

Daria PERNAL

Modernistyczne persony w oczach Sowizdrzała – o jednoaktówkach Adolfa Neuwerta-Nowaczyńskiego

Wprowadzenie

Według Jana Augusta Kisielewskiego jednoaktówki Nowaczyńskiego, będące przedmiotem jego niezwykle kąśliwej recenzji, „same przez się nie istnieją, niema ich, więc nie może być mowy o analizie”¹. Stanowisko autora *Karykatur* okazało się niejako przepowiednią losu dramatów jednoaktowych Adolfa Neuwerta-Nowaczyńskiego – istnieją w świadomości badaczy, ale tylko w kontekście twórczości satyrycznej i dramaturgii historycznej samego autora, a także w gąszczu młodopolskich jednoaktówek czy dużych dramatów w konwencji naturalistycznej. I o ile owe „protokoły nocnej policji”² pretendować do najlepiej skrojonych i podtrzymujących napięcie sztuk rzeczywistość nie mogą, o tyle przedstawione w nich bogactwo charakterologiczne epoki, persony modernistycznej wyobraźni, typy i maski młodopolskiej autokreacji widziane oczami Sowizdrzała, który dla wielu był „hańbą Młodej Polski”³, stanowią interesujący wkład Nowaczyńskiego w nurt krytyki i dystansu wobec młodopolskiej dyskusji dekadencjo-filisterskiej przełomu XIX i XX wieku.

Do tej pory *Siedm dramatów jednoaktowych* Nowaczyńskiego, a zatem: *Dom kalek*, *Miłosierdzie ludzkie*, *Walc barona (!) Molskiego*, *Sobowót*, *Prawo mimi-*

¹ J.A. Kisielewski, *Siedm dramatów jednoaktowych*, [w:] idem, *Życie dramatu*, Lwów 1907, s. 169.

² Ibidem, s. 167.

³ Ibidem, s. 172. Poglądu J.A. Kisielewskiego nie podziela oczywiście S. Brzozowski, dla którego demaskatorski talent Nowaczyńskiego nie został jeszcze odkryty.

cry, *Cyrce Mańkowska* oraz *Hamlet i Don Juan*, opisywano jako przykład realizacji konwencji naturalistyczno-satyrycznej. „Naturalistyczna karykatura bezwiednie obnażyła jałowość egzystencji”⁴, ale również – zgodnie z ustaleniami Marty Rusek – słabość twórczego warsztatu i akcji dramatycznej, jałowość zdarzeń i przeciętność bohaterów. Znacznie przychylniej opisała jednoaktówki Nowaczyńskiego Gabriela Matuszek, uznając je za „dramatyczne miniatury będące dagerotypem epoki, precyzyjne społeczne oleodruki portretujące różne środowiska ówczesnej Polski, niemające sobie podobnych w ówczesnej dramaturgii”⁵. W ów akcent położony na opis w perspektywie środowiskowej, należący do naturalistycznej strategii literatury XIX wieku, idealnie wpisują się jednoaktówki Nowaczyńskiego, prezentujące z niezwykłą precyzją umeblowany sztucznością mieszczański salon i upadłe w nim arystokratyczne i burżuazyjne ideały. Kwestia dramatów rodzinnych, nadużyć w sferze polityki i ówczesnej administracji, bankructwo, płaskość ideologiczna, obniżenie obyczajów, zdrady małżeńskie – to wszystko tematy znane i literacko wyeksploatowane ze znacznie większym polotem w utworach Gabrieli Zapolskiej czy Włodzimierza Perzyńskiego. O wiele ciekawsze i inspirujące wydają się postacie tych dramatów, przez badaczy zwykle zmarginalizowane i określone jako nijakie i niebudzące sympatii, a jednak warte głębszej analizy właśnie poprzez swoją typowość, bo aktualizujące estetyczną myśl modernizmu. Gdyby z analizy wyłączyć *Miłosierdzie ludzkie*, dramat ciężący raczej ku publicystycznemu zacięciu pisarzy pozytywistycznych, które bliskie było także młodopolskiemu Sowizdrzałowi, to pamiętając o niektórych choćby opiniach Nowaczyńskiego, np.:

Wielu panów posmutniało, **nie mogąc już pisać fin de siècle** i tym słowem tłumaczyć rozumnie wszystko, czego nie rozumieją.

