

AGATA SKAŁA

W „OGRÓDKU” I TEATRZE REPERTUAROWYM. SCENICZNE REALIZACJE DRAMATÓW ADOLFA DYGASIŃSKIEGO

Adolf Dygasiński napisał cztery utwory dramatyczne. Biorąc pod uwagę objętość – dwie duże i dwie małe sztuki. Te większe to *Narieczona z Ojcowa*¹ i *Szwagrowie*²; tekstami dramatycznymi mniejszych rozmiarów, gatunkowo odmiennymi, są *Chłop o letnikach*³ i *Rogieluk. Monolog starego stangreta*⁴. Wszystkie cztery utwory miały realizacje sceniczne, a powstały między rokiem 1891 a 1894. Jeśli zaryzykować stwierdzenie, że są to dramaty mało znane, można być posądzonym o nadużycie, w istocie bowiem niewielu historyków literatury przypomina sobie fakt, że autor *Beldonka* w ogóle mierzył się z dramaturgią.

Dzieła Dygasińskiego są utworami wyraziście osadzonymi w rzeczywistym świecie, prawie wszystkie (z wyjątkiem *Rogieluka*) łączy jedna autentyczna postać – Seweryna z Czajowic. W *Narieczonej z Ojcowa* w rolach drugoplanowych pisarz umieścił postaci Seweryniaków: Kaspra, parobka z Czajowic, i jego brata Błaha. Kaspra Seweryna znał Dygasiński osobiście, zaznajomił się z nim, gdy ten był już bogatym chłopem, posiadającym liczną rodzinę. Pisarz darzył go zaufaniem

Dr hab. AGATA SKAŁA – Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; e-mail: agata.skala@umcs.lublin.pl

¹ Komedia została napisana w 1891 r. (pierwodruk w „Bibliotece Romansów i Powieści” 1896, nr 25-30).

² Scenopis powstał w 1891 r.

³ Pierwodruk: „Wędrowiec” 1892, nr 44.

⁴ *Rogieluk* ukazał się drukiem najpierw w „Tygodniku Ilustrowanym” 1894, nr 26, później w zbiorze nowel Dygasińskiego *Wyczasy młynowskie*, Warszawa 1895.

i przyjaźnią, a na znak więzi, która ich łączyła, wymienili się nawet kapeluszymi. Dygasiński często był u Kaspra Seweryniaka latem na wakacjach, czasem razem z żoną i córką. Poznał się z Sewerynem z Czajowic podczas jednej ze swoich wypraw do Ojcowia. Pisarz zwykł był dojeżdżać z Warszawy do Doliny Prądnika pociągiem najpierw do Kielc, później z Kielc do Olkusza, a stamtąd wynajmował wóz konny do Ojcowia. Seweryn z Czajowic trudnił się furmaństwem, woził letników na trasie między Olkuszem a Ojcowem. To pierwsze spotkanie z Sewerynem Dygasiński uwiecznił w opowiadaniu pt. *Demon*⁵, gdzie zaprezentował Seweryna z Czajowic jako krewkiego i sprytnego furmana, skorego do bójki z kolonizatorami niemieckimi.

Z osobą Seweryna z Czajowic wiąże się też geneza dramatu pt. *Szwagrowie*. Otóż któregoś lata podczas jednej z przepraw z Olkusza do Ojcowia Seweryn opowiedział Dygasińskiemu, gdy przemierzali wieś Sułoszowę, historię zbrodni, jaka dokonała się na krótki czas przed przyjazdem tam Dygasińskiego. Tę właśnie opowieść o zbrodni pisarz opracował w opowiadaniu pt. *W chłopskiej rodzinie* i opublikował w „Głosie” w 1889 r. W wydaniu książkowym (druk w tym samym roku) opowiadanie to przybrało tytuł *Kuba Gąsior*. Dwa lata później, tzn. w 1891 r., Dygasiński przerobił tę fabularyzowaną historię zbrodni na dramat pt. *Szwagrowie*⁶.

Nazwisko Seweryna wybrzmiało również w *Chłopie o letnikach*. Tu monologizujący bohater mówi o Sewerynie z Czajowic jako zaradnym człowieku, potrafiącym robić dobry interes na letnikach – wożąc ich na trasie Olkusz–Ojcow i zarabiając dziennie cztery do sześciu rubli. Te trzy dramaty spaja więc rzeczywista postać, we wszystkich tłem akcji jest region Ojcowia.

Zarówno *Narieczona z Ojcowia*, jak i *Szwagrowie* to utwory, które zostały napisane specjalnie do wystawienia na scenie, dla konkretnego teatru – grupy teatralnej „Eldorado”, rezydującej w Warszawie przy ul. Długiej 23. Obie sztuki Dygasińskiego miały w Warszawie tylko po jednym przedstawieniu. *Szwagrow* grano w „Eldorado” 22 lipca 1891, a *Narieczoną z Ojcowia* półtora miesiąca później, 8 września⁷. Ze wspomnień córki pisarza wiadomo, że ze *Szwagrami* wędrowna

⁵ Pierwodruk *Demona* ukazał się na początku roku 1886, w numerach 1-6 warszawskiego tygodnika „Głos”. Na tej podstawie wolno przypuszczać, że Seweryna z Czajowic poznał Dygasiński latem 1885 r.

⁶ Dramat powstały w oparciu o dzieło prozatorskie nie jest w epoce pozytywizmu bynajmniej czymś nietypowym. Świadectwem, że dokonywano takich przeróbek, jest np. *Lekkość* Józefa Blizińskiego i Zygmunta Sarneckiego, opracowany na podstawie powieści Sarneckiego *Złote serce*; zob. E. RZEWUSKA, *Konwencje literackie w polskiej komedii pozytywistycznej*, [w:] *Poetyka i historia*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1968, s. 104.

⁷ Komentarza wymaga data wystawienia *Szwagrow*. Otóż w literaturze przedmiotowej są na ten temat sprzeczne informacje. Z ustaleń Witolda Fillera (*Melpomena i piwo*, Warszawa 1960, s. 279)

trupa Łaskiego z teatru „Eldorado” pojechała też do Kielc. Prawdopodobnie tam również zorganizowano tylko jedno przedstawienie.

Letni teatr ogródkowy (bo z takim teatrem nawiązał współpracę Dygasiński pisząc dramaty *Narzeczone z Ojcowa* i *Szwagrowie*) to niezwykle interesujące zjawisko w dziewiętnastowiecznej Warszawie. Czym były teatry ogródkowe? To teatry letnie, sezonowe. Stary żart mówi, że teatrzyki letnie nazywano ogródkami, chociaż drzew i kwiatów w nich prawie nie było, dlatego że mówiło się tam i pokazywało wszystko... bez ogródek.

