciw zniechęceniu, rezygnacji, strachowi. Tak żyjąc, można było w Kraju Przywiślańskim tworzyć kursy dla nauczycieli ludowych lub organizować spółdzielnie mleczarskie wśród chłopstwa (jak uczył Abramowski i jak robił to Nienaski w „Walce z szatanem”). Tak żyjąc można było trafić do więzienia, ale można było mieć poczucie realizacji samego siebie w formie autentycznej, nonkonformistycznej i twórczej. W państwie wolnym natomiast taka działalność stawała się drogą nie do wyroku, ale do orderu i kariery.

Rzeczywistość zgotowała Przełęckiemu pewną niespodziankę: jego działanie zyskało aprobatę, czyn został oficjalnie pochwalony, stracił walor buntu i przekory. Przestał być prywatną niejako improwizacją,

sprawdzaniem samego siebie wśród przeciwieństw. Wydaje się, że pewne rozczarowanie zrodzone z uświadomienia sobie tego faktu, lęk przed instytucjonalizacją i nużąca zwyczajnością kazały Przełęckiemu zburzyć to, co budował. Gdyby chodziło tylko o motywy uczuciowe (sprawa Doroty) lub nawet o szczęście rodzinne Smugoniów — gra byłaby nie warta świeczki, a problem sztuki teatralnej i jej autora. Autor zrobił wszystko, żeby złożone problemy dramatu sprowadzić do ram komedii w stylu Bernarda Shawa. Raczej ironizował niż moralizował. Stąd też wielkie wątki i konflikty znajdują w „Przepióreczce” rozwiązanie lub autorską interpretację przy pomocy chwytów rodem z melodramatu lub romansu psychologicznego.

Ale to właśnie właściwość epoki. Nie ma już wielkich perspektyw. Nie ma heroiczych postaw i nie istnieje potrzeba bohaterstwa. Rzeczywistość znormalniała i nawet taki wyjątkowy człowiek jak Przełęcki małeje razem z nią, a jego problemy przyjmują postać kabotyńskich popisów, uwodzicielskich tyrad i zabawnej beczelności.

Ponieważ autor prowadzi nas w te rejony, podążmy za nim. Mamy więc do czynienia ze sprawą kursów, ze sprawą pożyteczną i ważną. Zarazem mamy do czynienia z ludźmi, którzy tej sprawie poświęcają swój czas, pieniądze, życie. Całość przypomina bardziej broszurę umoralniającą niż źródło konfliktu. A jednak konflikt następuje. Czy wywołuje go Smugoniowa przez swoje zupełnie „nieodpowiedzialne” z punktu widzenia sprawy — uczucie? Jej miłosne wyznanie wyzwała całą lawinę ukrytych spraw. Bo oto okazuje się, że owa świetlana instytucja pełna dobrej, ba, najlepszej woli, jaką są kursy Przełęckiego, podszyta jest ukrytymi motywami. Pełno w niej dwuznaczności, spraw wstydliwych, zarówno dla uczestników jak i dla nas — którzy musimy je oglądać. Przełęcki być może „nakłada ręce” na głowę Smugoniowej tylko dlatego, że ona tego właśnie, a nie czego innego żąda? Księżniczka — być może — istotnie myśli o wydaniu się za przystojnego społecznika. Profesorowie — być może — rzeczywiście traktują Porębiany jako rodzaj nieszkodliwej, wakacyjnej przygody? A wreszcie kursanci. Może istotnie — jak powiada Przełęcki — ich udział w chwalebnej imprezie prowadzi tylko do frustracji, snobistycznych dążeń i pogardy dla swojej pracy i środowiska?

Ostatni występ Przełęckiego przed towarzystwem z kursów byłby więc w istocie obroną. Obroną przed pomówieniami kolegów, przed oskarżeniami Smugonia, przed dwuznacznym podarunkiem księżniczki,

przed histerycznymi scenami Smugoniowej, która widząc w Przełęckim połączenie Judyma z Nienaskim chce koniecznie zostać komponującą się z tym wyobrażeniem heroiną dramatu. Chce zostać heroiną a staje się postacią z romansu w nienajlepszym gatunku.

