



Stanisław Przybyszewski
Gody życia

 WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Stanisław Przybyszewski

GODY ŻYCIA

DRAMAT WSPÓŁCZESNY W IV AKTACH



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Stanisław Przybyszewski

GODY ŻYCIA

DRAMAT WSPÓŁCZESNY W IV AKTACH

opracowała i opatrzyła wstępem

Karolina Goławska

ŁÓDŹ 2014

Wstęp i komentarze
Karolina Goławska

Recenzja wydawnicza
prof. dr hab. Wojciech Gutowski

Projekt typograficzny i skład
Katarzyna Turkowska

Korekta
Ewa Mikuła

Projekt okładki
Katarzyna Turkowska

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych
Wydawnictwu Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014

ISBN 978-83-7969-427-3
ISBN 978-83-7969-756-4 (wersja elektroniczna)

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Druk i oprawa
Quickdruk

Ark. wyd. 6,9; ark. druk. 35,0

SPIS TREŚCI

7	Wstęp
11	<i>Gody życia</i> — od powstania do premiery
17	Pierwsze recenzje
21	<i>(...) jak łatwo napisać dramat, którym bym całą publiczność do rżewnych łez mógł poruszyć!</i>
35	Przed lekturą
37	Bibliografia
43	<i>GODY ŻYCIA</i> . Dramat współczesny w IV aktach
45	PRO DOMO
53	AKT I
99	AKT II
159	AKT III
205	AKT IV
257	Komentarz edytorski
261	Zasady transkrypcji
267	Wykaz znaków i skrótów przyjętych w edycji
269	Aparat krytyczny
271	Odmiany tekstu

WSTĘP

Rok po śmierci Stanisława Przybyszewskiego¹ Tadeusz Boy-Żeleński pytał o obecność dzieł scenicznych pisarza². Mija osiemdziesiąt pięć lat, a pytanie to nie traci na aktualności. Sława i legenda, opierające się w znacznej mierze na automystyfikacji, nie służyły i nie służą twórczości Przybyszewskiego. Z wyjątkiem kilku pozycji — głównie powieści i poematów prozą — jego dzieła nie są zakotwiczone w świadomości literackiej, ponieważ nie czyta się ich, a nazwisko autora częściej jest wymieniane, gdy mowa o niechlubnych twórcach, bo tam Przybyszewski zwykł mieć miejsce wśród satanistów, erotomanów, gorszycieli czy epigonów.

Jakkolwiek zajmujące może być życie Przybyszewskiego, to warto pamiętać, że jego ekstrawagancki styl nie różnił się od podobnych jemu artystów, nie tylko modernistycznej bohemy, a jego skandale mieściły się w „ramach” życia artysty-cygana. Fakt, że to właśnie ten autor stał się przedmiotem wyjątkowej ciekawości, wynikał po części z jego własnych działań i, zapewne, cech osobowości, do których nie należały skromność czy umiar. Sam zabiegał o rozgłos i dowody zainteresowania (w równej mierze naśladowców z młodego pokolenia, jak i przeciwników, wyrosłych na tradycjach pozytywistycznych), które były dla niego pożądanym elementem działalności artystycznej. Scena prywatna „smutnego szatana” jest bardziej znana niż pomysły, które próbował realizować na scenie teatralnej. To, co mogło być tłem dla ukazania twórczego dorobku, pomocą w szerszym percypowaniu dzieł — jego biografia, jego życie — stało się rychło ważniejszym, jeśli nie jedynym dziś emblematem tego młodopolskiego artysty. Prowadzi to do zadziwiającej sytuacji — z jednej strony możemy wejrzeć w imponującą dokumentację biograficzną Przybyszewskiego³,

1 Stanisław Przybyszewski żył w latach 1868–1927.

2 Boy-Żeleński pisał: „Zmarł Stanisław Przybyszewski (...) Zazwyczaj kiedy umiera wielki pisarz, umiera człowiek, żyje jego dzieło. Gdzie jest dzieło Przybyszewskiego? Wpływ jego osobisty był niemal większy niż wpływ jego utworów. Był zjawiskiem więcej jeszcze życiowym niż literackim. (...) wstrząsnął scenę polską swymi utworami scenicznymi, których dziś żaden teatr nie ma odwagi wznowić, tak wytląły jest ich ogień. Potem zaczął pisać powieści (...) Wszystko znikło, to zostało. Mało kto zna dziś poeetę, którego rapsody są rzadkością antykwarską; niebawem zapomną może o pisarzu scenicznym (...)”. T. Boy-Żeleński, *Blaski i nędzę mowy polskiej*, prwdr. „Wiadomości Literackie” 1928 nr 30; przedruk [w:] idem, *Ludzie żywi*, Warszawa 1956, s. 24.