Pewne elementy charakterystyki tych przybytków rozrywki zawierają się już w ich nazwach. Różne znaczenia kryły się w szyldach ogródkowych. Niektóre z nazw sugerowały splendor, bogactwo i potęgę – poprzez nawiązanie do nazw warownych pałaców hiszpańskich (tę metodę perswazyjną wykorzystywały nazwy teatrów „Alhambra” i „Alkazar”, także „Tivoli” i „Nowe Tivoli”, odsyłające nazwą do słynnego z przepychu miasta, w starożytności będącego siedzibą bogatych rzymian). Część nazw teatrów ogródkowych niosła informacje konkretne, dotyczące lokalizacji w przestrzeni miejskiej (na przykład „Nowa Praga”, „Chmielna”, „Nowy Świat” czy „Bagatela” – ten ostatni sytuowany przy ul. Bagatela 5). Termin „bagatela” oprócz tego, że kojarzy się z błahostką, drobiazgiem, głupstwem, ma też inne znaczenie, przystające do kontekstu, który organizuje przestrzeń sceniczną ogródka, ponieważ „bagatela” to również pojęcie architektoniczne, oznaczające „ogrodowy pałacyk lub pawilon”. Nazwami teatry sytuowały się w przestrzeni otwartej, wnosząc jednocześnie sugestię związku instytucji teatralnej z atmosferą restauracyjno-kawiarnianą (świadectwem teatry o nazwach: „Pod Lipką”, „Pod Dębem”, „Pod Akacjami”, „Pod Kasztanami”, „Pod Sęką”, „Pod Gwiazdą” czy „Promenada”). Jeszcze inne miana kierowały uwagę na jakość rozrywki („Cassino”, „Pohulanka”, „Wodewil”, „Cyrk”).

wynika, że sztukę grano 22 lipca, natomiast Bogdan Horodyski (*Bibliografia prac A. Dygasińskiego i literatury o nim*, [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXIV, Warszawa 1953) oraz edytorzy *Listów Dygasińskiego* podają datę 31 lipca. Przy datowaniu premiery teatralnej dramatu zamieszczenie wprowadza list Dygasińskiego do żony Natalii, w którym pisarz informuje, że sztuki jego nie były jeszcze wystawione, natomiast trwały ostatnie próby aktorów przygotowujących inscenizację. Przekazywał przy tym Dygasiński wiadomość, że przedstawienia odbędą się lada moment: „Moje dramata zaczną wystawiać od jutra (*Szwagrowie*), a *Narzeczoną* pojutrze”. List ten, pisany z Warszawy, edytorzy opatrzyli datą 26 VIII 1891. Na podstawie notatek prasowych zamieszczonych w „Przeglądzie Tygodniowym” z 18 i 25 VII 1891 r. udało mi się ostatecznie ustalić, że spektakl *Szwagrowie* odbył się bez wątplenia 22 lipca 1891, w środę. W związku z tym korekty wymaga też data wspomnianego listu Dygasińskiego, okazująca się ewidentną pomyłką wydawców korespondencji pisarza. Faktycznie list mógł zostać zredagowany 20 lub 21 lipca. Powodem przesunięcia premiery *Narzeczonej z Ojcowa* (z listu Dygasińskiego wynika wszak, że przedstawienia miały się odbyć jedno po drugim, dzień po dniu) na późniejszy termin (8 września) mogła być deszczowa pogoda.

W teatrach ogródkowych grywano bardzo różne sztuki – i ambitne, i tandetne. Wystawiano na przykład komedie Szekspira, Aleksandra Fredry, Michała Bałuckiego, Józefa Bliźnińskiego, Gabrieli Zapolskiej; operetki: Jacquesa Offenbacha, Johanna Straussa czy Franza Lehára, jak też autorów mniej znanych lub zupełnie nieznanych, triumfy święciły nierzadko sztuki grafomańskie⁸. Ale królowała w „ogródkach” melodramat, krótko mówiąc – kliwłość i banał. Warto mieć jednak na uwadze, że nawet ambitne dzieło literackie nie implikuje ambitnego przedstawienia scenicznego. Szczególne warunki ogródków, które były wkomponowane w rozgwar ulicy i w restauracyjną krzątaninę połączoną z konsumpcją (teatr ogródkowy to nie tylko scena i widownia, ale też bufet), powodowały to, że od aktorów oczekiwano gry dosadnej. Grano z tzw. plusikiem – jak mawia się za kulisami. Ten „plusik” wiązał się najczęściej z przesadnym akcentem erotycznym⁹. Z tego m.in. powodu teatry ogródkowe były zakazywane dla uczącej się młodzieży. Podczas przedstawień porządku moralnego strzegli stójkowi i nauczyciele, którzy mieli za zadanie wyłapywać z widowni krnąbrnych gimnazjalistów¹⁰.

Publiczność ogródków była bardzo niejednorodna. Rekrutowała się z rzemieślników, oficjalistów, kantorowiczów, lokajów, ale też studentów, inteligencji i zie-

⁸ Według Witolda Fillera, największy interes grafomani robili w 1880 r. i w latach następnych. Było to spowodowane tym, że ustalono wówczas wyższe stawki autorskie w teatrach rządowych, wobec czego czołowi pisarze woleli oddawać swoje sztuki do „Rozmaitości” lub „Teatru Nowego”. Ogródkom pozostali wierni nieliczni. „Z braku sztuk oryginalnych, zapanowała więc moda »przeróbek« i inscenizowania powieści” (W. FILLER, *Melpomena i piwo*, s.189).

⁹ Zob. R. FILLER, *Rendez-vous z warszawską operetką*, Warszawa 1977, s. 29.

¹⁰ Specyfikę ogródkową odpowiednio charakteryzuje piosenka do słów Jerzego Jurandota z muzyką Leona Boruńskiego, wykonywana przez Ludwika Sempolińskiego, pt. *W ogródku „Eldorado”*:

I W ogródku „Eldorado”,/Gdy żony spać się kładą,/Przy reńskim i Meukowie/Zbierają się panowie./Zbladł księżyc przygaszony,/Kotylszą się lampiony,/Orkiestra łupie walce,/Kobietki – lizać palce!

Ref.: Kobietki, ach, kobietki, ach,/Kelnerki, szansonetki, ach,/Podziwiam, panie dzieju!/Ubóstwiam, dobrodzieju!/Ten biuścik, ach, niebrzydki, ach!/I popatrz pan: te łydki, ach!/A w domu ona, żona.../Trala la la la,/Trala la la la,/Nie mówmy o tym, ach!

II Pod grzmiący tusz muzyczki/Wybiegły baletniczki,/A nóżki rytm kankana/Odsłania po kolana/Falbanki, falbanczki.../Koronki, koroneczki,/U panów w oka mgnieniu/Czterdzieści stopni w cieniu!