Obrona Przełęckiego będzie jednak specyficzna. Zrealizuje on to, o co go posądżają. Stanie się tak „zły” jak chcieliby to widzieć inni. Będzie to typowo gombrowiczowska „mina” zrobiona w obronie przed przyprawianą mu — również typowo gombrowiczowską „gębą”.

Ale równocześnie kursy upadają. Czy znaczy to jednak, że zawinił Przełęcki? W jakim sposób mógł zawinić, skoro czynił wszystko, żeby całe odium tych niedomówień spadło tylko na niego? Więc może kursy nie upadną? Może zostaną uratowane dzięki temu, że jeden człowiek zgodził się być nosicielem i symbolem matactw i niejasności, które były — jak się okazuje — istotnym motorem całej imprezy. Wszyscy pozostaną czyści — jeden tylko Przełęcki popełni wszystkie grzechy narodowo-społecznego dekalogu. To on będzie tym, co wykorzystywał działalność społeczną do romansów. Tym, co nie wierząc w powodzenie sprawy prowadził ją dla swojej kariery.

Niszcząc własny męt Przełęcki ratuje się także przed wszystkimi pozorami i fałszerstwami jakim podlega reszta bohaterów komedii; będzie to jego jedyny czyn naprawdę egoistyczny w całej sprawie.

A może to było jego winą, że pożądał jednoznaczności i czystości intencji? Może takie aspiracje w każdej sytuacji doprowadzą do przesilen i perturbacji.

Sztuka została nazwana komedią. To chyba jedyna komedia w dorobku pisarskim Zeromskiego. Jak widzimy komedia ta jest jedną wielką kompromitacją, a nie czymś zabawnym i tylko śmiesznym. Ale nie należy lekceważyć komiczności sztuki. Nie trzeba wekłosać jej na tory wzniosłości, heroizmu czy cierpiętnictwa. Tych barw dość mamy w innych utworach tego pisarza. PozwólmY raczej powiedzieć Zeromskiemu, co naprawdę myśli o ukrytych sprzężach patosu, o podszewce dobrych uczynków, o drugiej stronie wielkich miłości, słowem — o tym wszystkim, co było tematem jego pisarstwa. Nie mówi tego żaden zawodowy ironista i satyryk lecz „serce gorejące”, kapłan polskości — Zeromski. Jego sceptycyzm jest na wagę złota.

Maciej Szybist

**WAŻNIEJSZE
REALIZACJE
„PRZEPIÓ-
RECZKI”**

27. II. 1925 — TEATR NARODOWY, WARSZAWA

Frapremiera polska
Reżyser: J. Osterwa
Przełęcki — J. Osterwa
(wyjazdy: K. Knobelsdorf)
Smuğun — S. Jaracz
Smuğunłowa — M. Malanowicz
Księżniczka — T. Trapszo

4. IV. 1925 — WILNO

Przełęcki — A. Zelwerowicz
Smuğun — J. Kurnakowicz

7. V. 1925 — KRAKÓW, TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO

Przełęcki — A. Szymański,
K. Vorbrodt
Smuğun — W. Miarczyński
Smuğunłowa — Kossocka
Księżniczka — Kunicka

30. V. 1925 — KATOWICE

1. VII. 1925 — POZNAŃ

Gościnne występy J. Osterwy, S. Jaracza, M. Malanowicz

31. VIII. 1925 — LWÓW, TEATR WIELKI

reżyser: H. Barwiński
Przełęcki — S. Michałowicz
Smuğunłowa — I. Trapszo

22. XI. 1925 — ŁÓDŹ

Przełęcki — A. Szymański,
W. Krasnowiecki

W sezonie 1926/27 — BYDGOSZCZ

Przełęcki — F. Dominik

19. III. 1934 — KRAKÓW, TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO

reżyser: J. Osterwa
Przełęcki — J. Osterwa
Smuğun — J. Karbowski

1935 r. — TEATR NARODOWY, WARSZAWA

wznowienie za dyrekcji J. Osterwy

22. I. 1935 — TEATR COMOEDIA, WARSZAWA

inscenizacja: E. Poreda
Przełęcki — B. Żukowski
Smuğunłowa — M. Kaniewska

16. VI. 1937 — TEATR NARODOWY, WARSZAWA

Frapremiera „Powrotu Przełęckiego” J. Zawieyskiego
Przełęcki — J. Osterwa
Smuğun — F. Dominik

