

WOJCIECH KACZMAREK

DRAMAT MODERNISTYCZNY
WOBEC KRYZYSU ANTROPOLOGICZNEGO
PRZEŁOMU XIX I XX W.

Dramaturgia końca XIX i pierwszej połowy XX wieku wydaje się godna wnikliwego badania przede wszystkim w zakresie przemian, jakie zachodzą w rozumieniu tego, co w niej religijne, a ściślej – chrześcijańskie. Nie dysponujemy jeszcze dostateczną ilością szczegółowych analiz zarówno twórczości pisarzy podejmujących w swych utworach tematykę religijną, jak i prac porównawczych, pokazujących skalę i charakter twórczości religijnej z tego czasu wobec analogicznych okresów wcześniejszych, by ten proces w pełni ukazać. Pozostaje jedynie hipotetyczne odczucie wielu badaczy, że stosunek pisarzy przełomu wieków wobec religii, w szeroko pojętym sensie, ulegał poważnym przemianom, a co za tym idzie, również zmieniał się zdecydowanie literacki „kod” wprowadzania do tekstów religijnych tematów i odniesień. A właśnie wówczas nastąpiła zasadnicza polaryzacja między „kulturowym” nawiązaniem do chrześcijańskich korzeni cywilizacji europejskiej, a próbą „żywego” wniknięcia w prawdy wiary zawarte w paschalnym orędziu Chrystusa.

Ten przełom wyznacza zauważony przez wielu badaczy literatury i sztuki kryzys kultury i religii. Złożyły się na niego nie tylko doświadczenia związane z wyczerpaniem się wielu mitów społecznych, w tym pozytywistycznego rozumienia społeczeństwa jako organizmu rządzącego się racjonalizmem i utylitaryzmem, ale także konsekwencje XIX wiecznej relatywistycznej myśli

antropologicznej, wydającej niejako swoje „owoce” na progu XX wieku. Powszechny kryzys wartości życia, wynikający z uprzedmiotowienia jednostki ludzkiej wobec zdehumanizowanego systemu społecznego, rodził poczucie beznadziejności, frustracji, różnego typu pesymizmu.

Zjawiska te zostały dobrze opisane przez badaczy poezji i prozy Młodej Polski (K. Wyka, M. Stala, W. Gutowski, M. Podraza-Kwiatkowska). Mniej miejsca poświęcono im w badaniach nad dramatem i teatrem tego okresu. Dlatego też w zasięgu podjętych tu badań znajdzie się dramaturgia Młodej Polski i jej europejski kontekst na przełomie XIX i XX wieku. W zależności od analizowanych procesów historycznoliterackich i historycznoteatralnych będę przekraczał umowne ramy epoki po to, by ujawnić znacznie szerszy, niż sama literatura i teatr, proces przemian kulturowych i antropologicznych.

Dramaturgia Młodej Polski posiada ogromną literaturę przedmiotu. Jednakże w dotychczasowych badaniach literackich i teatrologicznych tylko w niewielkim stopniu dotknięto relacji między przemianami kulturowymi, filozoficznymi i religijnymi a formami literackimi, w tym przede wszystkim dramatycznymi i teatralnymi, które zawierają rozmaite doświadczenia kryzysu egzystencjalnego w kreacji świata poetyckiego, postaci literackich i scenicznych. Ten egzystencjalny rys naznaczony jest natomiast w prowadzonej dziś refleksji filozoficznej i teologicznej. Próba skorzystania z doświadczeń badawczych tam prowadzonych i zastosowanie ich do interpretacji zjawisk w dramaturgii Młodej Polski będzie jednym z celów podjętej przeze mnie pracy. Wypełni ona lukę, jaką dotkliwie odczuwa każdy badacz polskiego dramatu modernistycznego w kontekście związków z literaturą europejską tego okresu.

Prześledzenie przemian, jakie w tym zakresie dokonywały się w dramaturgii europejskiej, jest możliwe jedynie przy zastosowaniu szerokiej perspektywy rozumienia kryzysu antropologicznego. W centrum tego kryzysu cywilizacyjnego jest w najgłębszym sensie zmaganie człowieka ze światem, ciałem i demonem¹. Schemat tej walki przyłożony do zdarzeń wielu dramatów Młodej

¹ W nauczaniu św. Pawła Apostoła i we wczesnochrześcijańskiej antropologii (św. Cyryl Jerozolimski, św. Ambroży i św. Augustyn) zawarta została prawda, że wrogami człowieka i jego duszy są świat, ciało i demon. W tej koncepcji antropologicznej te trzy pojęcia trzeba rozumieć metaforycznie. Świat to rzeczywistość przeciwstawiająca się Bogu, świat jest w mocy Złego (1 J 5,19), demon zaś jest księciem tego świata (J 12, 31). Świat w tym ujęciu jest pełen ciemności, a jego mądrość oparta jest na spekulacjach umysłu ludzkiego, przeciwstawna jest mądrości Bożej. Również ciało rozumiane jest specyficznie. Język Biblii ma dwa terminy na określenie ciała: sarks i soma. Ciało-soma jest dane człowiekowi przez Boga, aby mógł pozostawać w relacjach z Bogiem i ludźmi. Ciało-sarks jest natomiast potęgą, która panuje nad człowiekiem i wypcha go w „niewolę tego świata”. Antytezą ciała-sarks nie jest ciało-soma,

Polski ukazałby rzeczywiste rozmiary utraty tożsamości przez pokolenie przełomu wieków. Pisarze inspirowali się bowiem zarówno koncepcjami biblijnymi, judeochrześcijańskimi, jak i różnymi wariantami synkretyzmu religijnego, gnozą, teozofią, religiami wschodnimi, a nawet ateistycznym humanizmem. Ta mieszanina religii i pseudoreligii bardzo często wyznaczała lub modyfikowała religijne przesłanie wielu utworów powstających w tym czasie. Wyśledzenie tych zasadniczych nurtów kultury religijnej Europy i Polski oraz potwierdzenie ich inspirującego wpływu na rozmaite postaci dramatu Młodej Polski będzie tu bardzo istotne. Będę chciał ponadto „przefiltrować” inspiracje religijne powstających wówczas dramatów przez systemowo zarysowany model chrześcijańskiej wizji Boga i człowieka. To bowiem, co Jan Paweł II powiedział o odradzających się dziś prądach gnostyckich w postaci New Age, jest bardzo przystające do procesów, jakie obserwujemy na przełomie XIX i XX wieku. Ojciec Święty pisze:

Nie można się łudzić, że prowadzi on [New Age] do odnowy religii. Jest to tylko nowa metoda uprawiania gnozy, to znaczy takiej postawy ducha, która w imię głębokiego poznania Boga ostatecznie odrzuca Jego Słowo, zastępując je tym, co jest wymysłem samego człowieka. Gnoza nigdy nie wycofała się z terenu chrześcijaństwa, zawsze z nim jakoś współistniała, także pod postacią pewnych kierunków filozoficznych. Nade wszystko jednak pod postacią pewnych ukrytych praktyk parareligijnych, które bardzo głęboko zrywają z tym, co jest istotowo chrześcijańskie, nie mówiąc tego w sposób jasny².

Relatywizm moralny i bardzo głęboka kontestacja chrześcijańskiej wizji człowieka i Boga w utworach modernistycznych mają swoje źródło w tych samych zjawiskach, o których pisze papież. Modernizm religijny potępiony przez papieża Piusa X był próbą synkretyzmu naruszającego istotne składniki chrześcijańskiego orędzia. Mimo to nurt ten miał ogromny wpływ na pocz-

ale ciało duchowe, inaczej uwielbione, czyli takie, którego istnienie oddane jest Bogu, realizuje Jego wolę. Ciało-sarks jest wówczas synonimem ciała ziemskiego, odrywającego człowieka od życia Duchem, człowiek taki jest cielesny, to znaczy żyjący w wymiarze ziemskim i poddany pragnieniom ciała-sarks. To pojęcie ciała i cielesności, to jakby sposób istnienia będący w sprzeczności z wolą Boga, dlatego jest wrogi ostatecznemu celowi człowieka i należy się go wyrzec. Trzeci wróg człowieka, demon, jest oczywisty tylko w warstwie nazwy. Jego sposoby działania, rozmaite wcielenia i hipostazy są pełne sprzeczności. Lucyfer będzie wiele razy ukazany jako anioł światłości, kochanek duszy wygnanej z Raju, przyjaciel człowieka, pocieszyciel i wybawca. Wyrzec się demona, to wyrzec się świata, to wyrzec się rozkoszy ciała. Wydaje się, że ta synteza chrześcijańskiej antropologii, którą zawarł w katechizmie Kościół katolicki od Soboru Trydenckiego do Watykańskiego II zdominowała sposób wyrażania zmagañ człowieka przełomu XIX i XX wieku.