Ref.: Kobietki, ach, kobietki, ach,/Blondynki, ach, kobietki, ach,/Cudeńka, panie święty!/Nieszczęsne sakramenty!/Ślicznotki, ach, pieszczotki, ach,/A każdy buziak słodki, ach!/A w domu ona, żona.../Trala la la la,/ Trala la la la,/Nie mówmy lepiej, ach!

III W ogródku „Eldorado”/Małżeńską pachnie zdradą./Monokle i cwikiery/Pałąją ogniem szczerym./Gdzie znajdziesz u małżonki/Te tiule, te koronki,/Te pióra, te falbanki,/Te minki – obiecanki?...

Ref.: Kobietki, ach, kobietki, ach,/ Szelmutki i kokietki, ach,/Nic, tylko brać, wybierać!/I żyć, i nie umierać!/ Bestyjki, ach, wietrznice, ach,/Anioły i diablice, ach!/A w domu ona, żona.../Trala la la la,/Trala la la la,/ Okropność, panie, ach!

mianstwa¹¹. Niewybredne oczekiwania dużej części widowni decydowały o pretenjonalnym aktorstwie. Chociaż trzeba zaznaczyć, że w ogródkach występowały też wybitne osobowości sceniczne. W teatrzykach ogródkowych rozpoczynał karierę Ludwik Solksi, gdzie początkowo prezentował się w epizodach jako skromny mąż znanej i oklaskiwanej aktorki – Michaliny Solskiej. Do ogródków Solksi zresztą chyba miał duży sentyment, ponieważ wrócił tam już jako sławny reżyser krakowski, w 1898 r., żeby gościnnie zagrać w „Wodewilu”. W ogródkach rozpoczynali karierę aktorską także Karol Adwentowicz i Aleksander Zelwerowicz. Słynni ogródkowi aktorzy to m.in. Anastazy Trapszo, Adolfina Zimajer, Czesława Czapska (tę podobno kochali studenci, a jej czarnymi oczami zachwycał się Sienkiewicz).

Dlaczego Dygasiński napisał sztuki specjalnie dla teatru ogródkowego? Odpowiedź jest banalna – dla pieniędzy. W liście do żony Natalii pisarz przedstawił tę rzecz tak:

Nie wiem, jaki interes zrobię na tym wszystkim; w każdym razie lepszy niż na nowelach i powieściach, gdyż zbywanie prac do przedstawienia dla małych teatrzyków przyniesie mi trochę grosza¹².

Dygasiński pisał dużo i szybko, i wszystkie utwory na bieżąco spieniężał, drukując w czasopiśmie i w wydawnictwach książkowych. Z jego wypowiedzi można wnioskować, iż miał nadzieję na to, że współpracę ze sceną teatralną będzie w przyszłości rozwijał. Nie wiadomo jednak, dlaczego zamysł ten przyniósł niewiele scenicznych realizacji. Z pewnością plajty przy ich wystawianiu nie było. Córka Dygasińskiego, Zofia Dygasińska-Wolertowa, wspomina, że wszystkie bilety na *Narzeczoną z Ojcowa* i *Szwagrów* zostały wyprzedane. Zadał o to zresztą sam autor dramatów, rozprawdzając wejściówki w gronie przyjaciół i znajomych. Bardzo prawdopodobne, że zyski ze sprzedaży tekstów scenicznych okazały się dla Dygasińskiego mało zadowalające. Dyrektorzy ogródków na ogół nie przejawiali skłonności do godziwego finansowania tych, dzięki którym teatry mogły funkcjo-

¹¹ Z pewnością i Dygasiński bywał często na przedstawieniach w ogródkach. Wolno przypuszczać, że jego nowela pt. *Rycerskość chłopska* („Kurier Warszawski” 1892, nr 1; przedruk w: „Kurier Nowojorski i Brooklyński” 1892, nr 6-7) wzięła tytuł od opery werystycznej Pietra Mascagniego pt. *Cavalleria rusticana* (prapremiera włoska odbyła się w 1890 r.). Mascagni grany był w „Wodewilu” w 1892 r.

¹² A. DYGASIŃSKI, *Listy*, wstęp J.Z. Jakubowski, Wrocław 1972, s. 316 (list datowany przez edytorów korespondencji Dygasińskiego na 26 VIII 1891, faktycznie, jak udało mi się ustalić, został napisany 20 lub 21 lipca 1891).

nować. Były co prawda wyjątkowe sytuacje, kiedy autorom płacili nadzwyczaj wysokie stawki, ale zdarzało się to tylko w obliczu bankructwa teatru. Znany jest przykład marketingowych działań Karola Doroszyńskiego, który bająnskie sumy przeznaczał na honoraria literatów, ze skutkiem sukcesu szeregu prapremier¹³.

Na tle repertuaru i jakości widowisk teatrów ogródkowych sztuki Dygasińskiego były spostrzeżone jako ambitne. Historycy teatru, jakkolwiek zdawkowo, na przykład w jednozdaniowym komentarzu (jak w opracowaniu *Dziejów teatru polskiego*, pod red. T. Siverta), zwracają uwagę zwłaszcza na *Szwagrów* – „realistyczną sztukę ludową”, opatrując rozpoznania stwierdzeniami, że spektakl zyskał powodzenie¹⁴.

Na jednej ze sztuk Dygasińskiego obecny był przyjaciel Napoleona Milicera, przybyły z Berlina do Warszawy historyk literatury i etnograf Henryk Biegeleisen, którego przedstawienie na podstawie scenopisu Dygasińskiego urzekło i zdziwiło niepomierne. Według przekazu Zofii Dygasińskiej-Wolertowej, Biegeleisen wydał o obejrzanym dramacie bardzo przychylną opinię. Miał powiedzieć tak:

I to pozwala wam wystawiać cenzura rosyjska? A toż to bardziej polskie i bardziej narodowe aniżeli niejedna skonfiskowana patriotyczno-ckliwa powieść, które tak skwapliwie cenzura warszawska prześladowuje. W tym tkwi prawdziwa polskość i życie tętni¹⁵.

Nie mogły nie spodobać się znawcy folkloru polskiego dramaty Adolfa Dygasińskiego. Pisarz bardzo dbał o autentyzm swoich scenicznych historii. Świat wiejski jego utworów jest barwny już w samej treści zwyczajów, wierzeń i magicznych gestów (w *Narzeczonej z Ojcowa*, na przykład, kiedy Hankę dusi zmora, matka kupuje kłódkę, którą trzeba zamknąć, gdy demon legnie na swej ofierze; śnienie gołębi natomiast jest dla kobiet znakiem, że niechybnie odbędzie się wesele). Dygasiński, mający ambicje robienia takiej literatury, która stworzy prawdziwego chłopca, był bardzo konsekwentny w unaocznianiu rodzimego folkloru. W teatrze skłonił trupę Łaskiego z „Eldorado” do zrealizowania oryginalnego i śmiałego jak na owe czasy pomysłu, mianowicie – aktorzy, którzy odtwarzali role chłopów, występowali na scenie boso, zgodnie z prawdą rzeczywistą.