3 Wśród rzetelnych pozycji biograficznych na szczególną uwagę zasługują opracowania S. Helsztyńskiego: *Listy*, t. I–II, Warszawa 1937–1938, t. III, Wrocław 1954 oraz narracyjna w stylu i oparta na *Listach* monografia *Przybyszewski*, Kraków 1958, wyd. II 1966. Odnotować także należy literaturę raczej popularyzatorską: M. Kuncewiczowa, *Fantasia alla polacca*, Warszawa 1979, wyd. II 1982; H.I. Rogacki, *Zymot Przybyszewskiego*, Warszawa 1987; K. Kolińska, *Stachu, jego kobiety, jego dzieci*, Warszawa 1994. Warto wskazać, że część opracowań poświęconych Przybyszewskiemu nie koncentruje się wyłącznie na odtworzeniu biografii pisarza, ale na rekonstrukcji dwóch legend z nim związanych — legendy Przybyszewskiego i legendy o Przybyszewskim: A.Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980; J. Dynak, *Dzieje legendy i autolegendy*, Wrocław 1994.

- 4 Przykładem niesłabnącego zainteresowania twórczością Przybyszewskiego jest pierwsza po ponad ćwierćwieczu międzynarodowa konferencja naukowa *Przybyszewski — re-vizje*, która odbyła się w Krakowie w 2013 roku.
- 5 Tu cenne są prace: W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008; G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008; H. Ratuszna, *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005; K. Badowska, „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011. Trzeba też wyróżnić studia i przekłady polskie dzieł dokonane przez G. Matuszek: *Stanisław Przybyszewski, „Synagoga szatana” i inne eseje*, Kraków 1995.
- 6 S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003.
- 7 S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 2006.
- 8 Pochodzący z cyklu *Taniec miłości i śmierci* dramat *Złote runo*, oparty na publikacji z 1966 roku Biblioteki Narodowej, został przedrukowany w 2006 roku i opracowany przez R. Taborskiego w *Wyborze pism* Stanisława Przybyszewskiego.
- 9 S. Przybyszewski, *Śnieg. Dramat w czterech aktach*, Kraków 2002. Tekst tego wydania oparto na jeszcze wcześniejszej edycji: S. Przybyszewski, *Śnieg*, wstęp, oprac. i przypisy R. Taborski, Czytelnik, Warszawa 1987, pochodzącym z serii Mała Biblioteka Literatury Polskiej red. S. Makowski.
- 11 S. Przybyszewski, *Studienausgabe. Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe*, in Bänden und einem Kommenterband, red. M.M. Schardt, Igel Verlag Paderborn 1990–1999.

prowadzona jest żywa dyskusja dotycząca jego utworów⁴, obfitująca w prace analityczne i interpretacyjne⁵, a z drugiej strony razi nieomal zupełna nieobecność samych dzieł pisarza, rzetelnie i sprawiedliwie opracowanych tekstów. Na rynku wydawniczym pojawiły się jak dotąd tylko: *Poematy prozą* opracowane przez Gabrielę Matuszek⁶ oraz oparty na publikacji z 1966 roku *Wybór pism*, którego dokonał Roman Taborski⁷. Spośród prawie dwudziestu utworów dramatycznych pisarza, tylko jeden, *Złote runo*⁸, doczekał się krytycznego opracowania — ze wstępem interpretacyjnym, objaśnieniami, komentarzem. Obok *Złotego runa* wznowiono jak dotąd jeszcze *Śnieg*⁹, ale przypomniany w serii Klasyka Mniej Znana tekst jest tylko prezentacją samego dramatu, nieuwzględniającą wstępu historycznoliterackiego, możliwych ścieżek interpretacyjnych czy uwag o tekście. A gdzie są pozostałe dramaty Przybyszewskiego?

To nieistnienie Przybyszewskiego jako dramatopisarza może wynikać z powszechnej oceny wystawionej już ponad wiek temu (wszak coraz częstsze negatywne głosy zaczęły pojawiać się wraz z premierą *Topieli* w 1912 roku), niepozwalającej traktować dzieła sceniczne „krakowskiego Mesjasza” jako wybitne czy choćby interesujące. Przyznać należy, iż nie jest to nieobecność absolutna — teksty te znane są z wydań z początku ubiegłego stulecia, jednakże od tamtego czasu nie doczekały się one przystępnej prezentacji i szczegółowej edycji, i są to dzieła raczej zapomniane we współczesnej polskiej kulturze literackiej. Dla porównania: w Niemczech w latach 1990–1999 powstała nawet ośmiotomowa edycja zbiorowa dzieł Przybyszewskiego¹¹. W Polsce brak takich opracowań — edycji uprawomocniających dyskusje o pisarzu, edycji sankcjonujących (może nawet — przywracających) jego wartość.