1938 — INSTYTUT „REDUTY”

Przełęcki — J. Osterwa
Smużoń — J. Buchwald
Smużoniowa — M. Buchwald
Księżniczka — H. Gallowa

17. XI. 1939 — BUKARESZT — SCENA TEATRU COMOEDIA

Zespół Artystów Scen Warszawskich
reżyser: Z. Ziemiński
Przełęcki — Z. Ziemiński
Smużoń — L. Krzemiński
Smużoniowa — I. Eichlerówna
Objazdy po Rumunii: Burzan, Buhusi, Czerniowce, Plöesti

10. II. 1940 — PARYŻ, TEATR ANTOINE'a

Teatr Polski we Francji
Obsada w Teatrze Comoedia w Bukareszcie
Występy w skupiskach polonijnych: Vichy, Parthenay, Bressuire, Angers

6. IV. 1943 — OBÓZ JENIECKI W GROSSBORN

Zespół Oflagu II D. Reżyser: J. Buchwald

11. XI. 1943 — OBÓZ JENIECKI W NEURADENBURGU

Zespół Oflagu II E/K. Reżyser: E. Kulesza

XII. 1943 — OBÓZ JENIECKI W MURNAU

Zespół Oflagu VII A. Reżyser: J. Starzyński

22. IX. 1944 — BIAŁYSTOK, TEATR WOJEWÓDZKI

reżyser: G. Błońska
Przełęcki — J. Swiderski
Smużoń — T. Kondrat
Smużoniowa — H. Kossobudzka

27. X. 1944 — LUBLIN, TEATR MIEJSKI

Reżyser: J. Klejer

16. XII. 1944 — WILNO, TEATR POLSKI

Reżyser: S. Srebrny

19. II. 1945 — KRAKÓW, TEATR MIEJSKI IM. J. SŁOWACKIEGO

Pierwsza premiera po wyzwoleniu

Reżyser: Juliusz Osterwa
Przełęcki — J. Osterwa
Smużoń — J. Karbowski
Smużoniowa — J. Zaklicza
Księżniczka — H. Czechowska
Bęczkowski — K. Opaliński
Wilkosz — L. Ruskowski
Ciekocki — W. Woźnik
Radostowiec — T. Burnatowicz
Małowieski — T. Białkowski
Kleniewicz — K. Szubert
Bukański — Wł. Neubelt
Zabrzeziński — Z. Mrożewski

27. IV. 1945 — POZNAŃ, TEATR POLSKI

Reżyseria zbiorowa

1954 — KIELCE, TEATR IM. S. ŻEROMSKIEGO

Reżyser: I. Byrska
Przełęcki — J. Zbiróg
Smużoń — B. Czechak
Smużoniowa — B. Wałkówna
Księżniczka — K. Machlicka

1956 — TEATR LUDOWY, WARSZAWA

Reżyser: I. Grywińska
Dekoracje: M. Nalewajski
Kostiumy: M. Żeromska
Przełęcki — M. Wyrzykowski
Smużoniowa — D. Gallert
Smużoń — K. Zarzycki,
W. Staniszewski
Księżniczka — B. Kościeszanka

27. X. 1956 — JELENIA GÓRA, TEATR DOLNOŚLĄSKI

Reżyser: I. Czajkowska
Scenograf: A. Szeliga

I. 1958 — SZCZECIN, TEATR POLSKI

Reżyser: J. Maciejowski
Scenograf: A. Jędrzejewski

20. II. 1959 — ŁÓDŹ, TEATR IM. S. JARACZA

Reżyser: K. Borowski
Scenograf: M. Wiśniewski

3. XII. 1960 — CZĘSTOCHOWA, TEATR IM. A. MICKIEWICZA

(Jubileusz XV-lecia Teatru)
Reżyser: Karol Borowski
Scenografia: Wanda Czaplanka
Przełęcki — J. Kilarski
Smużoniowa — M. Leśniewska
Smużoń — P. Wypart
Księżniczka — A. Czaplanka