¹³ Docenił Doroszyński m.in. Bliźnińskiego, za *Pana Damazego* oferując mu 600, a za *Rozbitków* 1000 rubli (zob. W. FILLER, *Melpomena i piwo*, s. 133).

¹⁴ T. SIVERT, *Teatry prywatne i subwencjonowane w latach 1890-1900*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. IV: *Teatr polski w latach 1890-1918*, Warszawa 1988, s. 140.

¹⁵ Z. DYGASIŃSKA-WOLERTOWA, *Ze wspomnień o ojcu*, [w:] A. DYGASIŃSKI, *Listy*, s. 855. Z ustaleń Ryszarda Górskiego (*Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969, s. 136-137) wynika, że w sztukę *Szwagrowie* ingerował Warszawski Komitet Cenzury, dokonując w niej skreśleń.

Przeprowadzenie tego wcale podobno nie było łatwe¹⁶. Poza tym odtwórcy ról dramatycznych prezentowali się w strojach regionalnych. Zapewne Dygasiński osobiście pilnował, aby w kwestii „wiejskości” przedstawienia sceniczne jego dramatów zachowały wiarygodność. Ekonomika dyrektorska „ogródków” nie liczyła się bowiem z takimi drobiazgami, jak na przykład mieszanie elementów strojów ludowych z różnych regionów. „Grzechy przeciw regułom etnografii miewały na sumieniu i aktorki – twierdzi badacz teatrów ogródkowych Witold Filler – nieodmiennie domagały się safianowych bucików, sznurów koralu i batystowych lśniących koszul. Za to choreografię ludową opanowały rzetelnie! Z wdziękiem i siarczysie tańczyły, co autor zażądał: polki, kujawiaki, trepaki, mazury, wese-linki, obertasy i góralskie”¹⁷.

Umiejętność ścisłej obserwacji i odtwarzania prawdy życiowej w *Narzeczonej z Ojcowa* i *Szwagrowie* docenili krytycy. Zwrócili uwagę na ten fakt sprawozdawcy „Przeglądu Tygodniowego” (1891, nr 30, s. 339) oraz petersburskiego „Kraju” (1891, nr 36, s. 20), jak też Aleksander Świętochowski („Prawda” 1891, nr 31, s. 371 – numer z 1 sierpnia). Obok opinii pochwalnych były pod adresem Dygasińskiego również zarzuty o nieudolność dramaturgiczną. Świętochowski miał zastrzeżenia ściśle teatralnej natury:

Autor zna lud i umie go malować, ale nie zna sposobów splątania wątku scenicznego i nie umie obracać się w warunkach teatru. Jego *Szwagrowie* są dialogowaną powiastką, w której postaci uwydatniają rysy charakterystyczne swego rodzaju, mówią językiem przeładowanym właściwościami życia rzeczywistego, ale nie wytwarzają ruchu dramatycznego.

Kwestie dialogowe w obydwu dramatach przeplatały się z pieśniami ludowymi. Trudno powiedzieć, ile piosenek umieścił Dygasiński w dramacie *Szwagrowie*, ponieważ tekst sceniczny sztuki nigdy nie został wydrukowany, zaś rękopis, który był w posiadaniu teatru Łaskiego, zaginął. Pewne jest natomiast, że utwory muzyczne zdobiły to dzieło w sposób znaczący. Z recenzji teatralnych można wyczytać, że *Szwagrowie* była to sztuka w sześciu obrazach, a ośmiu odsłonach, ze śpiewami i tańcami, z muzyką Kornela Nowackiego (ten sam kompozytor napisał muzykę do *Narzeczonej z Ojcowa*)¹⁸. W noweli, na której podstawie dramat *Szwagrowie* został oparty, pierwszoplanowa bohaterka Marysia śpiewa bardzo często, a wtóruje jej

¹⁶ O dziesięć lat późniejsze *Wesele* Wyspiańskiego wciąż zadziwiało podobnym konceptem.

¹⁷ W. FILLER, *Melpomena i piwo*, s. 152.

¹⁸ W następnym sezonie letnim K. Nowacki będzie pracował dla „Wodewilu”, gdzie wstawi się jako dyrygent orkiestry wykonującej muzykę m.in. do oper Moniuszki (zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 142, s. 189).

na fujarce zakochany w niej wiejski chłopak, syn sołtysa. Wolno przypuszczać, że ilością piosenek i przyspiewek ludowych dramat *Szwagrowie* nie ustępował *Narzeczonej z Ojcowa*. W recenzjach *Szwagrów* zwracano uwagę na ciekawe kreacje aktorskie, wzmocnione efektami wokalnymi: Henryka Swaryczewskiego jako Kuby Gąsiora, Kupieckiego jako Michała Siary, Henryka Halickiego – w roli Palimąki i Michaliny Łaskiej – Marysi.

Naręczona z Ojcowa to komedia ludowa. W odróżnieniu od pozytywistycznej komedii społecznej widać jej niezależność od współczesnej komedii francuskiej. Jest jednak, jak większość pozytywistycznych komedii, wtórna wobec programu ideowego powieści tendencyjnej. Mimo oryginalności fabularnej pozostaje tekstem opartym na kanonach tradycyjnych i ogranych conceptów. Są tu motywy takie, jak: nieślubne dziecko, układ o małżeństwo przeciwstawiony miłości prawdziwej, czyhanie na majątek, oświadczyzny, schadzka, podglądanie, oszczerstwo, plotka, nieporozumienie.

Podobnie jak w powieści tendencyjnej, bohaterowie zostali pokazani w sposób powierzchowny. Kreacje postaci dokonywane są jakby z zewnątrz, autor nie wyrażał ciekawości dla ich wewnętrznego świata. Brak skomplikowania osobowości odsłania swoisty apsychofizm tych dramatów. Charaktery postaci są niezmiennie. Zdaniem Elżbiety Rzewuskiej, była „to jedyna szansa przeprowadzenia racjonalnie wytyczonej linii ideowej i moralizatorstwa”¹⁹. Zgodnie z konwencjami komedii pozytywistycznej nie ma tu karykatury i przesady. Wygrywa bohater uposażony w „cnoty proste”²⁰. W *Narzeczonej z Ojcowa* zatriumfuje niewinność połączona z czystością uczucia. Taką postawę konsekwentnie prezentuje Hanusia, szesnastoletnia dziewczyna, płochliwa i radosna, dla której wątpliwe są zachęty ukochanej matki, dającej jej przyzwolenie na poddawanie się beztroskim umizgom letników z Warszawy. Jednocześnie matka jest przeciwna nieposiadającemu ani majątku, ani rodziców Grzesiowi, którego Hanka kocha; skłonna byłaby wydać ją za obojętnego jej sąsiada.