Niemalý dorobek dramatopisarski Przybyszewskiego powinien świadczyć o wyjątkowej aktywności twórcy w tej dziedzinie, tymczasem Przybyszewski jest określany jedynie jako „autor *Śniegu*”. Nie mówi się o nim „autor *Topieli*” czy „autor *Mściciela*”, ponieważ właściwie żaden jego inny utwór dramatyczny, oprócz

przypomnianych stosunkowo niedawno *Śniegu* i *Złotego runa*, nie jest znany. Paradoksem jest fakt, że do dziś pokutują niepochlebne opinie krytyków oraz recenzentów, którzy przed wiekiem oceniali dzieła sceniczne Przybyszewskiego¹², i nawet późniejsze głosy nie próbują podważać wcześniejszych sądów¹³. Nie sposób więc mówić o złym czy dobrym dramatopisarzu, jeśli współcześnie nie czyta się samych dzieł i nie dyskutuje się o ich wartości literackiej¹⁴. Jak więc współczesny czytelnik ma sam ocenić dorobek sceniczny Przybyszewskiego, zrozumieć niezwykle inspirującą aktywność na gruncie teatralnym, jak i „nieodwołalny spadek twórczości”¹⁵ kogoś, kto uTORował drogę do zreformowania polskiego dramatu? Nie dokona tego, jeśli nie otrzyma dzieł dramatycznych — zarówno tych wczesnych, wyróżnianych, jak i późniejszych, odrzuconych.

Niniejsze wydanie, jako pierwsze z przygotowywanego cyklu związanego z twórczością dramatyczną Przybyszewskiego, stawia sobie za cel krytyczne opracowanie *Godów życia*. Dramat ten nie ma podobnej edycji — ze wstępem interpretacyjnym oraz komentarzem edytorskim, i znany może być jedynie z wydania z roku 1910. Prezentowana tu edycja wynika z konieczności dostarczenia brakujących wznowień dzieł i podyktowana jest potrzebą krytycznego dyskusowania o dorobku najsilniej (być może) oddziałującego na pisarskiego ducha twórcy polskiej, a także europejskiej literatury przełomu XIX i XX wieku. Takie wydanie ma umożliwić skoncentrowanie się na silnych i słabych stronach samego utworu i zrównoważyć nawarstwioną z biegiem lat literaturę na temat Przybyszewskiego, stawiającą na drugim planie to, co o znaczeniu autora powinno świadczyć najbardziej — jego twórczość.

Każda taka edycja, jak i wszelkie działania mające na celu przygotowanie tekstu „na nowo”, jest efektem zmagania edytora z dwoma zobowiązaniami: do zaspokojenia maksymalistycznych oczekiwań zainteresowanego odbiorcy oraz do dokonania

12 Emblematyczne jest chyba podsumowanie pióra Henryka Sienkiewicza celujące w dzieła sceniczne Przybyszewskiego: „ruja i porubstwo”. Sienkiewicz w ogłoszonej w 1903 roku przez warszawski „Kurier Teatralny” ankiecie dotyczącej oceny dramatów modernistycznych *W sprawie repertuaru pesymistyczno-zmysłowego* pisał: „(...) Ruja pojawia się tylko w pewnych porach roku i nie wypełnia całkowicie życia nawet zwierzęcego, tym bardziej więc nie może wypełnić ludzkiego. Z tego względu kierunek, oparty wyłącznie na porubstwie, jest nie tylko szkodliwy etycznie, ale, jako niezgodny z prawdą i naturą rzeczy, wydaje mi się w znaczeniu estetycznym naciągany, nieszczerym, zatem bezwartościowym. Zresztą, nie znając większej części sztuk, o które chodzi, nie mówię o nich, tylko wypowiadam zdanie ogólne! (...)”. Tekst odpowiedzi na ankietę [w:] S. Przybyszewski, *Listy*, t. I, s. 300, przypis 2.

13 Niepozostawiającą nadziei przyszłość dramatów Przybyszewskiego wyznał R. Taborski: „Dzisiaj (...) trudno by nam już było wyobrazić sobie we współczesnym teatrze wystawienie któregośkolwiek z dramatów Przybyszewskiego. Chyba oczywiście, że miałoby to być przedstawienie w założeniu swym wobec tradycji modernizmu parodystyczne”. R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski — Kisielewski — Szukiewicz*, Warszawa 1965, s. 67.

14 Wyjątkowa na tym tle wydaje się więc pozycja D. Kosińskiego, przynosząca zupełnie nowe i interesujące opracowanie jednego z dramatów Przybyszewskiego — *Śniegu*. Por. D. Kosiński, *Pod śniegiem*, [w:] idem, *Sceny z życia dramatu*, s. 215–238.

15 Określenie za R. Taborskim, [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism*, s. LXIII.

odpowiednich wyborów w sytuacji najróżniejszych edytorskich ograniczeń. Nie sposób w równym stopniu uczynić zadość im obu, ale warto, by na nowo rozgorzała dyskusja o Przybyszewskim — dramaturgu.