² *Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittoria Messoriego*, Lublin 1994, s. 80-81.

nania literackie w całej Europie. Koncepcje teologiczne „modernistów”, uwolnione spod kontroli Magisterium Kościoła, odpowiadały swobodzie poetów i dramatopisarzy, sięgających wprost do pewnych wątków biblijnych, bądź inspirujących się zawartymi w niej ujęciami relacji: Bóg-człowiek.

Problematyka „modernizmu religijnego”, a w szczególności jego związków z literaturą tworzoną równoległe z nim, też nie została dostatecznie podjęta i opracowana³. Trzeba pamiętać, że tendencje historyczno-teologiczne, jakie powstały na przełomie XIX i XX wieku, określone pojęciem „modernizm”, próbowały pogodzić Objawienie chrześcijańskie z wnioskami agnostycyzmu i historii ujmowanej pozytywistycznie, a więc pozostawały stale w orbicie dyskusji i polemik pokolenia Młodej Polski z dziedziczną tradycją filozoficzną i literacką epoki wcześniejszej⁴.

Dlatego też modernistom wydawało się, że będą mogli stworzyć nową syntezę antropologiczną i teologiczną, opartą na uczuciach i samoświadomości religijnej człowieka. Odrzucali więc możliwość istnienia prawdy obiektywnej na rzecz subiektywistycznego dążenia człowieka do Boga albo nawet pragnienia „bycia bogiem” jako najgłębszej jego aspiracji⁵. Tak rozumiany subiektywizm religijny, albo przeżywanie chrześcijaństwa w duchu religijności naturalnej, były źródłem wielu literackich inspiracji w lekturze Biblii.

Wybitny historyk Kościoła, Roger Aubert pisze, że modernizm w Kościele katolickim „był ruchem na rzecz strukturalnych i doktrynalnych reform, których celem miało być dotrzymanie kroku przemianom we współczesnym świecie”⁶. Po raz pierwszy określenie „modernizm” w odniesieniu do tego

³ Wyjątek stanowi obszerne studium T. Lewandowskiego (*Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim*), skupione wszakże na jego obecności w krytyce literackiej i filozoficznej tego okresu, oraz artykuł K. Bilińskiego (*Modernizm katolicki w dramatach Antoniego Szandlerowskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 32(1992), nr 1459, s. 81-98). Autor nie precyzuje jednak ani samego zjawiska modernizmu katolickiego, ani też nie odwołuje się do współczesnych opracowań historycznych, podejmujących merytoryczną ocenę tego zjawiska w Kościele. Szerzej natomiast o modernizmie zob. m.in. J. Kolbuszewski, *Modernizm katolicki w literaturach zachodniostowiańskich*, „Przegląd Powszechny” 1984, nr 11; J. Skoczylski, *Pesymizm filozoficzny Mariana Zdziechowskiego*, Wrocław 1983; M. Życzowski, *Studia nad modernizmem katolickim*, „Życie i Myśl” 1971, nr 11 i 12.

⁴ Zob. *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, oprac. S. Głowa SJ, I. Bieda SJ, Poznań 1988, s. 29.

⁵ Tamże, s. 30.

⁶ R. Aubert, *Kościół katolicki od kryzysu 1848 roku do pierwszej wojny światowej*, w: R. Aubert, P. E. Crunican, J. T. Ellis, F. B. Pike, J. Bruls, J. Hajjar, *Historia Kościoła*, t. V: *1848 do czasów współczesnych*, przeł. T. Szafrński, Warszawa 1985, s. 140.

ruchu zastosowano we Włoszech w 1904 roku, natomiast w oficjalnej wypowiedzi Kościoła użył go papież Pius X, potępiając go w encyklice *Pascendi Domini* z 1907 r.⁷ W tym punkcie podjęta przez pisarzy Młodej Polski literacka interpretacja Biblii, korzystająca z wyników refleksji podjętej przez teologów modernistycznych, oddalała się od klimatu romantycznych tekstów poetyckich odwołujących się do Biblii, które najczęściej korzystały z zapośredniczenia Kościoła w ich recepcji⁸.

Podstawowe problemy podjęte przez modernistów dotyczyły (wymieniam je za Aubertem): charakteru Objawienia, osoby Chrystusa i jego roli w powstaniu Kościoła, nauki o sakramentach i dogmatach, natury inspiracji biblijnej i poznania religijnego, autorytetu Magisterium Kościoła i znaczenia ortodoksji⁹. One są w dużym stopniu źródłem kryzysu antropologicznego wyra-

⁷ Korzenie modernizmu religijnego sięgają lat 1860-1870, gdy zaczęto wprowadzać do badań nad Biblią i początkiem chrześcijaństwa metodologię i wyniki badań krytyki historycznej i literackiej, eliminując wyraźnie czynnik nadprzyrodzony i doktrynalny, wnoszony do tych badań przez Magisterium Kościoła. Głównym ideologiem ruchu modernistycznego był protestancki teolog August Sabatier i katolicki biblista, Alfred Loisy. Ten ostatni w swoich książkach: *L'Evangile et l'Eglise* (1902) oraz *Autour d'un petit livre* (1903), wyjaśniał zasady nowego podejścia do badań w naukach kościelnych. Jak komentuje Aubert: „Loisy wyszedł z założenia, że egzegeta musi abstrahować od wszystkich twierdzeń na temat nadprzyrodzonego porządku Ksiąg Świętych i interpretować je tak, jakby interpretował dowolny dokument historyczny, nie licząc się z Magisterium Kościoła” (A u b e r t, dz. cyt., s. 141).

⁸ Por. M. M a c i e j e w s k i, *Biblie romantyków*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Paluchowska, M. Maciejewski, Lublin 1995, s. 18.

⁹ Centrum kryzysu modernistycznego znajdowało się we Francji, ale idee A. Sabatiera i A. Loisy'ego oraz ich kontynuatorów (m.in. Alberta Houtina) szybko przetestowały się do innych krajów europejskich. O ile jednak we Francji modernizm ewoluował w kierunku agnostycyzmu, o tyle gdzie indziej miał on raczej charakter reformatorski, a nie konfrontacyjny wobec katolicyzmu. W Anglii najwybitniejszym modernistą był Fridrich von Hugel (z pochodzenia Austriak), łączący krytykę biblijną z filozofią religii i historią duchowości, oraz George Tyrrell, znakomity jezuitski apologeta inspirujący się krytyką biblijną i filozofią neokantowską, usunięty z zakonu w 1906 r. We Włoszech, gdzie modernizm miał charakter raczej popularyzatorski niż systemowy, z pragnieniem dotarcia do szerokich mas społeczeństwa na czoło wysuwają się prace Ernesto Buonaiuti (m.in. jest on autorem *Il programma dei modernisti*) oraz Romolo Murri'ego (*Wolność a chrześcijaństwo*, 1902). Modernizm spokrewniał się ponadto z ruchami antyintegrystycznymi i reformatorskimi w ówczesnym Kościele, które nie miały charakteru konfrontacyjnego wobec hierarchii i oficjalnej ortodoksji katolickiej. We Francji ponadto kojarzony był z uwikłaną w procesy nacjonalistyczno-polityczne i religijne formacją skupioną wokół „Action Française”, potępioną przez Piusa X w 1914 r., a w Niemczech poprzez silne nastawienie antyultramontańskie, będące wynikiem sytuacji wytworzonej po Kulturkampfie. We Włoszech natomiast modernistyczne hasła znajdowały swoje echo w ruchach reformatorskich, wspierających dążenia do odrodzenia intelektualnego katolicyzmu włoskiego bez próby modernizowania podstawowych struktur Kościoła. W Polsce modernizm też nie przybrał formy zorganizowanego prądu teologicznego czy filozoficznego. Raczej starano się

żanego przez dramatopisarzy w końcu XIX stulecia. Zmniejszający się wpływ tzw. religijnej wizji świata, wypieranej przez postęp technicyzowanej kultury, wytworzył bowiem nowy typ twórczości literackiej, w szczególności dramatopisarstwa i towarzyszącej mu kreacji scenicznej. Wówczas bowiem wykształciły się formy odpowiedzi teatru na zmieniającą się wizję świata i wizję usiłującego się do niej zaadaptować człowieka. Pełne oświetlenie faktów, jakie dokonały się w dramaturgii przełomu wieków, daje dopiero gwarancję właściwego spojrzenia na dramaturgię współczesną i jej przesłanie.