Obok bogów narodowych, bożków lokalnych, są jeszcze **bałwany epokowe**.

Na wszelkich polach myślenia są tylko dwa obozy: jeden uwielbia **stare**, drugi **nowe przesady**⁶ [podkr. – D.P.],

można by wysnuć wnioski o przeprowadzonej w jednoaktowych dramatach krytyce nihilizmu, dekadentyzmu i filisterstwa z końca XIX wieku, uzyskanej dzięki skonstruowaniu niemal karykaturalnych postaci modernistycznej rzeczywistości: dekadenta, filistra i *femme fatale*, przy wykorzystaniu możliwości tkwiących w poetyce ironii.

⁴ M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 246.

⁵ G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2008, s. 309.

⁶ A. Neuwert-Nowaczyński, *Malpie zwierciadło: wybór pism satyrycznych*, t. 1: 1897–1904, Kraków 1974, s. 51, 52, 53.

Wśród najważniejszych następstw dekadentyzmu Fryderyk Nietzsche, negujący mieszczański typ duchowości i moralności, wobec którego filozofia dekadentyzmu skierowała ostrze swej krytyki i negacji, wymienia: występek – występność, chorobę – chorobliwość, przestępstwo – zbrodniczość, celibat – bezpłodność, histeryzm – słabość woli, alkoholizm, pesymizm, sceptycyzm, anarchizm, korupcję obyczajów, moralność altruistyczną⁷, tym samym zaprzeczając drugiemu z ogniw jednego z najwymowniejszych konfliktów końca XIX wieku. Dekadencka mieszanina poczucia upadku, kwietnego estetyzmu i rozbudzonych instynktów okazała się lekarstwem gorszym od choroby. I choć Nowaczyński drwi także z autora *Poza dobrem i złem*, to powyższa lista grzechów głównych europejskiego fin de siècle'u i nihilizmu staje się sumą grzechów postaci omawianych jednoaktówek, których kumulacja w jednym cyklu kształtuje ogólną refleksję zarówno o modernistycznych tematach epoki, intrygujących meandrach psychiki schyłkowca, nerwowca, seksualności nimfomanki i androgyne, jak i o paradoksalnej „osobowości bez osobowości” urzędnika, upadłego arystokraty, filistra.

Świat jednoaktówki Nowaczyńskiego to konstrukcja zamkniętej przestrzeni dusznego salonu, piżmowej atmosfery buduaru. To czas wyjęty z praw codzienności, naznaczony potrzebą odprawiania rytuału, odwrócenia wartości, sięgnięcia do z jednej strony chthonicznej, z drugiej – sakralnej warstwy kulturowych zachowań. Na scenę wkracza zatem postać działająca na opak, odnajdująca w odrzuceniu zasady decorum możliwość pozytywnego potwierdzenia własnej inności wśród wielu sprzeczności, czy też postać, której zachowanie wbrew ustalonemu kanonowi, wbrew rytuałowi, pozwala wyeksponować inność i postawę buntu. Czas sakralny Bożego Narodzenia, czas zimowego przesilenia, kiedy światło toczy walkę z ciemnością, sprzyja drugiej strategii zachowania (*Prawo mimicry*), czas karnawału i maskarady pozwala założyć maski i wejść w grę orgii seksualnej, zatracając ustalone kanony zachowań, bawić się dla czystej zabawy (*Cyrce Mańkowska*, *Dom Kalek*), święto imienin i zaręczyn to rytualne zaklinalnie rzeczywistości, magia wprowadzona w codzienność (*Walc barona (!) Molskiego*, *Sobowtór*), a zatem owe teksty można postrzegać jako „dramaty o transgresjach”⁸. Spotęgowane sprzeczności sprzyjają karykaturalnej wizji człowieka, który staje się błaznem, lalką sterowaną przez sprawną rękę zdystansowanego ironisty, bo przecież w czasie żywego determinizmu „jednoaktówka jest dramatem człowieka niebędącego wolnym”⁹.