Nieelastyczność postaci dramatu i powierzchowność portretów nie znaczy, że również na scenie powstają kreacje papierowe, puste, bezkrwiste. Dramat prezentuje role, „partytury dla aktora”, jak powiedziałyby Irena Sławińska. Dobre aktorstwo nawet z papierowej figury literackiej zrobi skomplikowany pod względem psychologicznym wizerunek. Świadectwem tego szczególnie podobno udatna figura Palimąki z dramatu *Szwagrowie*, którego grał Henryk Halicki. Postać wiej-

¹⁹ E. RZEWUSKA, *Konwencje literackie...*, s. 113.

²⁰ M. ŻMIGRODZKA, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 57(1966), nr 1. Por. E. RZEWUSKA, *Konwencje literackie...*

skiego półdidioty-filozofa w wykonaniu Halickiego była nie tylko przekonująca psychologicznie, ale też organizowała w tym dramacie nastrój lirycznego humoru, dzięki czemu z pewnością dramat ten zyskał nowe jakości²¹.

Przestrzeń sceniczna *Narzeczonej z Ojcowa* i *Szwagrów* jest różnorodna i kształtowana w zgodzie z zasadami iluzjonistycznego weryzmu: akcja rozgrywa się w wiejskiej chacie, na podwórku, w karczmie, a w *Narzeczonej* – także w lesie, w grocie Łokietka i w pokoju na plebanii. Znaczące jest to, że niektóre akty dzielą się na odsłony, prezentując różne scenerie. Wypowiedzi postaci są indywidualizowane (język karczmarza Skwarowskiego i jego żony, swatki Sobczychy czy starego Molendy wykazuje dużą różnorodność w zakresie fonetyki, jak i słownictwa).

Dramaty „duże” kończą się *happy-endem* o wymowie dydaktycznej. W *Szwagrach* dwaj zabójcy teścia zostaną zaraz po dokonaniu zbrodni zatrzymani i spotka ich niewątpliwie kara; w *Narzeczonej z Ojcowa* niewinna Hanka szczerze kochająca z wzajemnością biednego Grzesia otrzyma błogosławieństwo księdza, który wyswobodzi ją z nałożonego układu małżeńskiego przez nieżyjącego rodzica obowiązku poślubienia niekochanego chłopca, syna sąsiadów czyhających na zagarnięcie gospodarstwa Hanki.

Marginalny, choć nie bez znaczenia, jest w *Szwagrach* wątek żydowski, wyraźnie zaznaczający się we wszystkich niemal dramatach pozytywistycznych po 1880 r., a związany z problemem asymilacji, uznanym wówczas za fakt społeczny. U Dygasińskiego sprowadzi się on do prezentacji interesów Żyda-karczmarza: człowieka niecnego, podszeptującego nawet zbrodnię, jeśli ma ona służyć partykularnemu zyskowi (podobnie motyw ten opracował Dygasiński w powieści *Dramaty lubądzkie*).

Wiele wskazuje na to, że dramaturgia Dygasińskiego rozwijała się pod wpływem twórczości Aleksandra Ładnowskiego (1815-1891), autora sztuk teatralnych, specjalizującego się w monologach i scenkach jednoaktowych. Niewykluczone, że *Wesele na Prądniku* (obrazek ludowy w dwu odsłonach ze śpiewami i tańcami) Ładnowskiego stanowiło inspirację dla *Narzeczonej z Ojcowa* (komedii ludowej w trzech aktach ze śpiewami²²). Nie tylko miejsce akcji jest wspólne (Prądnik Biały dzieli od Ojcowa niespełna 20 km), ale też obydwaj dramatopisarze posługiwali

²¹ Pochlebny sąd o tej obsadzie przekazał anonimowy recenzent „Przeglądu Tygodniowego” 1891, nr 30, s. 339.

²² Taki dopisek pod tytułem zawierało wydanie drugie, nakładem Paprockiego (Warszawa 1897); w wydaniu pierwszym było: komedia chłopska w 4 aktach (wyd. w „Bibliotece Romansów i Powieści” 1896, nr 25-30).

się wprawnie tą samą gwarą²³. Poza tym występuje szereg zbieżności w warstwie fabularnej. U Ładnowskiego na przykład do Zosi w dniu jej wesela zaleca się Piórko, pisarz prowentowy – próbuje z nią tańczyć, a ta mu wymierza policzek i podrwiwa z jego umizgów. U Dygasińskiego z kolei Władysław, młodzieniec z Warszawy, letnik, flirtuje ze spotkaną w lesie Hanką, podszczypuje ją, zaś ona ucieka przed nim, wymierza mu bolesnego klapsa w rękę, a potem w jaskini związuje go własnym fartuchem i brudzi twarz jagodami. U Ładnowskiego dziewczynę strofuje flirtujący z nią kawaler, Dygasiński przyganę pannie powierza matce. Oto dla porównania fragmenty z obydwu komedii, najpierw scena z Ładnowskiego:

PIÓRKO (chwytnąc się za twarz)

Zosiu, tyś straszna grubijanka!

ZOSIA

A tyś niby cienki-Jan? Juzem ci raz powiedziała, żebyś mi dał spokój i żebyś mnie nie zacepiał. Osalało chłopacysko! Cięgiem mnie jeno trapi swemi kopercakami. Widzis no go, patrzaj no się, jaki mi galant do umizgów!?

PIÓRKO

Cóż ja temu winien, żeś ty ładna, a ja w tobie rozkochany jak kotek?

ZOSIA

Idźże sobie ode mnie, ty romansisto koci. [...]

PIÓRKO

[...] Inna dziewczyna za szczęście by sobie miała, żeby taki rześki, cywilizowany chłopiec, jak ja, do tego pisarz prowentowy, prosił ją o jednego całuska!²⁴

Dygasiński natomiast tak rozpracowuje scenę dialogową:

GÓRCZYNA (z oburzeniem)

Grondal z ciebie dzieucha, grubijan! Ni mas w sobie nijakiej grzeczności! I cóż ty myślis, że taki pan z Warsiawy – równy prostemu parobkowi?

HANKA

Może? A to on mie pewnie przez grzeczność pod brode głaskał, a potem chciał duchem pocałować... O, rety!