Natomiast w naszej historiografii bardzo często kryzys antropologiczny zapisany przez dramat modernistyczny opisywano jedynie w kategoriach katastrofy i rozpacz. Sprzyjał temu „klimat duchowy” epoki z wyraźnie zmniejszającym się wpływem tak zwanej religijnej wizji świata na rzecz laickiej koncepcji społeczeństwa, wspieranej przez technicyzowanie kultury i towarzyszącą jej jednowymiarową, „cielesną” kreację ludzkiego losu.

Z dramatów młodopolskich wyłaniają się rozmaite koncepcje antropologiczne i wizje świata, mające swoje odniesienia do różnorodnych postaci *sacrum*. Główna linia przemian koncepcji człowieka w dramatach Młodej Polski biegnie bowiem równolegle do zmian świadomości religijnej, obserwowanej w tym czasie w socjologii, filozofii i teologii, które wytyczały kierunek refleksji egzystencjalnej przełomu XIX i XX wieku aż do ujęć personalistycznych, obserwowanych w drugiej połowie XX wieku. W dotychczasowych badaniach nad dramaturgią modernistyczną, podejmowanych przez literaturoznawców i teatrologów, ta równoległość dokonujących się przemian nie była w pełni wyzyskana. Moje uwagi będą miały tylko w części charakter teoretyczny i metodologiczny. Chciałbym jedynie uwyraźnić rolę czynników budujących religijną wizję świata utworu dramatycznego. Są one w różnym stopniu obecne w dziele literackim: niekiedy na poziomie leksykalnym, niekiedy zaś dynamizują warstwę najgłębszych jego sensów.

Przełom XIX i XX wieku i pierwsza dekada XX wieku w literaturze polskiej, a szczególnie w dramaturgii, charakteryzują się różnymi formami tragizmu świata przedstawionego i postaci dramatycznych. Początkowa faza Młodej Polski wykształciła formy literatury scenicznej, mające cechy egzystencjalistycznego tragizmu powiązanego z fatalizmem dziejów (Szandlerow-

wydobyć z doświadczeń Zachodnich praktyczne wnioski wynikające z postulowanego zbliżenia Kościoła do współczesnego świata i kultury. Orędownikami tak pojętego modernizmu byli u nas o. Ignacy Wysłouch, Stanisław Brzozowski, Marian Zdziechowski. (zob. szerzej na ten temat: F. S t o p n i a k, *Kościół na ziemiach polskich w latach 1848-1978*, w: A u b e r t, dz. cyt., s. 587).

ski) i destrukcją wartości moralnych (Kasprowicz), a także utratą tożsamości osobowej i historycznej (Wyspiański), sprzężonych z pragnieniami odzyskania równowagi etycznej, zarówno w świadomości indywidualnej, jak i zbiorowej. Przemiany kulturowe i filozoficzne wpływały bowiem na kształt form dramatycznych Młodej Polski, przynosząc w efekcie przekształcenia gatunków utożsamianych z dramatem religijnym, takim jak: misterium, moralitet, jasełka, *autos sacramentales*.

Aby uchwycić zasadniczy kierunek dokonujących się przekształceń formalnych w poetyce dramatu modernistycznego, należy spojrzeć na przemiany mentalne społeczeństwa przełomu XIX i XX wieku. Ujawniony wówczas kryzys antropologiczny ma swoje podłoże w erozji chrześcijaństwa poddanego ostrej konfrontacji przez świat laicki. Wskazywali na to filozofowie i teologowie opisujący kryzys wiary i desakralizację kultury europejskiej. O tym, że procesy te objęły także literaturę dramatyczną i teatr przełomu wieków, powszechnie wiadomo, choć brakuje szczegółowych badań w tym zakresie. Został wówczas zachwiany podstawowy i tradycyjny kanon gatunkowy dramatu religijnego (misterium, moralitet) na rzecz rozrostu jego rozmaitych odcieni w gatunkach dotąd „nie-religijnych”: komedia, dramat salonowy, farsa, tragi-farsa etc.

Twórczość dramatyczna Młodej Polski była swoistą odpowiedzią na zmieniającą się perspektywę „kondycji ludzkiej”, zagrożonej wojną, totalitaryzmem, destrukcyjnymi technologiami etc. W sferze duchowej europejska kultura była niszczone wówczas przez desakralizację, dechrystianizację, które w efekcie przyniosły kryzys wiary widoczny w rozmaitych obszarach kultury. Analizując materiał, jaki dostarczają dramaty religijne i świeckie z tej epoki, będę starał się wydobyć te zagrożenia i pokazać ich wpływ na realizację konkretnych postaci w dramatach Młodej Polski.

Kryzys wiary rodził generalnie dwie postawy: uznania jego nieuchronności lub też – aktywizującego wszystkie siły człowieka – przeciwdziałania przez rozmaite formy składania świadectwa wierze. Tak dzieje się w zakresie literatury i innych dziedzin sztuki modernistycznej, w tym malarstwa, teatru itp.

Na pierwszy „rzut oka” wydaje się, że schyłek XIX wieku w zakresie form dramatyczno-teatralnych rysuje się jako okres szczególnego rozkwitu. Mamy do czynienia z „wybuchem” artystycznej ekspresji: we Francji – 1887 Théâtre Libre Antoine’a; 1890 i 1893: Paul Fort i Lugne-Poe. 1895: Appia, *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego*, 1895 MCHAT Stanisławskiego i Danczenki, do 1905 roku najważniejsze wystąpienia Creiga, Fuscha. W Polsce od 1893 Teatr Miejski w Krakowie obejmuje Tadeusz Pawlikowski. W 1899 roku debiutuje Wyspiański: *Warszawianka*, *Wesele* *Wyzwolenie*, *Akropolis*. Koniec XIX wie-

ku to również poważne przełamanie bariery inscenizacji dramatu romantycznego i narodziny idei nowatorskiej wizji inscenizacji: jako teatru autonomicznego. Do tej wizji odwoływał się później Schiller, Osterwa, Kotlarczyk. W teatrze modernistycznym są źródła rozwijanych w dwudziestoleciu idei: teatru-laboratorium (atelier), teatru literackiego, monumentalnego, obrzędowego, kabaretu etc.

Nie ulega wątpliwości, że główni luminarze pokolenia zaznaczającego w ostatniej dekadzie XIX wieku swoją odrębność estetyczną i wizję świata znali bardzo dobrze dorobek współczesnych pisarzy Europy Zachodniej i Północnej. W szczególności obserwowali przemiany artystyczne, jakie dokonywały się w najważniejszych centrach kultury, do których należał Paryż, Berlin i Monachium. Analizując główne programy i dyskusje modernistycznych dramaturgów i krytyków teatralnych nie znajdziemy jednak zbyt wielu odwołań do tej wiedzy, jaką posiadali na temat współczesnego dramatu i teatru europejskiego. Dlaczego? Odpowiedzi trzeba szukać w kontekście społecznym i atmosferze artystycznej tych lat: w Polsce końca XIX wieku modernistyczne programy formułowane były w opozycji do zastanej formacji literackiej, tj. pozytywistów, bo w opozycji do niej kształtowano nowe wzorce literackie i teatralne. Dlatego sędzę, że zasadne będzie w tym miejscu postawienie pytania o udział dramatu i francuskiej krytyki teatralnej w krystalizacjach programowych Młodej Polski.

Niewątpliwie bowiem dramaturgia francuska dostarczała najwięcej inspiracji, zarówno w zakresie filozoficznej, jak i ideowej koncepcji rzeczywistości i antropologii teatralnej, a także w sferze samej koncepcji dramatu. Upowszechnienie się w Polsce modelu nowej dramaturgii: dramatu statycznego, symbolicznego i onirycznego, to przede wszystkim zasługa francuskich wpływów.