⁷ F. Nietzsche, *Wola mocy*, przeł. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2009, s. 60–61.

⁸ J.A. Malik, *Adolf Nowaczyński. Między modernizmem a pozytywizmem*, Lublin 2002, s. 68.

⁹ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976, s. 88.

Pojawienie się atmosfery zabawy, karnawału i maskarady potwierdza staropolska strategia Sowizdrzała, błazeńska poetyka „świata na opak”, „na wywrót”, a także pamięć genologiczna jednoaktówki, wywodzącej się z tradycji krótkich form dramatycznych czerpiących z bogatego źródła utworów komediowych, karnawałowych, jarmarcznych, gdzie parodia, groteska, burleska, błazeńska farsa konstituowały ludyczne zadania gatunku¹⁰. Z czasem ów komediowy rys jednoaktówki uległ zatarciu, „komizm zastąpiony został nastrojowością, czasem poczuciem fatalizmu bądź gorzką ironią, w miejsce happy endu pojawiło się częste w finale jednoaktówki przełomu wieków znieruchomienie”¹¹. Ten przełom jest zasadniczym punktem zwrotnym w historii dramatu w jednym akcie, w którym sposepnienie nastroju, ambiwalencja dialogu, kondensacja ładunku emocjonalnego, nastrojowego, problemowego doprowadziły do otwarcia gatunku na tragiczne napięcie, liryzację, ale także modernistyczną ironię. I choć Adolf Nowaczyński posługuje się strategią realisty i naturalisty, to raczej ma Jakub A. Malik, określając omawiane jednoaktówki jako wyraz „modernistycznej kreacji autora”¹². Dlatego też zgodnie z wyznaczoną linią rozwojową dramatu nowoczesnego powinniśmy przyjrzeć się bliżej „napięciu w sytuacji”¹³ w dramacie jednoaktowym. Mając jednak na uwadze swoistą nieporadność Nowaczyńskiego w konstruowaniu wzorcowej *quart d’heure*, nagromadzeniu rozległych dialogów, sporej liczby postaci¹⁴, skupię się teraz na modernistycznych personach, które z dziwnych katalogów rzeczy przechowywanych w salonowej duszności wyzierają jako kolejne elementy sztucznej atmosfery, przeciążonej liczbą wyestetyzowanych przedmiotów, „tanich wiedeńskich bibelotów”¹⁵, idealnie wkomponowując się w przestrzeń dekadencji.

Personalistyczną interpretację jednoaktówek Nowaczyńskiego zaproponował już Malik, organizując główną oś konstrukcyjną owych dramatów wokół bohaterów tragicznych, sugerując się wzbudzonym przez nie poczuciem sympatii

¹⁰ Zob. D. Ratajczakowa, *Świat Fredrowskich jednoaktówek*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 1, s. 27.

¹¹ M. Wojdak, *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 537.

¹² J.A. Malik, op. cit., s. 54.

¹³ P. Szondi, op. cit., s. 88.

¹⁴ Warto tu przypomnieć jedną z zasad twórców jednoaktówki, do której Nowaczyński nigdy się nie zastosował: „[...] za pomocą stołu i dwóch krzeseł można przedstawić najsilniejsze konflikty życia oraz w tym gatunku dopiero właściwie popularyzować wynalazki współczesnej psychologii”. J.A. Strindberg, *O nowoczesnym dramacie i teatrze*, przeł. G. Szewczyk, [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich form dramatycznych*, t. 2: *Od Hugo do Witkiewicza*, red. E. Udańska, Warszawa 1993, s. 376.