GÓRCZYNA

Przez to cie przecie nie ubędzie! Widzis, on grzeczny cłowiek, mógł cie zwołać, nakłąc ci setnie, a nie rzekł słówka. Ty zaś, wyrźnij kacie, zrobiłaś jak ten Grześ, włócykij, dziadowskie nasienie!²⁵

²³ Kwestię stylizacji w *Narzeczonej z Ojcowa* omawia Edward Stachurski (TENŻE, *Stylizacja języka postaci w komedii ludowej A. Dygasińskiego „Narieczona z Ojcowa”*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze” 1983, z. 80, s. 173-185).

²⁴ A. ŁADNOWSKI, *Wesele na Prądniku*, wyd. II, Poznań 1909, s. 8.

²⁵ A. DYGASIŃSKI, *Narieczona z Ojcowa*, wyd. II, Warszawa 1897, s. 29.

Równie wyraźne inspiracje dramaturgiczne pokazują sztuki mniejsze Dygasińskiego. Zwłaszcza że Ładnowski był orędownikiem formy „teatru samotniczego” i sam napisał przynajmniej dziesięć tekstów monodramatycznych (co stanowi jedną trzecią część wszystkich monodramatów powstałych w XIX wieku). Monodramaty Ładnowskiego dają się przejrzysto poklasyfikować. Jan Ciechowicz, specjalista od teatru jednoosobowego, wyróżnia u Ładnowskiego pięć zasadniczych typów monodramatu: żydowski, historyczny (sarmacki), ludowy, salonowy i tragiczny²⁶. Terminologię tę da się zastosować także przy opisie utworów Dygasińskiego. *Chłop o letnikach* to monodramat ludowy (o cechach komediowych), natomiast *Rogieluk* jest monodramatem tragicznym.

Chłopa o letnikach Dygasińskiego prezentował w Warszawie aktor Mieczysław Frenkiel. Nie wszystkich ta inscenizacja przekonywała. Recenzent „Prawdy” (1894, nr 50, s. 591-592) protestował na przykład przeciwko manierze Frenkla, która wyrażała się monologowaniem „w czarnym fraku” (tzw. monolog koncertowy), w efekcie taka kreacja wieśniaka nie mogła być całkiem wiarygodna. Poza tą „usterką” reszta podobno była bez zastrzeżeń. Frenkiel uchodził za bardzo dobrego interpretatora, wyrazistego w dykcji i w monologu, potrafił tworzyć niezrównane kreacje. W wykonaniu Frenkla publiczność Warszawy wysłuchuje również monologu pijanego stangreta (*Rogieluk*)²⁷. *Chłopa o letnikach* grano też w Teatrze hr. Skarbka w 1900 r. we Lwowie²⁸. Rzecz niezwykła, że monodram ten wybrał do prezentacji najślynniejszy aktor dramatyczny tamtych czasów, wybitny komik, ulubieniec publiczności, nie tylko lwowskiej, ale też warszawskiej i krakowskiej – Gustaw Fiszer. Był to aktor znany z dobitności w mówieniu i specjalizujący się w monologu scenicznym. Sławę zyskał w przedstawieniach jednoosobowych. Monodram Dygasińskiego w opracowaniu Klemensa Junoszy-Szaniawskiego wystawiono tam pod zmienionym tytułem: *Grymasy letników* (z dopiskiem: scena komiczna). Oklaskiwano tę rolę Fiszera z zapałem, jak piszą recenzenci lwowscy²⁹. Zresztą, monodramat Dygasińskiego *Chłop o letnikach*, w którym głos ma wieśniak-niedowiarek, zadziwiony naiwnością letników odwiedzających Ojców, jest już w samej warstwie literackiej bardzo atrakcyjnym tekstem. Chłop wydzi-

²⁶ J. CIECHOWICZ, *Monodramatyczna „idea fixe” Aleksandra Ładnowskiego*, [w:] TENŻE, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984, s. 80-116.

²⁷ Monodram Dygasińskiego prezentował Frenkiel prawdopodobnie w 1894 r. (zob. J. CIECHOWICZ, *Sam na scenie*, s. 135).

²⁸ Teatr ten został wybudowany w 1842 r. przez polskiego ziemianina Stanisława Skarbka; był wówczas największym teatrem w Europie – mieścił prawie półtora tysiąca widzów.

²⁹ Zob. „Przegląd” 1900, nr 160 oraz „Słowo Polskie” 1900, nr 324.

wia na wszystkie zachowania turystów, jednocześnie każdy przykład, z którego się natrzęsa, kończy podzięką skierowaną do Boga, że zsyła do Ojcowa miastowe dziwadła, i – błogosławieństwem letników, bo są oni dla ojcowian źródłem dobrobytu³⁰. Oto fragment:

– Z przeproszeniem pańskim – mówię raz do jednego – co też panu tak dziwno?

A on mi na to:

– Człowieku, czy nie widzisz, jaka to piękna skała?

Nie mogłem już wytrzymać i na cały głos się roześmiałem, bom przecie widział, że mam do czynienia z niemądrym, niespełna rozumu. Chwalić Boga, niech ta zjeżdżają! Albo i te szmaty, co oni je noszą na sobie: jakieś szale, kapelusze, kurty, parasole, a drugi, to i butów nie ma, jak należy, jeno jakoweś trepy, krypcie, do niczego niepodobne. Kiedy się toto do Ojcowa zwali, wszystkie psy przy chałupach trza brać na postronki, jako i psu też jest dziwno, kiej cudaki takie w poczwarnym stroju zobaczy.[...] Niech im ta Bóg da zdrowie! Niech co roku bywają³¹.

Jakkolwiek przedstawione utwory dramatyczne Dygasińskiego (*Narieczona z Ojcowa*, *Szwagrowie* i *Chłop o letnikach*) zyskały na scenie duże powodzenie, a mierzyli się z nimi bardzo dobrzy albo wybitni aktorzy, w zakresie pomysłów dramaturgicznych pozostają te dzieła tekstami konwencjonalnymi, opartymi na zasadach epickich. Nie znaczy to wszakże, że Dygasiński jest dramatopisarzem mało atrakcyjnym dla współczesnego odbiorcy i że w zakresie dramatu nie wyszedł ponad to, co było już dobrze w teatrze tamtych czasów utrwalone. Wszak oprócz tych trzech sztuk powstała jeszcze jedna: monodram pt. *Rogieluk*. Jeśli *Narieczona z Ojcowa*, *Szwagrowie* i *Chłop o letnikach* reprezentowały stare wzorce, to ten ostatni tekst dramatyczny Dygasińskiego był już dziełem bardzo nowoczesnym. W *Rogieluku* mamy do czynienia – jak powiedziałyby Stanisław Przybyszewski