Zasadniczy przełom w dramacie i teatrze francuskim przypadł, jak wiadomo, na lata 1880-1890¹⁰, był reakcją na realizm i naturalizm uprawiany przez pokolenie pozytywistów. Utylitarystyczne traktowanie człowieka wraz z katalogiem zalecanych postaw, jakie powinien przyjąć w industrialnym społeczeństwie, wywołało gwałtowny sprzeciw nowego pokolenia pisarzy i spowodowało zwrot ku mistycyzmowi i symbolizmowi.

Wielki wpływ wywarła na całej generacji symbolistów twórczość Stéphane'a Mallarmé (1842-1898), twórcy niezwykle wysublimowanych syntez form literackich (poetyckich, dramatycznych, narracyjnych) z muzyką i tea-

¹⁰ Por. D. Knowles, *La réaction idealiste au théâtre depuis 1890*, Paris 1934, reprint: Geneve 1972.

trem. Jego misterium *Herodiade*, rozpoczęte w końcu 1864 roku i nigdy nie skończone, było niedościgłym wzorem dla wielu jego przyjaciół (Verlaine'a, Huysmansa, Dujardina) i uczniów (Paula Valéry'ego), a także tych, którzy chętnie powoływali się na jego inspiracje (Claudel, Gide, Oscar Miłosz). W Polsce wyraźnie nawiązywali do Mallarmé'go Wacław Rolicz-Lieder, Bronisława Ostrowska, a w krytyce zarówno Przybyszewski (propagujący jego twórczość na łamach krakowskiego „Życia”) jak i Miriam (w „Chimerze”). Wyraźnie zaś do dramatu o Herodiadzie odwoływał się Kasprowicz (np. w *Uczcie Herodiady*).

Prekursorem symbolizmu w dramaturgii francuskiej uznany został Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), którego sztuki: *Axël* (1863) i *Elëin* (1872), odkryte i grane dopiero w 1894 i 1895 roku, stały się wzorem dla dramaturgów przełomu wieku w całej Europie. Recepcja l'Isle-Adama w Polsce nie jest wprawdzie opracowana, ale z pobieżnego nawet przeglądu korespondencji zagranicznej, prowadzonej u nas w „Krytyce”, „Chimerze” czy „Życiu” jego nazwisko pojawia się nader często, by nie być niezauważonym.

W Polsce pierwszą figurą nowoczesnego dramatu symbolicznego był na przełomie wieków Maurice Maeterlinck (1862-1949). W jego twórczości scenicznej widziano duży wpływ l'Isle-Adama połączony z filozoficznymi koncepcjami tragizmu Schopenhauera i intuicjonizmem Bergsona. Oddziaływanie na polskie sztuki piszącego po francusku Belga pokazało też, jak mocna była potrzeba odnowienia naszego repertuaru współczesnego¹¹. Szczególnym admiratorem autora *Ślepców* (*Les Aveugles*, 1891) był Zenon Przesmycki-Miriam¹², a do powinowactwa z dramaturgią Maeterlincka przyznawało się wielu polskich autorów (z Przybyszewskim na czele!)¹³. Znamienne, że dramat statyczny, monosylabiczny i pełny tchnienia śmierci, jakim wyrażał się scenicznie autor *Wnętrza* (*Intérieur*, 1894), odnowił strukturalnie dramaturgię symboliczną, kierując ją ku bliżej nie sprecyzowanemu mistycyzmowi.

W teatrze francuskim mistycyzm przyjął dwie odmiany: chrześcijańską – z Claudelem i Ghéonem na czele, oraz nie-religijną, psychologiczną (inspi-

¹¹ Zob. M. B. S t y k o w a, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Wrocław 1980.

¹² Z. P r z e s m y c k i - M i r i a m, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, wstęp do: M. M a e t e r l i n c k, *Wybór pism dramatycznych*, Warszawa 1894.

¹³ Temu zagadnieniu I. Sławińska poświęca rozdział, *Tragedia atmosfery – typ maeterlinckowski*, w swojej książce, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu* (Toruń 1949, s. 35-72).

rowaną w dużej mierze przez freudyzm), reprezentowaną przez Henri-René Lenormanda (*l'Homme et ses fantômes* i *l'Ombre du Mal*) oraz Jean-Jaques'a Bernarda (*Martine* i *l'Invitation au voyage*), których sztuki grano dopiero w latach dwudziestych.

W krytyce młodopolskiej, za sprawą Brzozowskiego (1904)¹⁴, a później Micińskiego (1913)¹⁵, wprowadzony został model Claudelowskiego misterium religijnego. Recepcja autora *Zwiastowania* dokonała wielu przewartościowań w zakresie rozumienia dramatu religijnego i jego scenicznej kreacji, widocznych w pracach Schillera, Szyfmana, Lorentowicza, Trzcieskiego¹⁶. Odmiany „psychologiczne” zakorzeniły się dopiero w późniejszym okresie¹⁷.

O ile z dużym uznaniem pisała polska krytyka o misteriach Claudela (m.in. T. Miciński, S. Stroński¹⁸), o tyle pewnym „mitem” owiane były dramaty André Gidea (*Saül*, 1897, *Betszeba*) i Oskara Miłosza (*Méphiboseth*, 1913). Obaj autorzy nawiązywali między innymi do Biblii, szczególnie do cyklu Saula, Dawida i Betszeby. Dramaty te tworzą dwa bieguny interpretacji tego wątku: satanistyczny (Gide) i mesjański (Miłosz)¹⁹. Rozwiązania te powielane były później przez dramaturgów Młodej Polski (Józef Szlader: *Saul mścicielem*, 1898, Ewelina Lindowska: *Dawid*, 1909). Odkrycie dramaturgii Miłosza (obok wymienionego już dramatu napisał w tym samym czasie *Saul de Tarse*) nastąpi dopiero współcześnie, i porównywalne będzie do zainteresowania Claudelem²⁰.

Intrygującym zjawiskiem z zakresu *théâtre de l'Âme*²¹ była także twórczość okultysty i różokrzyżowca, Joséphina Péladana (1858-1918), charyzma-

¹⁴ A. Czepiel ([S. Brzozowski], *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung*, „Głos” 1904, nr 27, s. 422-423), pisał ironicznie o metafizycznym teatrze Claudela.

¹⁵ T. M i c i ń s k i, *Misterium Zwiastowania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 46, s. 907.

¹⁶ Pisałem o tym w książce: *Claudela w Polsce. Chrześcijańskie perspektywy interpretacji dramatu i teatru*, Lublin 1989.

¹⁷ Zob. E. R z e w u s k a, *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 287-328.

¹⁸ st [Stanisław Stroński:] *Ze scen paryskich: L'Annonce faite a Marie, misterium w czterech aktach Pawła Claudela*, „Museion” 1913, nr 1/2, s. 125-131.

¹⁹ I. S ł a w i ń s k a, *Misterium mesjańskie Oskara Miłosza – Méphiboseth*, „Roczniki Humanistyczne” 42(1994), z. 1, s. 7-13.

²⁰ Pisze o tym Sławińska (*Dramaty biblijne Oskara Miłosza*, „Akcent” 1992, nr 4, s. 228-232).

²¹ Określenie Knowles (dz. cyt., s. 486-505).

tycznego przywódcy paryskiej cyganerii, autora nie tyle granego i czytanego, ile stale „dyskutowanego”. Jego sztuki: *Babylone* (1895), *Le Fils des Étoiles* (1895), *Œdype et Sphinx* (1897) wzbudzały także zainteresowanie w Polsce. Wydaje się, że pod ich urokiem był Tadeusz Miciński i wielu mniej znanych dramatopisarzy, jak choćby Bolesław Biegas, twórca „orfickich” baśni dramatycznych: *Księżyc* (1902), *Syn wieczności* (1908). Poprzez Francję recypowany był u nas dramat Oscara Wilde’a o Salome. Wydany po francusku jego pierwodruk (*Salomé. Drame en un acte*, Paryż 1893, późniejszy przekład angielski był autorstwa lorda Alfreda Douglasa), przełożony na niemiecki wykorzystany był przez Richarda Straussa jako libretto do opery (1905), wzbudził od razu w Polsce żywą reakcję i dość szczegółowo był interpretowany. Przekład polski, autorstwa Leona Choromańskiego, ukazał się w Warszawie w 1914 roku. Włączał się do utrwalonego utworami Kasprowicza (w *Hymnach* i *Uczcie Herodiady*²²), Przybyszewskiego (*Mocny człowiek*), Micińskiego (*Bazyliśsa Teofanu*), Brumera (*Taniec Salomy*), cyklu tematycznego przedstawiającego kobietę-wampira lub modliszkę, rozkoszującą się uśmiercaniem swojego ukochanego.