¹⁵ A. Neuwert-Nowaczyński, *Dom kalek*, [w:] idem, *Siedm dramatów jednoaktowych*, Lwów [s.a.], s. 4.

i atmosferą serdeczności. „Katalog cnót i wad”, według badacza jednoznacznie rozpoznany i oceniony przez samego Nowaczyńskiego, pozwala rozpoznać postacie pozytywne postawione w ostrym przeciwieństwie wobec postaci negatywnych¹⁶. Ów biegunowy – powiedziałabym parenetyczny – sposób interpretacji bohatera jednoaktówki Nowaczyńskiego nieco łagodzi ostrze demaskacji i ironii, odbiera wyrazistości modernistycznej personie, która została tu przedstawiona w swych najczęstszych i najbardziej charakterystycznych odsłonach. Pomimo że zarzuca się młodopolskiemu Sowizdrzałowi „odpodmiotowanie postaci, które stają się jedynie reprezentantami określonego typu”¹⁷, to zdaje się, iż właśnie na takich typach, owych „bałwanach epokowych”, wyznawcach nowych i starych przesądów, Nowaczyńskiemu najbardziej zależało. Patrząc na omawiane jednoaktówki poprzez pryzmat konfliktów europejskiej moderny, dostrzec można logikę Nietzscheańskiego myślenia, zogniskowanego negatywnie zarówno na mieszczańskiej odmianie moralności, jak i na dekadencej odpowiedzi na nią.

„Osoby z kół inteligentnych”¹⁸ i „wszystkie Milczki”¹⁹

Oto objawy altruistycznej moralności, która według Nietzschego „prawi wciąż o współczuciu, której cechą istotną stanowi słabość osobistości, tak iż współdzwięczy ona i drga wciąż jak struna przedrażniona”²⁰. Filisterska gromada w parze z dekadentem pragnie stworzyć w przyпыlywie fałszywego instynktu charytatywnego dom dla biednych, poniżonych okaleczonych i z tego powodu zorganizować bal dobroczynny. Zawiązany komitet „na rzecz kalek” spotyka się w buduarze mecenasowej Radomskiej wśród wypłowiałych oleodruków, kilku „pejzażów wołających o pomstę do ikonoklastów”, fotografii, chińskich wachlarzy, zwiędłych kwiatów, stoliczków okrągłych, etażerek, popielniczek, bibelotów, świec w kandelabrach, fotelików „możliwie najniwgodniejszych”, a „wszystko rozwieszzone z gustownym brakiem smaku”²¹. Charakterystyczne sprzeczności mieszczańskiego salonu organizują ironię sytuacji – we własnym gronie członkowie komitetu ów „Dom kalek” już dawno stworzyli, będąc jego

¹⁶ Zob. J.A. Malik, op. cit., s. 54–58.

¹⁷ M. Rusek, op. cit., s. 242.

¹⁸ A. Neuwert-Nowaczyński, *Dom kalek...*, s. 3.

¹⁹ A. Neuwert-Nowaczyński, *Prawo mimicy*, [w:] idem, *Siedm dramatów jednoaktowych...*, s. 227.

²⁰ F. Nietzsche, op. cit., s. 61.

²¹ A. Neuwert-Nowaczyński, *Dom kalek...*, s. 3–4.

najwłaściwymi beneficjentami. Nieprzypadkowo w innym miejscu Nowaczyński przypomina:

W zabawę, pomni, że na te
Zabawy nie dla zabawy
Się chodzi, a dla ludzkości
Dobra i dobroczynności²².

Idea współczucia, altruistycznego wyzwolenia z pęt nieprzejednanego świata, wyzwała w przedstawionym towarzystwie potrzebę niesienia pomocy poprzez akt ofiarowania na loterię właśnie stłuczonego porcelanowego chińczyka za marny „fant, bo nic nie wart”²³, a podstawowym problemem zebranych w komitecie osobistości jest obecność w gronie dobroczyńców dwóch pań: Lewisohn, wnoszącej do komitetu spory kapitał pieniężny, ale także swoje żydowskie pochodzenie, i Głębockiej – żony pomysłodawcy idei pomocy kalekom, podejrzanej jednak ze względu na kontakty ze światem guwernantek, socjalistów, anarchistów. Jak wiadomo komitet, którego obsada zapowiadała się „efektownie i imponująco” nie powstał. Na tle tak prostej akcji zarysowuje Nowaczyński nie tylko absurdalny system moralny typowego filistra, lecz przede wszystkim koturnowość, schematyczność i „wyzucie z osobistości” jego charakteru. Ów typ nie budzi sympatii ze względu na użyteczność swej osobowości i współczucia, nie jest też tragiczny w wymowie, nie śmieszy, nie budzi grozy, jest sprzeczny w swej istocie. Najjaskrawszy przykład filistra z *Domu kalek* to gadatliwa i agresywna pani Tarczyńska, której gorzko przygrywa na fortepianie panna Zosia Tarczyńska, przerywająca uderzeniami kłępujące milczenie lub zagłuszająca irracjonalne decyzje. Tarczyńska nie ma osobowości własnej, żyje w sieci filisterskich stereotypów i uzupełniających je uprzedzeń rasowych, drażni jej ucho każdy niespodziewany dźwięk. Czuje zniewolenie, które próbuje zrekompensować w postawie altruistycznej. Na nic jednak zdaje się nadrzędne dobro publiczne, skoro filisterska persona mówi: „[...] ja mam moje stałe zasady, od których ani na włoszek nie odstępuję”, i dalej: „przytem [jest to – D.P.] schronisko dla młodzieży rewolucyjnej, anarchistów, dekadentystów, żydówek emancypantek, propaganda Darwina, pewnie i wolnej miłości, znam ja się już na tem, znam”²⁴.