³⁰ Język i styl utworów Dygasińskiego to temat frapujący wielu badaczy. Warto zwrócić uwagę na opracowania Edwarda Stachurskiego: *Rozwój i zróżnicowanie słownictwa pisarza. Na podstawie prób tekstowych z utworów Adolfa Dygasińskiego*, Kraków 1993; *O języku i stylu Adolfa Dygasińskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze” 1997, z. 9, s. 249-259; *Archaiczne słownictwo w „albertusach” Adolfa Dygasińskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze” 1991, z. 137, s. 111-125; *Stylizacja języka postaci w komedii ludowej A. Dygasińskiego „Narieczona z Ojcowa”...*; *Archaizacja form fleksyjnych w „warszawskim albertusie” Adolfa Dygasińskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze” 1973, z. 47, s. 168-176; Jerzego Bartmińskiego: *O derywacji stylistycznej: gwara ludowa w funkcji języka artystycznego*, Lublin 1977; Wiesława Olkusa: *Paremia i wyrażenia przysłowiowe w twórczości Adolfa Dygasińskiego: na przykładzie „Zajęca”*, „Studia Slavica” [Ostrava] 19(2015), z. 1, s. 21-33; Agaty Skały: *O wartości literatury w świetle aforyzmów i korespondencji Adolfa Dygasińskiego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 60(2017), z. 2, s. 113-126.

³¹ A. DYGASIŃSKI, *Chłop o letnikach*, „Wędrowiec” 1892, nr 44, s. 698.

– „z jedną rozłamaną, rozbolałą duszą ludzką”³². Ten monodram pokazuje dramat uczuć, wyrzutów sumienia, szamotania się z sobą samym. Jest dramatem niepokoju, lęku i strachu, projekcją duszy, w której budzą się wspomnienia rzeczy przeżytych. Monolog starego stangreta, wyartykułowany w obecności zwierzęcia (konia o imieniu Rogieluk), rozwija się w czasie sączenia przez mówiącego jednej butelki gorzałki, i kończy pijackim bełkotem. Ekspresję mówiącego reguluje ilość powolnie wypijanego alkoholu³³. Nowoczesność *Rogieluka* tworzy absolutna prawda życiowa³⁴. Ale prawda ta nie wynika z obserwowanej rzeczywistości, lecz z tego, co rozgrywa się we wnętrzu człowieka, starego, upokorzonego, samotnego (od dawna nie żyją jego żona i córka), zdegenerowanego alkoholizmem. Przeżycia stangreta, pozbawionego wszystkiego, co stanowi podstawę stabilizacji materialnej i psychicznej, przyjmują chaotyczną artykulację. Projekcja pamięci bohatera montuje się w strukturę postrzępionych obrazów, spojonych perseweracjami (odgrążanie się tym, którzy go odsunęli od pracy za pijaństwo) i ckliwymi zwrotami do konia. Dramaturgiczne „dzianie się” zostało ulokowane w umyśle człowieka. Jest to niewątpliwy przykład intymizacji dramatu, wyzyskujący pozawerbalne środki wyrazu: mowę ciała i ruch postaci oraz milczenie – grę niemą skorelowaną z ograniczeniami psychomotorycznymi bohatera³⁵.

W *Narzeczonej z Ojcowa*, *Szwagrach* i *Chłopie o letnikach* konflikt dramatyczny albo napięcie liryczne wywoływało to, co przychodziło z zewnątrz, w *Rogieluku* natomiast dramat rzeczywisty rozgrywa się w samym bohaterze. Czyni to dramat statycznym, nieruchomość organizuje „intymną sztukę duszy”³⁶. W koncepcji opracowania pomysłu dramatycznego dzieła *Rogieluka* od poprzednich tekstów scenicznych Dygasińskiego ogromna przepaść. Sam zamysł skoncentrowania się na istocie egzystencji, na kondycji duchowej człowieka, na jego wysiłku ogarnięcia własnych pragnień, uświadomionych i niepewnych (a jest to próba bardzo ograniczona intelektualnie, co ma warunkować narracja pierwszoosobowa, kształtowana

³² S. PRZYBYSZEWSKI, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905, s. 8.

³³ Rejestr mowy rozżalonego stangreta w kilku miejscach zostaje przerwany krótkimi objaśnieniami słuchacza-narratora. Te fragmenty narracyjne zostały wyraźnie z monologu wydzielone: zapisano je mniejszą czcionką, a do tego zostały ujęte w nawias – dając w efekcie pozór didaskaliów. Piszę o tym w monografii poświęconej twórczości Dygasińskiego. Zob. A. SKAŁA, *Adolf Dygasiński – niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością*, Lublin 2013, s. 203-204.

³⁴ „Bylejakość” życia to temat charakterystyczny dla całego piarstwa Adolfa Dygasińskiego.

³⁵ O intymizacji dramatu pisała Dorota Sajewska w książce „*Chore sztuki*” – *choroba, tożsamość, dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przelomu XIX i XX wieku*, Kraków 2005, s. 247-353.

³⁶ Termin Johannes Schläfla z manifestu programowego pt. *O dramacie intymnym*, ogłoszonego w 1897 r. (podaję za: D. SAJEWSKA, „*Chore sztuki*” – *choroba, tożsamość, dramat...*, s. 256).

zgodnie z zasadą iluzji rzeczywistości), na wnikaniu w duszę istoty rozgoryczonej i marnej – okazuje się conceptem godnym uwagi, tak ze względu na ujęcie materiału, jak i na technikę, dając nowoczesną wizję dramaturgii. Ukazując w taki sposób człowieka, Dygasiński dotykał skomplikowania ludzkiej psychiki. Mimo wolnie wkroczył z tą problematyką w obszar badań wyznaczanych perspektywą tajemnicy istnienia. Można te poszukiwania przyjmować za świadectwo objawiania się *sacrum*, jakkolwiek historycy literatury, zwłaszcza ci przywiązani do oglądu twórczości Dygasińskiego poprzez naturalizm, w psychoanalizie raczej chyba woleliby lokować możliwości interpretacji.