Francja była więc przez cały XIX wiek, a w szczególności w jego końcowej fazie, zasadniczym kontekstem dla dramaturgii polskiej. Na przełomie XIX i XX wieku sytuacja kulturowa we Francji i w Polsce zaczyna się różnicować, ale te zmiany jeszcze bardziej wyostwiają oddziaływanie francuskiego teatru na polski. Trzeba pamiętać, że we Francji nurt realizmu i naturalizmu rozwijał się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych równoległe do symbolizmu i neoromantyzmu, w Polsce zaś formacja pozytywistów była na tyle silna, że inne tendencje miały charakter wyraźnie marginalny. Dopiero Młoda Polska stała się pokoleniem wyznaczającym antypozytywistyczny kierunek przemian w kulturze polskiej²³. Proponenci młodopolskich programów literackich musieli dokonać obrachunku z przeszłością, która narzuciła literaturze określone powinności i zadania wobec narodu (odzyskanie niepodległości, troska o przetrwanie świadomości historycznej i narodowej, budzenie poczucia odpowiedzialności za gospodarkę i oświatę etc). Odwołania do sytuacji literatury europejskiej będą miały charakter wyraźnie polemiczny wobec tych obciążeń z przeszłości, a skupiać się będą wokół samej faktury dzieła i artystycznych środków, które je budują.

²² Kreacja Salome w *Uczcie Herodiady* wiele zawdzięcza także twórczości malarskiej Aubrey’ a Beardsley’ a, który ilustrował *Salomé* Wilde’ a.

²³ Por. T. W e i s, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880-1890. (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, Kraków 1966.

W najwcześniejszym programie modernizmu w Polsce, zawartym w cyklu artykułów Zenona Przesmyckiego, a ogłoszonym w „Świecie” pt. *Harmonie i dysonanse* (1891), zagadnienie to określone zostanie później jako teoria „sztuki dla sztuki”. Miriam opowiadał się za autonomicznością dzieła sztuki:

Jeżeli mówię, że literatura jest sztuką, chcę przez to zaznaczyć, z jednej strony, iż ma ona cel swój własny i nie jest bynajmniej narzędziem jedynie do przeprowadzenia tych lub owych idei czy tendencji bądź narodowych, bądź moralnych, bądź społecznych, bądź naukowych; z drugiej zaś – iż ma ona właściwe sobie, do urzeczywistnienia celu tego prowadzące środki, zarówno wewnętrzne, jak i czysto techniczne, których świadomość jest istotnemu artyście literackiemu nieodzownie potrzebna, czyli że – podobnie jak w innych sztukach (malarstwie, rzeźbie, muzyce itd.) – natchnienie, popęd, intuicja, talent, łaska boża, bez systematycznej, do zakresu, celów i środków literatury odpowiedniej szkoły, nie wystarczają²⁴.

Powrócił więc tu problem stosunku do literatury romantycznej: zagadnienie aktu twórczego i związania wizji świata, przedstawionej w utworze, z doświadczeniami osobistymi autora. Najbardziej dyskutowanym zagadnieniem stanie się moralna wymowa utworu artystycznego. Przez polskich przeciwników nowych tendencji w literaturze, wywodzących się z formacji pozytywistycznej (S. Szczepanowski: *Dezynfekcja prądów europejskich*, 1898, P. Chmielowski: *Najnowsze prądy w poezji naszej*, 1901), jako amoralne zostaną określone powieści Zoli i Flauberta, podczas gdy Miriam w artykule broniącym nowej sztuki, ogłoszonym w „Chimerze” w 1901, nie do nich odnosił swój program, ale do parnasistów francuskich, przywołując następujące nazwiska: Théodore de Banville, José-Maria de Heredia, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé²⁵.

Okazuje się więc, że neoromantycy francuscy i pokolenie wczesnych symbolistów, współtworzących późniejsze grupy awangardy literackiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX stulecia, byli najbliżsi twórcom młodopolskich programów literackich. Orientacja w kierunkach, w jakich zmierzało pokolenie modernistów francuskich, była raczej słaba i nie wychodziła poza sprawozdawcze doniesienia znajdujące się na marginesie głównych wątków poruszanych na pierwszych stronach polskich czasopism literackich. Świadomość literacką kształtowali przede wszystkim twórcy powszechnie znani, klasycy literatury światowej, jak Moliere, Corneille, czy Racine, Rabelais,

²⁴ Jan Ż a g i e l [Z. P r z e s m y c k i], *Harmonie i dysonanse*, „Świat” 1891, nr 1-15. Korzystam z przedruku fragm. w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. 2 rozszerzone, Wrocław 1977, s. 189.

²⁵ Z. P r z e s m y c k i, *Walka ze sztuką*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 313-334. Przedruk, z którego korzystam w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, s. 301.

Hugo, a także Balzac, Zola, Flaubert, Novalis, Baudelaire, Musset, Mirabeau, Dumas-syn, Chateaubriand, z którymi dyskutowało, bądź uznało za wielkich, już pokolenie pozytywistów. Młodopolaranie nie odkryli, poza Claudelem (1868-1955), wśród twórców współczesnej literatury francuskiej żadnego znaczącego później twórcy. Pisarze i krytycy, o których pisali polscy autorzy programów literackich, między innymi: Eugène Le Roy, Edmond Rostand (1868-1918), Jules Renard (1864-1910), Georges Duhamel (1884-1966), czy autor dyskutowanej u nas *Teorii dekadentyzmu* (1881) Paul Bourget, nie przekroczyli w swej sławie najczęściej granicy swojego pokolenia. (W Polsce największy sukces teatralny zrobił Rostand dzięki dramатовi *Orlątko* z Juliuszem Osterwą w roli głównej).

Niewątpliwym osiągnięciem modernistów było natomiast zwrócenie uwagi i dowartościowanie prekursorów nowoczesnej literatury francuskiej. Twórcy ci, „wyklęci” przez swoje pokolenia, tacy jak Charles Baudelaire (1821-1867), Auguste de Villiers de l’Isle-Adam (1838-1889), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Tristan Corbière (1845-1875), Arthur Rimbaud (1854-1891), Joseph Péladan (1858-1918), stali się bardzo ważnymi, wręcz „mitycznymi” autorami, wyznaczającymi kierunki przemian nie tylko we Francji, ale w ogóle w literaturze współczesnej, w tym także w Polskiej.

Dla Przesmyckiego, jako autora najwcześniejszego programu modernistycznego, początkowo najważniejszy był chyba Villiers de l’Isle-Adam. Z dramatów Francuza, największy wpływ na literaturę końca XIX wieku miały dwie sztuki: *Axël* z 1863 i *Elëin* z 1872. Po raz pierwszy *Elëin* grano w Paryżu 1 lutego 1894 roku w Théâtre Libre, a *Axël* 26 lutego w Théâtre Gaité w reż. Paula Forta i w wykonaniu Théâtre d’Art. Przesmycki, który przetłumaczył w „Chimerze” *Axëla*²⁶, znał prawdopodobnie echa krytyczne obu inscenizacji paryskich dramatów Villiers de l’Isle-Adama. Zainteresowanie tym autorem naprowadziło nieco później Miriama na dramaturgię Maeterlincka, którego stał się w Polsce największym admiratorem. Wielu badaczy przełomu literackiego XIX i XX wieku we Francji słusznie uważa, że na symbolizm i pozycję autora *Ślepców* największy wpływ miał właśnie Villiers de l’Isle-Adam²⁷.

²⁶ A. de Villiers de l’Isle-Adam, *Axël*, tłum. Miriam [Z. Przesmycki], „Chimera” 1(1901), z. 1 i 4. Osobno wydał w r. 1902 I i II część dramatu, a w 1917 część III i IV. Na polską scenę wprowadził dramat Karol Frycz w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (inf. za: *Myśl teatralna Młodej Polski*, s. 411).

²⁷ Por. D. Knoles, *La réaction idéaliste au théâtre française depuis 1890*, Paris 1934.