GODY ŻYCIA — OD POWSTANIA DO PREMIERY

Gdyby wyznaczyć oś obrazującą polskojęzyczną twórczość sceniczną Przybyszewskiego, to *Gody życia* pojawiają się za: *Dla szczęścia* (wyst. w 1899), *Złotym runem* (wyst. 1901), *Gośćmi* (wyst. 1901), *Matką* (wyst. 1902), *Śniegiem* (wyst. 1903), *Odwieczną baśnią* (wyst. 1906) i *Ślubami* (wyst. 1906). Linia poprowadzona od debiutu scenicznego do powstania *Godów życia* unaocznia wzmożone prace nad dramatami, których efektem były częste premiery teatralne i liczne ogłoszenia utworów drukiem. Takie tempo prac utrzyma się do 1914 roku, czyli do pojawienia się legendy w czterech aktach — *Miasta*. Następne dramaty Przybyszewski napisał dopiero po roku 1925. Jego trzy ostatnie dzieła sceniczne nie cieszyły się zainteresowaniem, więc ich autor nie mógł liczyć na tryumfalny powrót teatralny. Tylko jedno zagościło na scenie — *Mściciel* (wyst. 1927), a fragmenty *U wrót Twoich* (powst. 1925) i *Ostatnia miłość Don Juana* (ogł. 1927) pojawiły się w czasopismach.

Nie sposób określić, kiedy na pewno Przybyszewski rozpoczął prace nad *Godami życia*. Trudność w ustalaniu faktów (a odtworzanych głównie z listów pisanych do przyjaciół, literatów, reżyserów teatralnych, kochanek/ukochanych) wynika z tego, że pisarzowi zdarzało się zapewniać osoby, od których niejednokrotnie był zależny finansowo (co nie pozostawało bez znaczenia), że oto właśnie pracuje nad nowym — w jego odczuciu — wielkim dziełem literackim. I takie zapewnienia pojawiały się czasem w dłuższej, czasem w krótszej wymianie korespondencji — aż do ukazania się tekstu drukiem lub — w przypadku dzieł scenicznych — prapremiery teatralnej.

Pierwsze wzmianki o pracy nad *Godami życia* pojawiają się w liście Przybyszewskiego do Anieli Pająkówny z 26 października 1907 roku:

I znowu zabrałem się do roboty, może coś z tego będzie. Dramat. Może wreszcie zwyciężę i zmuszę motłoch na kolanach. Chyba, że ludzkość silniejsza od potęgi sztuki¹⁶.

Przybyszewski nie podaje tytułu nowego dzieła scenicznego, ale dramatem, którym mógł się zajmować w tym czasie (a więc już po *Ślubach* wystawionych w 1906 roku), były właśnie *Gody życia*.

Kolejne informacje o dramacie pojawiają w czerwcu 1909 roku, kiedy Przybyszewski pisał do Władysława Berkana:

Teraz w lecie dla mnie najcięższy czas, a lepszy rozpocznie się na jesieni i w pełni sezonu, gdy rozpoczną grać w teatrach moje dramaty, a zwłaszcza najświeższy, który rokuje duże powodzenie. Będę Panu bardzo wdzięczny, jeżeli Pan do tego czasu poczekać zechce, a ja z mej strony przyrzekam Panu, że będzie Pan pierwszy, któremu z długu się uiszcze¹⁷

a także w liście z dnia 12 lipca 1909 roku do Wierzy Komissarzewskiej — ówczesnie jednej z najwybitniejszych i najbardziej lubianych aktorek w Rosji (jej też Przybyszewski oferował manuskrypt, kusząc pierwszeństwem wystawienia dramatu):

Napisałem nową sztukę, na wskroś życiową, o energicznej i dramatycznej akcji. Główna rola kobiety o wielkim napięciu wewnętrznym i sile w pełni odpowiadałaby Pani.

Dlatego chciałbym wiedzieć, czy Pani nie zechciałaby dramatu mego nabyć na własność w manuskrypcie: tym samym mogłaby Pani wystawić go na prawach oryginału. Chciałbym w tej sprawie skontaktować się z Panią bezpośrednio bez tłumacza¹⁸.

16 *Listy*, t. II, list nr 662, s. 435.

17 *Listy*, t. II, list nr 713, s. 458. Władysław Berkan był krawcem, który prowadził w Berlinie dobrze prosperujący zakład, gdzie zaopatrywał się także Przybyszewski. Krawiec słynął ze skrupulatności, pilnował swoich interesów, ściągając od dłużników należne mu wynagrodzenie. Jednym z niefrasobliwych klientów był Przybyszewski.

18 *Inedita listów Stanisława Przybyszewskiego*, list nr 1817, [w:] S. Helsingerski: *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1968, s. 291.