BIBLIOGRAFIA

- [Notki z aktualnych wydarzeń] „Przegląd Tygodniowy” z 18 i 25 VII 1891.
[Notki z aktualnych wydarzeń] „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 142, s. 189.
[Rec., b.a.] „Kraj” 1891, nr 36, s. 20.
[Rec., b.a.] „Prawda” 1894, nr 50, s. 591-592.
[Rec., b.a.] „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 30, s. 339.
[Rec., b.a.] „Przegląd” 1900, nr 160.
[Rec., b.a.] „Słowo Polskie” 1900, nr 324.
- BARTMIŃSKI Jerzy, O derywacji stylistycznej. Gwara ludowa w funkcji języka artystycznego, Lublin: Wydawnictwo UMCS 1977.
- CIECHOWICZ Jan, Monodramatyczna „idea fixe” Aleksandra Ładnowskiego, [w:] TENŻE, Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych, Wrocław: Ossolineum 1984.
- DYGASIŃSKA-WOLERTOWA Zofia, Ze wspomnień o ojcu, [w:] Adolf DYGASIŃSKI, Listy, wstęp Jan Z. Jakubowski, komentarze biograficzne Andrzej Górski, przygotowanie tekstów i redakcja Tadeusz Nuckowski, Wrocław: Ossolineum 1972.
- DYGASIŃSKI Adolf, Chłop o letnikach, „Wędrowiec” 1892, nr 44.
- DYGASIŃSKI Adolf, Demon, [w:] Pisma wybrane, red. Bogdan Horodyski, t. VI, Warszawa: Książka i Wiedza 1952.
- DYGASIŃSKI Adolf, Kuba Gąsior. Opowiadanie prawdziwe, wyd. II, Warszawa 1898.
- DYGASIŃSKI Adolf, Listy, wstęp Jan Z. Jakubowski, komentarze biograficzne Andrzej Górski, przygotowanie tekstów i redakcja Tadeusz Nuckowski, Wrocław: Ossolineum 1972.
- DYGASIŃSKI Adolf, Narzeczona z Ojcowa, wyd. II, Warszawa 1897.
- DYGASIŃSKI Adolf, Rogieluk. Monolog starego stangreta, [w:] Wywczasy młynowskie, Warszawa 1895.
- DYGASIŃSKI Adolf, Rycerskość chłopska, „Kurier Warszawski” 1892, nr 1.
- FILLER Witold, Melpomena i piwo, Warszawa: PIW 1960.
- FILLER Witold, Rendez-vous z warszawską operetką, Warszawa: PIW 1977.
- GÓRSKI Ryszard, Dramat ludowy XIX wieku, Warszawa: PIW 1969.
- HORODYSKI Bogdan, Bibliografia prac A. Dygasińskiego i literatury o nim, [w:] Pisma wybrane, red. Bogdan Horodyski, t. XXIV, Warszawa: Książka i Wiedza 1953.
- ŁADNOWSKI Aleksander, Wesele na Prądniku, wyd. II, Poznań 1909.

- OLKUSZ Wiesław, Paremia i wyrażenia przysłowiowe w twórczości Adolfa Dygasińskiego (na przykładzie „Zająca”), „Studia Slavica” [Ostrava] 19(2015), z. 1, s. 21-33.
- PRZYBYSZEWSKI Stanisław, O dramacie i scenie, Warszawa 1905.
- RZEWUSKA Elżbieta, Konwencje literackie w polskiej komedii pozytywistycznej, [w:] Poetyka i historia, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław 1968.
- SAJEWSKA Dorota, „Chore sztuki” – choroba, tożsamość, dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku, Kraków: Księgarnia Akademicka 2005.
- SIVERT Tadeusz, Teatry prywatne i subwencjonowane w latach 1890-1900, [w:] Dzieje teatru polskiego, red. Tadeusz Sivert, t. IV: Teatr polski w latach 1890-1918, Warszawa: PWN 1988.
- SKAŁA Agata, Adolf Dygasiński – niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2013.
- SKAŁA Agata, O wartości literatury w świetle aforyzmów i korespondencji Adolfa Dygasińskiego, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 60(2017), z. 2, s. 113-126.
- STACHURSKI Edward, Archaiczne słownictwo w „albertusach” Adolfa Dygasińskiego, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze” 1991, z. 137, s. 111-125.
- STACHURSKI Edward, Archaizacja form fleksyjnych w „warszawskim albertusie” Adolfa Dygasińskiego, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze” 1973, z. 47, s. 168-176.
- STACHURSKI Edward, Stylizacja języka postaci w komedii ludowej A. Dygasińskiego „Narieczona z Ojcowa”, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze” 1983, z. 80, s. 173-185.
- STACHURSKI Edward, O języku i stylu Adolfa Dygasińskiego, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze” 1997, z. 9, s. 249-259.
- STACHURSKI Edward, Rozwój i zróżnicowanie słownictwa pisarza (na podstawie prób tekstowych z utworów Adolfa Dygasińskiego), Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP 1993.
- ŚWIĘTOCHOWSKI Aleksander, [rec.], „Prawda” 1891, nr 31, s. 371 (z 1 VIII 1891).
- ŻMIGRODZKA Maria, Polska powieść biedermeierowska, „Pamiętnik Literacki” 57(1966), nr 1.

W „OGRÓDKU” I TEATRZE REPERTUAROWYM.
SCENICZNE REALIZACJE DRAMATÓW ADOLFA DYGASIŃSKIEGO

Streszczenie

Zakres problematyki przedstawionej w artykule wyznacza twórczość dramaturgiczna Adolfa Dygasińskiego. Pozytywistyczny pisarz jest autorem czterech utworów scenicznych. Dzieła powstały w latach 1891-1894, wszystkie doczekały się realizacji scenicznych – w teatrach „ogródkowych” i repertuarowych. Badaczka koncentruje uwagę na konwencjonalnych wyznacznikach poetyki dramatów Dygasińskiego, związkach utworów z dramatem Aleksandra Ładnowskiego, a na tym tle prezentuje nowoczesny charakter monodramu *Rogieluk* – przykład dramatu statycznego, w którym nieruchomość organizuje tzw. intymną sztukę duszy. Zasada intymizacji dramatu wyzyskuje pozawerbalne środki wyrazu: mowę ciała i ruch postaci oraz milczenie – grę niemą, skorelowaną z ograniczeniami psychomotorycznymi bohatera.

Słowa kluczowe: Dygasiński Adolf (1839-1902); dramat XIX wieku; teatr ogródkowy; komedia ludowa; dramat intymny; monodram.

IN THE "OPEN-AIR" AND REPERTORY THEATRE.
STAGE ADAPTATIONS OF ADOLF DYGASIŃSKI'S DRAMAS

S u m m a r y

The scope of the problems presented in this article is determined by the dramatic works of Adolf Dygasiński. The positivist writer is the author of four stage plays, created in the years 1891-1894, all of which were staged – in "open-air" and repertory theatres. The author focuses on the conventional determinants of the poetics of Dygasiński's dramas, the relationship of his works to Aleksander Ładnowski's drama, and on this background she presents the modern character of the monodrama *Rogieluk* – an example of a static drama in which the lack of motion organises the so-called intimate art of the soul. The principle of intimacy of the drama exploits non-verbal means of expression: body language and the movement of characters, as well as silence – silent acting, correlated with the hero's psychomotor limitations.

Key words: Dygasiński Adolf (1839-1902); 19th-century drama; open-air theatre; commedia dell'arte; intimate drama; monodrama.

Translated by Rafal Augustyn