Miriamowska recepcja dzieł francuskich prekursorów modernizmu była wyraźnie podporządkowana akceptowanym przez niego koncepcjom estetycznym i poglądom na rolę dzieł sztuki literackiej w kulturze. Badacze twórczości Przesmyckiego podkreślają jego oryginalność w tworzeniu obrazu współczesnej literatury. Maria Podraza-Kwiatkowska zauważyła na przykład, że o ile bliski był mu mistycyzm Péladana, o tyle zdecydowanie nie przejął jego zamiłowań okultystycznych²⁸. Podobnie krytycznie wypowiadał się o dekadentyzmie, szukając odpowiedzi na pesymizm i destrukcję w modelu literatury tworzącej optymistyczną wizję dziejów. Stąd bliski był mu Norwid wymagający od odbiorcy wysiłku przezwyciężenia wewnętrznej słabości ducha. Miriam podzielał zdanie wielu pisarzy i krytyków francuskich (m.in. Charles Morice, Josephin Péladan, Stéphane Mallarmé), którzy największego wroga sztuki nie widzieli w niewykształconym tłumie, ale w warstwie ukształtowanej i wypromowanej przez Rewolucję Francuską, to jest w burżuazji mieszczańskiej. Dlatego w swoim programie nowej sztuki, *Walka ze sztuką*, ogłoszonym w „Chimerze” 1901, t. 1, odwoływać się będzie do romantycznego modelu artysty, przeciwstawiając go pozytywistycznej wizji pisarza-naukowca. Chociaż Podraza-Kwiatkowska słusznie zauważyła, że Miriam usiłował pogodzić metafizykę z nauką, to jednak jego szkice o poezji Lamartine’a i ideach Carla du Prela na temat pierwiastków sensualnych i transcendentalnych w człowieku są dowodem na to, że opozycja ta kształtowała jego wizję literatury i legła u podstaw jego koncepcji symbolizmu. Najpełniej wyraził ją Miriam w studium o dramatach Maeterlincka²⁹. Natomiast wśród poetów francuskich najwięcej inspiracji w zakresie symbolizmu dostarczał mu Rimbaud³⁰.

Na uwagę w krystalizowaniu się u Miriama młodopolskiego programu literatury i teatru zasługuje jego powściągliwa, a nawet niechętna reakcja na powstawanie – obok kabaretów i kawiarni literackich – teatrów artystycznych i scenek poetyckich w Paryżu. W 1901 roku ogłosił on w „Chimerze” artykuł o znamienym tytule *Nadsceny*³¹. Tekst ukazuje bardzo wyraźnie

²⁸ Zob. M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 413.

²⁹ Z. P r z e s m y c k i, *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat” 1891, nr 3-12, 14, 18, 21-24. Całość wydrukował Miriam jako *Wstęp do: Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894.

³⁰ Zob. artykuł Miriama, *Jan Artur Rimbaud* („Chimera” 1901, t. 2).

³¹ T r a d e c i m [Z. P r z e s m y c k i], *Nadsceny*, „Chimera” 1901, t. III w Kronice miesięcznej.

dezaprobatę Miriama wobec degradacji sztuki, która znalazła swoje miejsce w kawiarniach i kabaretach lub, żeby użyć jego terminologii, w „tynglu”, a uznanie dla przeciwstawiających im się teatrzyków sztuki (*théâtres d'arte*). W tynglach według Miriama obowiązywała komercja, brak skupienia i bez troska, natomiast w owych teatrzykach

[...] wykluczone znowu były wszelkie efemerie, dowcipy, pieprzności, tanie sentymentalizmy; kędy przychodzono nie dla zabawy przy szklaneczce piwa lub czarce cerises, lecz by upoić się podniosłymi wrażeniami, słuchając jakiegoś arcydzieła poezji światowej; kędy nie żadne „nowe” królowały „kierunki”, nie żadne „secesje”, lecz wszystko co potężne, głębokie, wielkie i piękne, to jest jedyna, niezmienna, wiecznie ta sama, prawa sztuka³².

Wymieniając zasługi tych „nadsceń” wysoko ocenił przede wszystkim Théâtre de l'Oeuvre za wystawienie dzieł „nowych poetów francuskich”: Maurice'a Beaubourga, Henri Bataille'a, Henri de Régniera, Mme Rachilde, M. Maeterlincka, Charlesa van Lebergha, Pierra Quillarda, zaś Théâtre Libre za wystawienie m.in. *Elëin* Villiers de l'Isle-Adam, Théâtre Moderne za inscenizację „wagnerycznej trylogii Edouarda Dujardina”, natomiast Théâtre de la Rose Croix za wystawienie *Babilon* Josëphin Péladana. Mało znany Théâtre X był dla Miriama wartościowy przez fakt wystawienia *Jesieni* Paula Adama i *Axëla* Villiers de l'Isle-Adam.

Pozycja Miriama jako najwytrawniejszego znawcy współczesnej literatury modernistycznej została podważona przez Stanisława Brzozowskiego. Najpierw przeprowadził on surową ocenę kondycji polskiej krytyki teatralnej, a następnie ostro zaatakował Miriama.

Brzozowski w swoim programowym artykule: *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe* („Głos” 1903, nr 39, 41, 42,43) wykazał nie tylko orientację w tendencjach współczesnej zachodniej literatury dramatycznej, ale przede wszystkim zarzucił krytykom polskim brak dystansu w recepcji tych propozycji, które przenikały do nas wówczas głównie z Francji. Bezkrytyczna identyfikacja z obserwowanymi zjawiskami nowej literatury dramatycznej przyczynia się – jego zdaniem – do braku postępu w tworzeniu nowej koncepcji teatru. Pisał Brzozowski:

Doprawdy, nazbyt są już podobni zwolennicy „nowej sztuki” do grona „wierzących”, czas by może starać się o przekształcenie ich na ludzi myślących i zdających sobie sprawę! Twierdzą, że nawet na tak „straconych” pozornie punktach, jak np. estetyka Mallarmé'go, można utrzymać się siłą świadomej i logicznej myśli, że więc dyskusja swobodna, poważna i nic nie przesądzająca może zastąpić miejsce tych dziwacznych, niewątpliwie sugestyw-

³² Tamże, cyt. za: *Myśl teatralna Młodej Polski*, s. 115.

nych, ale jakże z zadaniami i istotą krytyki niezgodnych – obrzędów inicjatorskich, jakie dziś napotykamy w każdym pomimo wszystko lepszym artykule krytycznym³³.

Warto pamiętać, że celem ataku dla Brzozowskiego nie była jeszcze wówczas modernistyczna dramaturgia, ale modernistyczna krytyka teatralna. Przyśięgając w 1904 roku do rozprawy z Miriamem ostrze krytyki Stanisława Brzozowskiego zwróciło się na samą koncepcję sztuki, której patronem był redaktor „Chimery”. W cyklu artykułów publikowanych w „Głosie”, Brzozowski podał w wątpliwość istotę modernizmu, w tym dramaturgii współczesnej spod tego znaku. Atak na Miriamę był dotkliwy, gdyż adwersarz sięgnął przewrotnie do modelu współczesnego teatru kabaretowego, który dla Przesmyckiego był najdalszy ideowo. Drogie Miriamowi koncepcje dramatyczne (uważane przez niego za prekursorskie dla modernizmu dramaty Grabbego, Villiers de l’Isle-Adam, a także wschodzącą gwiazdę Claudela) Brzozowski przedstawił w kabaretowym „tynglu-tanglu” odbierającym im wszystkie wysublimowane wartości artystyczne. Wytrawny krytyk, jakim był autor późniejszej *Legandy Młodej Polski*, znał doskonale główne tendencje rozwojowe literatury modernistycznej. Do 1903 roku był rzecznikiem obecności nowej zachodniej literatury modernistycznej w kulturze polskiej. I chociaż pozostał wierny koncepcji teatru jako miejsca niemal sakralnego („Religijność teatru jest jego rysem zasadniczym, który odjęty być nie może”, pisał w artykule: *Teatr krakowski*, ogłoszonym w „Krytyce” 2(1905), z. 3), to jednak akcentował jego zadania społeczne a nie indywidualne i tym najbardziej różnił się od Miriamy. W artykule z 1903 r. pisał:

Teatr każe nam odczuwać zbiorowo, i przez tę zbiorowość samą odczucie nasze umacnia się w nas, pogłębia, uprawnia, uświęca, nabiera cech podmiotowości. [...] Najistotniejsze dramaty współczesne – to dramaty tłumów i dramaty dusz pojedynczych w tych właśnie dziedzinach, gdzie stają się one najbardziej pojedynczymi, osobniczymi, odosobnionymi. Jest to charakterystyczne dla naszej epoki – że dramatyczność jej właściwa wyraża się jednocześnie w życiu wielkich zbiorowisk ludzkich i najsamotniejszych głębi pojedynczej duszy³⁴.