W tym samym czasie Przybyszewski zaproponował dramat także Konstantemu Stanisławskiemu. Reżyserowi — tak jak i wcześniej Komissarzewskiej — postawił ten sam warunek otrzymania manuskryptu po wpłaceniu zaliczki. I tak aktorce manuskrypt został zaoferowany za 500 rubli, a reżyserowi najpierw za 1000, później za 1500 rubli¹⁹.

Gdy w sierpniu 1909 roku Przybyszewski wysłał list oraz manuskrypt *Godów życia* Ludwikowi Hellerowi, dyrektorowi Teatru Lwowskiego, nie wiedział, że właśnie rozpoczyna niemałe zamieszanie, które swój finał będzie miało dopiero rok później. A wszystko dlatego, że Przybyszewski przyrzekł prawo wystawienia *Godów życia* warszawskiemu Teatrowi Rozmaitości. Nie wiedział jednak, że Jerzy Małyszew — kierujący w tym czasie Teatrami Rządowymi (Teatrem Wielkim, Nowym, Małym oraz Rozmaitości) — w chwili kupienia prawa wystawienia dramatu, został jego wyłącznym „właścicielem”. Przybyszewski zaś, chcąc oddać *Gody życia* Warszawie, sprzedał już w sierpniu 1909 roku prawo grania tego dramatu Aleksandrowi Zelwerowiczowi, kierownikowi Teatru Łódzkiego, i nawet otrzymał za to od niego wynagrodzenie w wysokości 130 rubli²⁰. Monopolizujący scenę warszawską prezes Małyszew sprzeciwił się poczynaniom Przybyszewskiego, stąd decyzja Zelwerowicza o odstąpieniu Warszawie (zresztą na prośbę Przybyszewskiego) prawa do grania dramatu. Zelwerowicz postawił jednak warunek — zażądał zwrotu 130 rubli i zamieszczenia notatki w kronice teatralnej, że Teatr Łódzki dobrowolnie zrzekł się wystawienia *Godów życia*. Warunków tych Warszawa nie spełniła, a i Przybyszewski pieniędzy nie oddał, nie czując się do tego zobowiązany. Spór przybierał na sile, ponieważ i w Krakowie, i w Poznaniu — tam, gdzie nie obawiano się restrykcyjnych rządów Małyszewa — już grano *Gody życia*²¹. Co więcej — niebawem wystawiono dramat i w Łodzi²².

Rozpoczęta polemika w prasie i zajadłe spory między stronami trwały bardzo długo. Pośrednikiem między Małyszewem, Zelwerowiczem i Przybyszewskim był Józef Kotarbiński — słynący z taktu

19 Ibidem, listy nr 1818, 1819 i 1820, s. 291–293.

20 Dla porównania: na początku XX w. za 90 rubli można było kupić 1 morgę (≈ 0,56 ha) ziemi.

21 W Krakowie *Gody życia* zostały wystawione 9 października 1909 roku, w Poznaniu 27 listopada 1909 roku, a we Lwowie 10 grudnia 1909 roku.

22 *Gody życia* zostały wystawione w Łodzi 25 listopada 1909 roku. Przybyszewski wypominał potem w listach, że Zelwerowicz, choć zapewniał o żalu, z jakim oddawał dramat Warszawie, nie dotrzymał danego słowa i dzieło wystawił bez porozumienia z nim.

i kultury ówczesny kierownik literacki Teatrów Rządowych²³. Dzięki niemu przedłużający się konflikt udało się szczęśliwie zakończyć. Warszawska premiera *Godów życia* odbyła się rok później, 12 listopada 1910 roku, czyli w kolejnym już sezonie teatralnym.

Zawirowania związane z prawem do pierwszeństwa wystawienia dramatu nie były jedynymi wydarzeniami burzącymi zwyczajną, typową kolejność losu dzieła. Gdy *Gody życia* — wbrew woli i wiedzy autora — były grane na scenie krakowskiej, poznańskiej i łódzkiej, Przybyszewski w liście z grudnia 1909 roku poinformował Józefa Kotarbińskiego, że postanawia zmienić akt czwarty. Zatem pierwsze recenzje teatralne dotyczyły wersji dramatu, która nie uwzględniała jeszcze późniejszych modyfikacji. A te najbardziej dotyczą kreacji Janoty. Wydanie książkowe dramatu²⁴ dalece odbiega od wersji reżyserskiej rękopisu, według której dramat był grany także na scenie lwowskiej²⁵ — a wraz ze zmianami konstrukcyjnymi postaci, inaczej rozwija się akcja całego utworu.