12. XI. 1961 — LUBLIN, TEATR IM. J. OSTERWY

Reżyser: Z. Bessert
Scenograf: L. Jankowska i A. Tosta
Przełęcki — J. Machulski
Smużoń — J. Cywiński
Smużoniowa — M. Machulska
Księżniczka — N. Czerska

10. III. 1962 — GORZÓW WLKP., TEATR IM. J. OSTERWY

Reżyser: I. Byrska
Scenograf: I. Burke
Przełęcki — B. Zieliński
Smużoń — J. Jasiński
Smużoniowa — B. Bargielowska
Księżniczka — L. Nowicka

22. II. 1964 — OPOLE, TEATR ZIEMI OPOLSKIEJ

Reżyser: A. Madej
Scenograf: D. Szabowa-Madej
Przełęcki — W. Zarychta
Smużoń — J. Zawirski
Smużoniowa — Z. Bielewicz
Księżniczka — E. Skorynianka

16. X. 1964 — GNIEZNO, TEATR IM. A. FREDRY

Reżyser: A. Uramowicz
Scenograf: J. Fedmann

24. X. 1964 — KIELCE, TEATR IM. S. ZEROMSKIEGO

Reżyser: A. Dobrowolski
Scenograf: J. Golka
Przełęcki — Z. Wiaderny
Smużoń — W. Bułka
Smużoniowa — N. Skołuba
Księżniczka — E. Sowińska

12. XII. 1964 — WARSZAWA, TEATR NARODOWY

Reżyser: J. Goliński
Scenograf: A. Stopka

Przełęcki — G. Holoubek
Smużoń — M. Kalenk
Smużoniowa — K. Laniewska
Księżniczka — H. Mikołajska
Bęczkowski — K. Opaliński
Wilkosz — H. Szletyński
Ciekocki — M. Volt
Radostowiec — L. Madaliński
Małowieski — A. Dzwonkowski
Kleniewicz — M. Pluciński
Bukański — J. Ziejewski
Zabrzeziński — I. Machowski

7. I. 1965 — WROCLAW, TEATR ROZMAITOSCI

Reżyser: S. Ignar
Scenograf: B. Guteknust
Przełęcki — A. Chronicki
Smużoń — W. Dewoyna
Smużoniowa — M. Kłębowska
Księżniczka — D. Dworzyńska

16. V. 1968 — SOSNOWIEC, TEATR ZAGŁĘBIA

Reżyser: W. Mirecki
Scenograf: A. Stopka

21. XII. 1968 — OLSZTYN, TEATR IM. S. JARACZA

Reżyser: J. Ziemińska
Scenograf: J. Zboromirski

10. VII. 1969 — POZNAŃ, TEATR NOWY

Reżyser: I. Cywińska-Adamska
Scenograf: T. Ponińska
Przełęcki — A. Iwaniec
Smużoń — P. Sowiński
Smużoniowa — W. Neumann
Księżniczka — T. Waśkowska

27. VII. 1969 — TARNÓW, TEATR ZIEMI KRAKOWSKIEJ

IM. L. SOLSKIEGO
Reżyser: J. Orsza-Lukasiewicz
Scenograf: Z. Jasińska

Opracowała
BOŻENA KUŁAGA





EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

STEFAN ŻEROMSKI

Urodził się w 1863 roku w STRAWCZYNIĘ zmarł w 1925 roku w WARSZAWIE.

Jest pisarzem, którego twórczość była najostrzej krytykowana i najsilniej odbierana przez pokolenie, którego udziałem stało się odbudowanie państwowości polskiej. Większość jego dzieł niejednoznacznie odpowiada na pytania o los człowieka i dzieje narodu. Stąd sprzeczność ocen przydawana pisarzowi przez krytyków rozmaitych formacji myślowych.

Komedia „UCIEKŁA MI PRZEPIORECZKA”, jeden z ostatnich utworów Żeromskiego (powstała w 1924 roku), uchodzi za jego najciekawsze dzieło dramatyczne.

W latach międzywojennych była wielokrotnie wystawiana. Grali w tej sztuce najslawniejsi polscy aktorzy. Sztuka cieszyła się wielkim powodzeniem, stała się też przedmiotem zażartych sporów.