Ciekawe, że brak jest jakichkolwiek odwołań do sytuacji we Francji w programowym eseju Stanisława Przybyszewskiego, *O dramacie i scenie*, ogłoszonym w 1902 roku w „Kurierze Teatralnym”³⁵. Trudno wątpić, by

³³ S. B r z o z o w s k i, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos” 1903, nr 39-43, cyt. za: *Myśl teatralna Młodej Polski*, s. 82.

³⁴ Tamże, s. 96.

³⁵ Esej ogłoszony w „Kurierze Teatralnym” w 1902 r. składał się z dwóch części: *Kilka uwag o dramacie i scenie*, nr 1-3; *Teatr a krytyka*, nr 24-25; 27-30. Obie części jako osobną

autor *Śniegu* nie znał twórców współczesnego dramatu i teatru francuskiego, jednak decydujący wpływ na przemiany, jakie przechodziła współczesna mu twórczość sceniczna, widział w twórczości Ibsena (szczególnie wysoko cenił *Widma*), a spośród współczesnych realizatorów nowej dramaturgii wskazywał na d'Annunzia i Maeterlincka. Pilnie obserwował też teatr w Rosji, znane mu były idee na temat gry aktorskiej Stanisławskiego, i osiągnięcia sceniczne realizującej te założenia Komissażewskiej.

Znacznie lepiej zorientowana była w bieżącej sytuacji teatru francuskiego Gabriela Zapolska. Jej praca w zespole teatralnym André Antoine'a nie tylko przyczyniła się do osobistych sukcesów na scenach polskich teatrów, ale dała jej rozeznanie sytuacji i aktualnych kierunków, w jakich podążał teatr europejski na przełomie XIX i XX w. Publicystyka teatralna Zapolskiej, ciekawa z racji jej zainteresowań scenami amatorskimi w Paryżu (pisała o nich w artykule *Policja a sztuka*, „Krytyka” 1902, nr 3), nastawiona była na odkrywanie nowych zadań stojących przed sztuką teatralną. Takie założenia realizowali – jej zdaniem – Paul Fort, twórca Théâtre d'Art oraz początkowo z nim związany Lugné-Poe, późniejszy założyciel Théâtre de l'Oeuvre (1893). W artykule *O scenie* drukowanym w „Kurierze Teatralnym” w 1903 roku, który jest chyba najważniejszym programowym wystąpieniem Zapolskiej, wskazywała ona na pilną potrzebę reformy teatru pomyślanego jako instytucja w kierunku teatru jako środowiska artystycznego, autonomicznego wobec polityki społecznej państwa. Jej wizja teatru ma korzenie romantyczne, po części takie, jakie kształtowały przemiany dokonywane w teatrze francuskim przez ówczesnych animatorów przemian, kształtujących te tendencje, które zostały później określone jako Wielka Reforma Teatru. Już w artykule *Policja a sztuka* pisała: „Wolny teatr polski mógłby odkwitnąć nie jako przedsięwzięcie, ale jako prawdziwy ołtarz, na którym płonąłby ożywczy ogień, wydający blask, ciepło i światło, nie zgaszone żadną cenzurą ani żadnym zakazem policyjnym”³⁶.

Modernistyczny teatr francuski, a w szczególności powstające głównie w Paryżu tzw. wolne sceny, czy teatryki i kabarety literackie, bywały też ostro krytykowane przez samych pisarzy Młodej Polski. Należał do nich Jan August Kisielewski, przestrzegający w artykule *Panmusaion* („Wędrowiec” 1904, nr 44) przed ich zgubnym wpływem na życie teatralne w Warszawie. Z przeglądu nowych scen paryskich na miano teatru literacko-awangardowego

broszurę zatytułowaną, *O dramacie i scenie* ogłosił autor w Księgarni Naukowej w 1905 r.

³⁶ Podaję za: *Myśl teatralna Młodej Polski*, s. 409-410.

zasługiwał jedynie teatr l'Oeuvre pod dykcją Lugné-Poego i z pewnymi zastrzeżeniami teatr Antoine'a. Pozostałe sceny były – jego zdaniem pozbawione artystycznego kierunku i kończyły swój żywot najczęściej w atmosferze skandalu lub bankructwa. Kisielewski, a za nim wielu innych krytyków, nie próbował nawet zrozumieć kontekstu powstawania scen artystycznych, sprowadzając działania odnowicielskie teatru do sprytnych zabiegów komercyjnych lub po prostu ironicznej farsy.

Właściwą rangę otrzymał zapoczątkowany we Francji ruch reformatorski w teatrze w programach formułowanych u kresu Młodej Polski przez Leona Schillera: *Nowy kierunek badań teatrologicznych* („Krytyka” 1913, nr 1, s. 51-57) i *Myśli o odrodzeniu teatru* (ogłoszone w *Katalogu wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego*, Warszawa 1913). Świadomość teatralna Schillera wyraźnie kształtowana już jest przez nową estetykę dramatu i teatru, wypracowaną we Francji przełomu XIX i XX w. W jego wypowiedziach widać nie tylko znajomość programów Craiga czy Appi, dyskutowanych przez krytyków teatralnych w całej Europie, ale źródła przemian w teatrze, jakie zapoczątkowali Francuzi. Powołuje się, na przykład, na prace historyka teatru francuskiego, Gustawa Cohena, autora pracy o reżyserii w średniowiecznym teatrze religijnym we Francji (*Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge* (1906), czy Lodovica Celleri (właśc. Louis Leclercq), autora prac o dekoracjach i kostiumie w teatrze XVII w. Schiller uznaje te prace za podstawowe dla poznania dziejów średniowiecznego teatru europejskiego. Dopiero na tej podstawie można budować nową naukę, którą nazwie teatrologią. Wydaje się, że prace Cohena i Celleri inspirująco wpłynęły na Schillera przy odkrywaniu i realizacjach scenicznych dramatu staropolskiego. Podobnie jak w programach Miriama decydujące znaczenie w powstawaniu nowoczesnej inscenizacji w Polsce i teatrologii miały prace wcale nie nowatorskie, ale sięgające do źródeł dramatu średniowiecznego.

Tak samo dojrzewająca w okresie międzywojennym idea teatru monumentalnego, której najwybitniejszym orędownikiem będzie właśnie Leon Schiller, swoje zaplecze ma w poznanych przez niego pracach historyków francuskich i widowiskach przygotowanych na kanwie prac Romain Rollanda i Eugène Morela. Schiller pisał jednak z troską o właściwe zrozumienie potrzeby odnowienia teatru:

Obecny stan teatrów angielskich i francuskich daje dużo do myślenia i niekoniecznie pesymistycznie usposabia. Wszystkie te obawy współczesnego życia teatralnego Europy nie wystarczają, niestety, by reformistów o ich racjonalności przekonać³⁷.

³⁷ L. Schiller, *Myśli o odrodzeniu teatru*, w: *Katalog wystawy nowoczesnego*

Patrząc na inicjatywy podejmowane w Niemczech, Rosji, ale także na dokonania w zakresie nowej estetyki teatralnej, zapoczątkowane przez Théâtre Libre i Théâtre de l'Oeuvre, a później przez Théâtre des Arts (założonym przez Jacques Rouché i działającym w latach 1910-1913), nabiera Schiller optymizmu, twierdząc, że reformy Creiga mają szansę powodzenia dopiero w dobrze rozpoznanej historii form teatralnych przeprowadzonych we Francji.