Przybyszewski zaznaczył w przedmowie do *Godów życia*, że tak szlachetny człowiek, jakim był Janota w pierwotnej redakcji dzieła, nie mógłby skrzywdzić Hanki. Zmienił więc jego motywacje i nadał mu inną osobowość. W rękopisie maluje się obraz wrażliwego muzyka — Janoty — który, choć zaręczony, zaczyna darzyć silniejszym uczuciem inną kobietę. Czytelnik (widz) mógłby nawet rozumieć Janotę — sposób poprowadzenia postaci budzi bowiem w odbiorcy swego rodzaju współczucie. Bohater nieustannie błądzi, jest niepewny siebie i tego, co robi, sam nie prowadzi do konfrontacji, dopiero wywołany przez narzeczoną, podejmuje trud dyskusji. Przyznaje się do bezradności, naiwnie wierzy, że fascynacja przyjaciółką (Hanką) jest tylko chwilowa, a prawdziwe uczucie do narzeczonej (Stefy) wróci, kiedy jej konkurentka znajdzie się poza horyzontem jego tęsknot.

Dialogi prowadzone ze Stefą ukazują dwóch zupełnie różnych bohaterów. Zachowana w rękopisie postać Janoty cierpi, bo wie, że zadaje ból swojej ukochanej, ale nie potrafi zwalczyć rosnące-

23 Po latach Lucyna Kotarbińska, żona Józefa Kotarbińskiego, będzie wspominać, że Małyszew „mało miał względów dla autora, o którego znaczeniu, talencie, a i konieczności grania jego sztuk na scenie Rozmaitości, [Kotarbiński] musiał go długo a umiejętnie przekonywać”. Por. L. Kotarbińska, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930, s. 335.

24 S. Przybyszewski, *Gody życia. Dramat współczesny w IV aktach*, Warszawa 1910.

25 S. Przybyszewski, *Gody życia*, Lwów 1909, egzemplarz teatralny z biblioteki Teatru Lwowskiego, sygn. BTLw 3811.

go w sobie uczucia do Hanki. Z kolei Janota w wydaniu książkowym drażni się ze Stefą, ironizuje jej słowa, jest złośliwy. Nie dba o uczucia swojej narzeczonej, bez cienia lęku czy wstydu przyznaje, że pożąda innej kobiety.

Odmienny w poszczególnych wersjach stosunek Janoty do narzeczonej wyrażony jest nie tylko w warstwie słownej. Rękopis, w przeciwieństwie do druku dramatu, ujmuje także szereg gestów, których brakuje w późniejszej wersji *Godów życia*. Bohaterowie wyrażają swój życzliwy stosunek dotykiem — szukają cielesnej bliskości, często mocno i długo trzymają się za ręce. Janota wyciąga ku Stefie dłoń, tak jakby jej ufał, tym drobnym gestem sygnalizował, że otwiera się na nią, woła ją do siebie. Pragnie kontaktu. Złożone dłonie narzeczonych symbolizują przysięgę wierności, wzajemnego posłuszeństwa i równych wobec siebie zobowiązań, świadczą też o czystych intencjach. Podobnych gestów nie znajdziemy w wydaniu dramatu.

Nie do końca wiadomo, jakiego występku dopuścił się Janota w końcowych scenach dramatu z pierwszej redakcji, czym naprawdę zranił Hankę. Chaotyczne opisy zachowane w wersji reżyserskiej nie dają jednego, pełnego obrazu wydarzenia. Subtelnie podane szczegóły mieszają się z emocjonalnymi tłumaczeniami, i są raczej wyrazem nieświadomych stanów zbolącej duszy bohatera. Linia porównawcza poprowadzona od Janoty prezentowanego w I akcie do tego z IV aktu ukazuje jednakowo udręczonego siłą własnych namiętności mężczyznę, który ostatecznie nie poddał się pragnieniu, nie uległ pokusie — nie zhańbił Hanki. Jaki grzech więc popełnił? Owym grzechem może się okazać niespełnione marzenie o bliskości, sama chwila refleksji o dotknięciu upragnionej kobiety, wykorzystaniu momentu jej zupełnej bezbronności.

W wydaniu dramatu akt Janoty jest już odbiorcy znany, zresztą autor sam uprzedza fakty, wyjawiając w przedmowie: „Hanka zgwałcona, Hanka bez żadnego współudziału swej woli zhańbiona!”²⁶.

26 *Pro domo*, s. XI, [w:] S. Przybyszewski, *Gody życia*.

Czyn, jakiego dopuścił się Janota, miał być symbolem najniższych instynktów podłego tłumu, rodzajem absolutnego zbrukania czystości kobiety. Jednak wyjątkowa wrażliwość bohatera (skądinąd pozostałość po pierwszej redakcji dzieła) nie pozwala szukać motywacji działań muzyka w czysto zwierzęcej fizjologii. Janota nie jest tylko zły, choć tak najczęściej interpretuje się tę postać. Jego chwijność emocjonalna, rozerwanie między miłością do dwóch kobiet, szaleńcza uległość chwilowej słabości do jednej tylko z nich — słabości wyrosłej na prawdziwym uczuciu — mogą tworzyć obraz człowieka prawego, choć niejednoznacznego interpretacyjnie.