Modernistyczna persona w postaci filistra nabiera pełnego wyrazu w osobie Rejenta Milczka z *Prawa mimicy*. Jednoaktówka ta została odczytana w perspektywie biografii Adolfa Nowaczyńskiego, w sferze tzw. gniazda rodzinnego.

²² A. Neuwert-Nowaczyński, *Malpie zwierciadło...*, s. 264.

²³ A. Neuwert-Nowaczyński, *Dom kalek...*, s. 8.

²⁴ *Ibidem*, s. 24, 26–27.

Na tle naturalistycznie przedstawionego dramatu rodziny skazanej na rządy ojca despoty i poddanie matki będącej ofiarą Nowaczyński konsekwentnie realizuje strategię karykaturalnego rysownika portretu filistra. Milczek – w imię rozsądku i namysłu – odmawia sobie szklanki piwa, gry w karty, sardelek i kawioru, odrzuca synów niespełniających oczekiwań, poniża żonę, której niemoc paradoksalnie jest wzmocnieniem jego siły. W takt kolędy *Bóg się rodzi* daje on wyraz swojemu zmysłowi użyteczności w akcie obdarowywania rodziny prezentami: „Hoho!... perfumy! nono! po cóż nową lalkę dla Maniusi, przecież to i tak zaraz temu oderwie głowę, ręce, nogi i do śmietnika... a papierośnicę ja właśnie chciałem dać Kalikstowi starą moją papierośnicę... ale tak to się zaoszczędzi na drugi rok”²⁵. Brat stryjeczny Rejenta, Kalikst, także uczestniczy w pograżaniu się w filisterskiej mentalności rodziny Milczków, wyróżnia się jednak dobrotliwością i autorefleksją, której treść staje się uniwersalną prawdą o kołtuństwie i kulturze mieszczańskiej: „Jam taki Milczek, jak wszystkie Milczki zasymilowałem się, zpartykularyzowałem się, nagiąłem karku, takim i wół i osieł i lis i świnia w jednej osobie wszystkie Milczki”²⁶.

Filister potrzebuje dekadenta, dekadent filistra²⁷. Istnienie jednego daje poczucie sensu istnienia drugiemu, konstytuuje jego byt, jest koniecznym negatywnym punktem odniesienia, pozwalającym kształtować pozytywny obraz samego siebie. Dekadencki artysta potrzebuje swojej filisterskiej publiczności. Obaj konieczni w tej grze, tak jak koniecznym następstwem wzrostu życia był dekadentyzm²⁸. Nie bez przyczyny zatem na scenę jednoaktówki Nowaczyńskiego wkracza dekadent.

„...jestem tak zmęczony, tak znużony...”²⁹

„Tak więc, kiedy coraz ostrzej dawała mu się we znaki chęć ucieczki od nie-nawistnej epoki podłego chamstwa, ze wzmożonym despotyzmem nurtował go wstręt do obrazów z podobiznami ludzi, którzy zarabiają na chleb w Paryżu, w czterech ścianach, lub uganiają się po ulicach za pieniądzem”³⁰. Podobną myśl można wypowiedzieć o dekadentkich postaciach w jednoaktówkach Nowaczyńskiego. Upadły uczoney i artysta, chorobliwie płaszący w pantomimicz-

²⁵ A. Neuwert-Nowaczyński, *Prawo mimicy...*, s. 200.