Temat kryzysu antropologicznego przewijać się będzie jednak coraz bardziej intensywnie w różnych „świadectwach” twórców. W poezji najwyraźniej zaznaczy się postawa wyrażona przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera w wierszu *Koniec wieku XIX*. Bohater przeżywa metafizyczne rozbitcie swojej egzystencji i swojej relacji do Boga: doświadczeniem podstawowym staje się fragmentacja wewnętrznych składników stanowiących jego podmiotowość oraz rozbitcie jedności świata. Ponieważ nic w postrzeganym świecie nie jest kompletne i trwałe (ani Bóg, ani świat, ani człowiek) bohater wiersza odczuwa niemoc w określeniu swego miejsca pośród relatywnych wartości. Znaki zapytania, jakie pojawiają się w każdym segmencie utworu: przekleństwo?, wzgarda? walka? rezygnacja? byt przyszły? użycie? sugerują, że nasz bohater szuka odpowiedzi na przeżywane przez siebie egzystencjalne rozterki. A więc możemy przypuszczać, że jest w nim jeszcze pamięć historii, pamięć o istniejącej kiedyś jedności świata, o integracji osobowościowej. Przyczyna kryzysu jest, być może, nieznaną, ale istnieje silna tęsknota do stanu sprzed rozbitcia.

Zakładając duże uproszczenie problematyki, można by wysunąć wniosek, że kryzys antropologiczny przełomu XIX i XX wieku kształtował bohatera pytającego o przyczyny owej dezintegracji i przeżywanych cierpień wewnętrznych. Jeśli winny był Bóg, pojawiały się utwory stawiające pytania o jego istotę, działania, możliwości i niemożliwości wpływania na przebieg wydarzeń na ziemi (kreowano Boga na wszelkie możliwe sposoby: chrześcijańskie, gnostyckie, wschodnie, mityczne, antropomorficzne i panteistyczne). Jeśli kreowano świat bez Boga – redukcjonistyczny wobec transcendentalnych odniesień – wówczas absolutyzowano podmiotową świadomość (opartą na filozofii Hegla i Nietschego), prowadzącą do ateizmu. W naszej literaturze modernistycznej było to zjawisko marginalne. Częstsze były natomiast emocjonalne ataki człowieka na „milczącego” i „zimnego” Boga i skłanianie się ku innej jeszcze alternatywie: szukaniu pomocy w wydobyciu się z egzystencjalnego chaosu w przymierzu z demonem.

Przykładem „zgorszenia się Bogiem”, Jego niezdolnością wydobyć człowieka z otchłani, w jaką pogrążył się w wyniku grzechu, jest dramat Kaspro-

wicza: *Na Wzgórzu Śmierci* (1898). Dusza wygnana z Raju daje tam świadectwo o swym egzystencjalnym zwątpieniu. Przykłady można by mnożyć wskazując na obszerną literaturę lucyferyczną i bluźnierczą (Miciński).

Inną diagnozę egzystencjalnych udręk człowieka przynosi dramat A. Szandlerowskiego: *Paraklet* (1907): już nie człowiek oskarża Boga o jakieś defekty w akcie stwórczym, ale Jego Syn, Chrystus. Nie jest on zbawicielem, ale rzecznikiem praw człowieka wobec despotycznego Boga, Ojca:

ON

(*miłośnie*)

Spocznij na mem łonie.

(*wpatruje się weń radośnie*)

Twarz Twa zwycięstwem gorze, płonie.

Umarły – żyjesz! Siądź na tronie...

Oto przy równym – równy siędę.

Sądź odtąd!

SYN

(*jak rzewna łza*)

Sędzią im nie będę...

ON

(*zdumiony*)

Co? Nie chcesz władzy którą daję?

SYN

(*pokornie, cicho*)

Bom nie Zwycięstwo jest, lecz – Skarga...

ON

(*boleśnie*)

Więc Syn naprzeciw Ojcu staje?

Syn w bólach Ojca – wargi szarga?

SYN

(*jeszcze pokorniej*)

Ojcze! Wołałem skonać raczej,

Niż patrzeć na nich, jak w rozpacz

Konając wciąż – nie mogą skonać!

Czy zdolą Cię me łzy przekonać,

Jak ciężki ból im serce toczy...³⁸

³⁸ W. P o ś w i a t [Antoni S z a n d l e r o w s k i], *Paraklet. Poemat dramatyczny w czterech aktach*, Warszawa 1909, s. 62-63.

Heglowski paradygmat Pan – niewolnik, został tu zastosowany do krytyki Boga przemocy w układzie Ojciec – syn. W rezultacie tak nastawiony człowiek będzie starał się wypchnąć takiego „boga” poza historię w otchłań pozaziemską.

Oczywiście pamiętać też musimy o innych postawach bohaterów wobec przeżywanego kryzysu, a także o literaturze mającej za swój temat „przepraszyny” Boga (Kasprowicz, *Mój świat*), lub szukanie Boga. Próba określenia samego siebie, rozumienia samego siebie, jest jednak podstawowym sposobem istnienia człowieka.

Jeden z twórców współczesnej antropologii filozoficznej, Helmut Plessner, pisał:

Człowiek musi być włączony w jakiś porządek sensu. [...] W społeczeństwie obcującym z duchami i demonami role rozdzielane są inaczej niż w chrześcijańskiej Europie okresu średniowiecza czy w naszym nowoczesnym społeczeństwie, które jako takie utraciło kontakt z wiążącą religią. [...] Średniowiecze widziało człowieka z perspektywy dramatu dziejów zbawienia, wiek XIX z perspektywy postępu, zdogmatyzowanej później przez komunizm. Toteż kwestia, jak człowiek rozumie samego siebie i na czym to rozumienie opiera, ma dla podziału ról nie mniejsze znaczenie niż kwestia, jak sobie radzi z materialnym zabezpieczeniem swego życia. Rozumienie samego siebie pozostaje w toku wszelkich przemian dziejowych ogólnym sposobem ludzkiego istnienia.

Jeśli te próby samookreślenia się człowieka dokonywane są w jego immanencji, bez perspektywy ukazującej wymiar transcendentny, prowadzą tylko do pustki i rozpacz.

W dziejach współczesnej dramaturgii nietrudno wyśledzić wątek jej wyobcowania z wartości nadanych kulturze przez chrześcijaństwo. Czyni się to w imię podkreślenia autonomii istoty ludzkiej, która ma prawo tworzyć samostanną rzeczywistość i własne prawa. Dlatego też dostrzegane już przez Marcela napięcie, między religią a jej odrzuceniem przez człowieka w akcie bluźnierstwa, nie było jeszcze symptomem jego autodestrukcji. W obserwowanych dotąd na gruncie dramatu formach ekspresji punktem odniesienia były zawsze wartości chrześcijańskie, z tą wszakże różnicą, że albo je afirmowano, albo je odrzucono³⁹.

³⁹ Powyższy tekst jest fragmentem przygotowywanej do druku książki: *Dramat Młodej Polski wobec modernistycznego kryzysu antropologicznego przełomu XIX i XX wieku*.

MODERNISTIC DRAMA IN THE FACE
OF THE ANTHROPOLOGICAL CRISIS OF THE TURN
OF THE 19TH CENTURY

S u m m a r y

The subject of the article is the dramaturgy of the turn of the 19th century in the aspect of the changes that occur in understanding what is religious, and more exactly – what is Christian, in it. The article has a general character as we still do not have a sufficient amount of detailed analyses of the works of the writers undertaking religious subjects. It is pointed that in the studied period a basic polarization took place between the ‘cultural’ reference to the Christian roots of the European civilization, and an attempt to penetrate in a ‘live’ way into the truths of the faith contained in Christ’s paschal message. The discussed breakthrough determines the crisis of culture and religion that has been noticed by numerous researchers. The changes are studied in the dramaturgy of the Young Poland period (Młoda Polska) with the use of a wide perspective of understanding the anthropological crisis. The fact is pointed to that moral relativism and the contestation of the Christian vision of man and God in the modernistic works had their source in religious modernism that tried to reconcile the Christian Revelation with the conclusions reached by agnosticism and history approached in the positivist way. The Young Poland dramas are characterized by various forms of tragedy in the presented world and characters. They created forms of stage literature that have the features of existential tragedy connected with fatalism of history (Szandlerowski) and destruction of moral values (Kasproicz), as well as with a loss of personal and historical identity (Wyspiański).

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: modernizm religijny, Młoda Polska, teatr i dramat na przełomie XIX i XX w., symbolizm, antropologia chrześcijańska.

Key words: religious modernism, Young Poland period, theatre and drama of the turn of the 19th century, symbolism, Christian anthropology.