PIERWSZE RECENZJE

Przyjęcie, z jakim spotkał się dramat, z pewnością nie mogło satysfakcjonować Przybyszewskiego. Nie takich recenzji spodziewał się pisarz, który podkreślał, że to dzieło jest wyjątkowe i nie wątpi w jego powodzenie²⁷. Pierwszy odbiór spektaklu nie zwiastował niczego niepokojącego.

Po krakowskiej premierze Konrad Rakowski na łamach „Czasu” chwalił zwłaszcza główny wątek kobiety porzucającej miłość do mężczyzny w imię miłości i tęsknoty za dzieckiem, wątek prawdopodobny, będący wyrazem „żywych tragedii”²⁸. Inny głos krakowski wyróżnił znakomitą obsadę (Irena i Ludwik Solscy, Edmund Weychert), obsadę trafną, bo oddającą autorowi dzieła „rzetelną przysługę” w zbudowaniu dramatu psychologicznego²⁹. Dzięki niej możliwe było ukazanie tragizmu macierzyńskich uczuć rozbijających się o przeszkody życiowe. Recenzję kończy przychylna dla Przybyszewskiego opinia, przewidująca powodzenie dzieła i na scenie, i na kartach literatury.

Pełną entuzjazmu recenzję Wilhelma Feldmana dotyczącą *Godów życia*, która pojawiła się na łamach „Krytyki”, otwiera informacja o ogromnym zainteresowaniu przedstawieniem i błyskawicznym wyprzedaniu biletów. „Intuicyjnego krytyka”, jak określił Feldmana Przybyszewski, cieszyły konstrukcje postaci (wyróżnił „ślicznie namalowaną Hanke”), zwracał on uwagę na zmieniający się nastrój przedstawienia, choć zaznaczył też nierówność w prowadzeniu konfliktu w poszczególnych aktach³⁰.

Dotycząca jakby zupełnie innego przedstawienia pojawiła się opinia, którą wyraził Antoni Euzebiusz Balicki w „Przeglądzie Polskim”. *Gody życia* teatrolog określił jako sztukę „słabą”, a nawet

27 Tak pisał do Kotarbińskiego, por. *Listy*, t. II, list nr 730, s. 465. Przybyszewski wielokrotnie zapewniał, że *Gody życia* to jego najlepszy dramat. Gdy pisał do Komissarzewskiej, zapewniał aktorkę, że rola głównej bohaterki jest „nad wyraz napięta, a równocześnie wdzięczna i efektowna, w większym nawet stopniu niż rola Bronki w *Śniegu*”; por. *Inedita listów Stanisława Przybyszewskiego*, list nr 1817, s. 291.

28 K. Rakowski, *Z teatru*, „Czas” 1909, s. 3 (recenzja podpisana „K.R.”).

29 W. Prokesch, „Nowa Reforma” 1909, s. 2 (recenzja podpisana „W.Pr.”).

30 W. Feldman, *Przegląd miesięczny. Teatr krakowski*, „Krytyka”, Kraków 1909, s. 272–273 (recenzja opatrzona „x”).

„usypiającą”, zaś grę aktorską „rzetelną” choć „wymuszoną”. Oskarżył nawet Przybyszewskiego o niepotrzebnie nadbudowaną liczbę aktów („by były aż cztery”), a cała recenzja — w tonie po-błażliwym i prześmiewczym — odebrała dramatowi jakąkolwiek wartość tak sceniczną, jak i literacką³¹.

Surowo oceniono także przedstawienie grane w Łodzi, na scenie Zelwerowicza. Skrytykowano samego autora, nazywając go „obcym swemu społeczeństwu”, niezauważającym, że prawdziwe tragedie, owszem, rozgrywają się wśród ludzi, w ich duszach, ale nie są one skutkiem nieujarzmionej siły erotyzmu. Recenzent z nieskrywaną radością opisuje chłodne przyjęcie dramatu, wskazując na niestosowność jego realizacji scenicznej w czasie, kiedy naród wymaga podtrzymania ducha niepodległości³².

Premiera lwowska nie przyniosła jednoznacznych sądów. Z jednej strony zaznaczano, iż staranna inscenizacja nie zrównoważyła braku motywacji w działaniach bohaterów, a Przybyszewski — w opinii recenzenta nawiązującego zresztą do innego jego dzieła, *Dnia sądu* — „ogłosił treść z bogactwa poetyckiej wyobraźni”³³. Z drugiej zaś strony, uwypuklono przejmujący nastrój oraz żywą reakcję oklaskujących przedstawienie widzów.