²⁶ Ibidem, s. 227.

²⁷ Szerzej, wraz z podaniem wielu przykładów z literatury epoki, omawia to zjawisko T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970, s. 96–119.

²⁸ Zob. F. Nietzsche, op. cit., s. 59.

²⁹ A. Neuwert-Nowaczyński, *Sobowtór*, [w:] idem, *Siedm dramatów jednoaktowych...*, s. 113.

³⁰ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Kraków 2003, s. 81.

nych scenach wewnątrz filisterskiego salonu. Młodopolski Sowizdrzał zdaje się potwierdzać myśl Nietzschego o najgorszych skutkach pesymizmu, drażliwości, intelektualnego i fizycznego zneruchomienia. Przejawem dekadencej wyobraźni jest chorobliwość, człowiek chory na niemoc i słabość. „Nie lubię i nienawidzę scen i spektakłów w życiu”³¹ – mówi Karol Karpiński, dekadent. Nietypowy to jednak obraz dekadencej osobowości – ani to artysta kapłan, ani wyznawca idei „sztuki dla sztuki”. Karpiński to „wieczny adiunkt”, któremu kilka przeciwności losu i własnych pomyłek odebrało realną możliwość zrobienia błyskotliwej kariery urzędniczej. Dla urzędnika świat chyli się ku upadkowi w świecie realnym, nie w sferze idei. Jego zachowanie to studium psychicznej choroby schyłkowca, tym trudniejszej do opanowania w rzeczywistości dekadencej-filisterskiej stagnacji społeczeństwa. Stoi za kotarą, chowa się w kącie, jest wymownym przykładem tego, że „metody leczenia, psychologiczne i moralne, nie zmieniają biegu dekadentyzmu”³². Uwikłany w odrzucające go społeczeństwo filistrów zatracą się w chorobie nerwowca:

Z nim jest z dnia na dzień gorzej. Nie śpi, nie je, zamyka się u nich w salonie na wszystkie zamki, siada pod oknem i godzinami, godzinami patrzy na ulicę, w dal, w świat, a gdy ona wchodzi do salonu par force, gdy jej otworzy, gdy wnosi lampę świecącą, to on rzuca się w kąt jak nieoswojony dziki zwierzę, pani, i kryje się, chowa się...

Chorobliwa postać dekadenta nie ma wykształconych systemów obronnych, przynależących do natur silnych i mocnych. Cechuje go „złamana odporność, wyrażając się słowami moralności: rezygnacja i pokora wobec wroga”³³, który ma jednak charakter niejednoznaczny. Wrogiem jest filisterskie, upadłe moralnie społeczeństwo, obracające wniwecz starania, zewnętrzna siła o niezwyklej mocy ślepego tłumu, a także on sam – wewnętrzna i sprzeczna siła dysharmonii niszcząca resztki życiodajnej mocy twórczej.

„Zdarza się czasem, że najweselszy, najdowcipniejszy, zupełnie słoneczna natura ludzka, jak go przygniecie krzywda ludzka ze wszystkich stron, to opada jak złamana gałąź i idzie już przez życie jak cień, ...jak cień...”³⁴, i nic w tym dziwnego wobec ogólnego trendu osłabienia natury ludzkiej. Jak mówi Nietzsche, choroba jest stanem sprzężonym ze zdrowiem, koniecznym, gdyż pokazującym w powiększonym, przesadzonym obrazie stany zdrowe, harmonijne, proporcjonalne. Stąd ironia losu Karpińskiego – odrzucające go społeczeństwo

³¹ A. Neuwert-Nowaczyński, *Sobowtór...*, s. 118.

³² F. Nietzsche, op. cit., s. 60.

³³ Por. ibidem, s. 62.