Ciepłej przedstawienie odebrano w Warszawie. Tu recenzenci przede wszystkim podkreślali niezrównaną grę aktorską. Wyjątkowo wysoko oceniano udział Marii Przybyłko-Potockiej, grającej Hankę. Pisano, iż „z subtelnym wycieniowaniem wszystkich motywów psychologicznych, a przy tym wkładając w rolę nie tylko »robotę«, lecz także ogromną siłę uczucia, odtworzyła (...) postać (...) kobiety zdeptanej przez życie, miotanej rozpaczliwie wewnętrzną rozterką, doprowadzonej do rozstroju nerwowego”³⁴.

Jak na przedstawienie *Godów życia* zareagowała publiczność? Ta odczytała dramat głównie w kontekście kawiarnianych plotek dotyczących życia pisarza. Reakcja zupełnie uzasadniona, ponieważ *Gody życia* zostały oparte na powieści *Dzień sądu*. „*Synów ziemi*” część wtóra³⁵, która w czytelny sposób opowiadała burzliwe dzieje miłości

31 A.E. Balicki, *Teatr krakowski*, „Prze-gład Polski”, rok XLIV, kwartał II, Kraków 1909, s. 248–249.

32 Por. recenzję S. Łapińskiego, „Roz-wój” 1909 nr 224.

33 A. Wysocki, *Z teatru*, „Gazeta Lwo-wska” 1909 nr 283.

34 Recenzja *Z teatru*, sygnowana „h”, „Naprzód” 1912, s. 3.

35 S. Przybyszewski, *Dzień sądu*. „*Synów ziemi*” część wtóra — powieść najpierw została ogłoszona we fragmentach w „Krytyce” 1909 roku w numerach z czerwca i lipca (pt. *Mala Noche*). Wy-dania osobne: Warszawa 1909 oraz wydania następne: Warszawa 1923 i Warszawa 1929 w Bibliotece „Tygo-dnika Ilustrowanego” t. 61–62.

Przybyszewskiego i Jadwigi Kasprowiczowej³⁶. Wyraźne odniesienia fabularne do prawdziwych wypadków z łatwością można odnaleźć w rozbitym małżeństwie Jana Kasprowicza z Jadwigą oraz jej odejściu do Przybyszewskiego. Burzliwa historia ujawnia się także w wątku cierpienia matki tęskniącej za dzieckiem, nasuwającym trafną analogię do relacji Jadwigi z dwiema córkami, które pozostały przy ojcu. Warto przypomnieć, że właśnie ze względu na ten wyraźnie autobiograficzny wątek, Zenon Przesmycki (Miriam) przerwał w 1901 roku drukowanie w „Chimerze” części pierwszej *Synów ziemi*. Siłę i rys takiej interpretacji dramatu nadawała także, zakończona skandalem, krakowska prapremiera *Godów życia*. Aktorzy, ucharakteryzowani na Przybyszewskiego i, jak sam nazwał, „znane osobistości”³⁷ dodatkowo podkreślali autobiografizm sztuki, co zresztą spotkało się ze stanowczym oburzeniem autora, przebywającym wtedy w Monachium.

Silnie urażony pisarz zareagował i w grudniu 1909 rok w „Słowie Polskim” ukazał się jego artykuł zatytułowany *Post festum*, a lekko zmieniona wersja tego tekstu, *Pro domo*, poprzedziła także późniejsze wydanie książkowe *Godów życia* w 1910 roku. „Spóźniona spowiedź” Przybyszewskiego objęła genezę dramatu, ale też zdradziła rysy psychologiczne bohaterów, interpretację i — co ważne — zakończenie, a to przecież powinno być nieznanie czytelnikowi dramatu czy widzowi, który jeszcze nie udał się do teatru. Teoretycznie zakończenie powinno odsłaniać się samemu odbiorcy. Skoro jednak Przybyszewski tak odważnie i szczegółowo zdradził finał dramatu — widać to nie fabularna historia miała w jego zamierzeniu stanowić o ważności całego dzieła.

36 Przybyszewski raz tłumaczy różnice między powieścią a dramatem, które opierają się na podobnym wątku, to znowu zapewnia, że to dwa odrębne dzieła. Raz kategorycznie oddziela powieść od dramatu, to znów przyznaje, że dzieła są podobne, choć wewnętrznie zmodyfikowane. Nawet próbując oddalić od siebie zarzuty o przekładaniu własnych historii na język literacki, potwierdza, że jednak korzysta z autoświadomości. W liście do Anieli Pająkówny pisze: „Coś Ty się tak przejęła »Dniem sądu«? Czyś upatrywała jakąś analogię? Chyba nie. To, że jakiś ochłap, jakiś kawałek z życia biorę? Ależ to przecież całkiem coś innego, coś nowego z tego powstaje, co z moimi stosunkami absolutnie nic nie ma do czynienia. Czyżbyś i Ty miała się dopatrywać choć odrobiny jakiejś fotografii w tym, co piszę?”; por. *Listy*, t. II, list nr 759, s. 487.

37 Por. *Listy*, t. II, list nr 735, s. 468.