³⁴ A. Neuwert-Nowaczyński, *Sobowtór...*, s. 112.

karmi się obrazem jego choroby, osłabienia, wyczerpania. Jest dla innych manekinem przystrojonym w stany emocjonalne budzące grozę, ale także w dobre samopoczucie własne. Filister i dekadent w wyniszczającej się symbiozie przekształcają człowieka w maszynę, której „osłabienie”, brak woli, uczucia dumy, woli posiadania, „zrezygnowanie z zemsty, z oporu, z wrogości i gniewu” prowadzi do poczucia karykaturalnego więc lęku przed innymi i samym sobą:

Nie chcę wejść do salonu... bo się wstydzę patrzeć w oczy jakiemu młokosowi, którego tytułować muszę radcą... ja... wieczny adiunkt; panie radco do Kasprzyckiego! Bo wstydzę się każdego alskulanta, bo się boję, bo się mam zetknąć z nim, z tym... bo muszę oko w oko spojrzeć, kłaniać się i symulować towarzyską gładkość, czuć się szczęśliwym, wesołym w towarzystwie... prezydenta...³⁵

Integracja społeczna doprowadzona jest zatem do absurdałnej konieczności walki ze sprzymierzonym światem i jego własnym ja, którego zrozumieć nie można. Wszelkie środki zaradcze, lekarstwa na chorobę przełomu wieku, takie jak: „absolutne posłuszeństwo, machinalna czynność, odseparowanie się od ludzi i rzeczy, które by wymagały natychmiastowej decyzji i działania”³⁶, nieuchronnie prowadzą do fałszywego mniemania o konieczności izolacji w imię szacunku do siebie i rozbicia własnego ja, do sobowótrowej kreacji, która w psychologicznej motywacji nie może w pełni przekonać:

Albo do tamtego salonu (*wskazując ręką na salon*) wejdzie śmiałym krokiem ten mój **wymarzony drugi ja**, pewny siebie i życia, nie dający się zatopić fatalnością, triumfujący, uśmiechnięty, albo (*opada na fotel, blednie; chrapliwie*) tu... zostanie kryjący się, tchórz, chory, zgnieciony marnościami... nieśmiertelny... adiunkt (*zakrywa twarz dłońmi*)³⁷ [podkr. – D.P.].

Konfrontacja „wiecznego adiunkta” z „drugim adiunktem Karpińskim” w równej mierze, obnaża jałowość filozofii działania dekadentów oraz filistrów. Pierwszy jest zawsze przed decyzją, w zawieszeniu, wszystko przekłada na „za chwilę”, drugi jest obrazem energii, radości, zdecydowania. Odnajduje się w salonie, gdzie każdy bije brawo, wita go, a nawet błogosławi. Nowaczyński w pantomimicznej scenie prezentuje pustkę gestów salonowego towarzystwa; nagle jednak widmo znika. Wściekły Karpiński, konfrontując się z lustrem, poszukuje „wymarzonego drugiego ja”, które okazało się nie do zniesienia, zbyt idealne i zbyt jałowe, dokonuje więc aktu samozniszczenia i z *wyrazem bez-*

³⁵ Ibidem, s. 117.

³⁶ F. Nietzsche, op. cit., s. 65.

³⁷ A. Neuwert-Nowaczyński, *Sobowótór...*, s. 120.

*brzeźnego spokoju i szczęśliwej bezmyślności wyciąga przed się broczące krwią ręce*³⁸.

Maria Podraza-Kwiatkowska interpretuje postać sobowtóra jednoaktówki Nowaczyńskiego jako prezentację dwóch postaw: „jednej [polegającej – D.P.] na stosowaniu prawa mimikry, i drugiej – nonkonformistycznej”³⁹. Dodać należy jednak, że owe dwie postawy, potwierdzające konstrukcję na tle dekadenco-filisterskiego konfliktu, zbudowane zostały na zasadzie ironicznej sprzeczności, wieloznacznej, nieopowiadającej się po żadnej ze stron. Akt destrukcyjny sobowtórowej postaci ujawnia technikę wizyjnego, halucynacyjnego myślenia – widma, zjawy, sobowtóry to zatem efekt „fantazmorodnej antropologii dekadentyzmu”, którą Nowaczyński odziera z niezwykłości, szczególnie rozumienie jej „jako rozkoszny azyl, ocalający przed «bólem istnienia» lub jako piekło, często nacechowane perwersyjną rozkoszą”⁴⁰. Rozbite i walczące ze sobą podwójne „ja” nie jest tu pogłębionym sposobem wniknięcia w ukryte rejony psychiki, nie jest również sposobem autopoznania, nie doprowadza do rozkoszy z rekompensacji rzeczywistości wyjściem w przestrzeń metafizyczną, jawi się raczej jako nieuchronna droga do obłędu i samookaleczenia. Nowaczyński zdaje się interpretować dekadenczką antropologię fantazmatu jako „dowód pasywności i niemocy”⁴¹. To etap przejściowy, tymczasowy, który dla Tadeusza Micińskiego oznacza przejście w sferę Jaźni, dla Nowaczyńskiego powinien być krokiem w stronę Życia – aktywności i pasji. Sugestywnie autor *Sobowtóra* ujawnia tkwiące w tej postaci zasoby ironicznej postawy wobec rozpadającego się porządku rzeczywistości XIX stulecia.

Z natury bliższa młodopolskiej konwencji dekadenta jest postać barona Molskiego, w którym ciągle tli się *boża iskra zatraconego w życiu artysty*⁴², postać o tyle ciekawa, że nieuczestnicząca przez dłuższy czas trwania akcji w dialogach burżuazji warszawskiej. Molski, upadły arystokrata i artysta, przygrywający mieszczańskiej „le peuple” za pieniądze, żyje w didaskaliach, w których szczegółowe charakterystyki postaci ujawniają w pełni „ironiczny dystans wobec przedstawionego świata”⁴³. Baron Molski pełni rolę obserwatora i komenta-

³⁸ Ibidem, s. 132.

³⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*, [w:] eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 106.

⁴⁰ W. Gutowski, *Fantazmat religijny w literaturze Młodej Polski*, [w:] idem, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 134, 137.

⁴¹ Ibidem, s. 137.

⁴² A. Neuwert-Nowaczyński, *Walc barona (!) Molskiego*, [w:] idem, *Siedm dramatów jednoaktowych...*, s. 65.

⁴³ Zob. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Didaskalia w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 6–8.

tora wydarzeń, nie czyni tego jednak w języku, a za pomocą gestu i konkretnych zachowań, dzięki którym doprowadza do filistersko-dekadencjonalnej konfrontacji i pantomimicznej autoprezentacji, co stanowi rys pogłębionej naturalistycznej obserwacji psychiki bohatera. Zobaczmy zatem, jak zachowuje się baron wobec matrymonialnych i finansowych rozgrywek mieszczaństwa. Kilkakrotnie podkreśla się mechaniczny sposób grania barona, pozwalającego sobie *często na awanturnicze akordy, dziwaczne arpedžia, uderzenia jednym palcem i t. d.*, by potem pompacyjnym akordem kończył galopkę⁴⁴. Jest tłem do romansowych zachowań młodej dziewczyny Meli, zdradzającej swego narzeczonego w dniu zaręczyn. Baron przygrywa również powtarzającej się niezwykle często frazie: „w arystokracji, mój radco, wszystko możliwe, wszystko...”, która bezpośrednio ma dotyczyć właśnie niego. Kulminacyjny punkt akcji jednoaktówki zaznacza Molski swoim gestem:

*Molski leniwym ruchem wstał od fortepianu, podstąpił do stolika, z kasetki wyciąga cygara, próbuje, patrzy pod światło, wreszcie wybrałszy jedno, zapala, idzie w kąt za fortepian, siada. Paląc cygaro dość impertynencko od czasu do czasu spogląda na imy*⁴⁵.

I patrzy na fałszerstwa finansowe, na miłosne igraszki i targowanie się o małżeństwo, potrzebę przystosowania się do sytuacji, na kłamstwo i szantaż. W końcu, ciągle patrząc ociężale, wstaje z nonszalancją godną upadłego arystokraty i wtedy rozpoczyna się jego rola, wygrywającego walca dla zebranych:

[...] *Molski zostaje sam. Patrzy za nimi drwiąco, poczem kładzie zeszyt nut na półce, wstaje, przeciąga się, ziewa i pewnym dystygowanym krokiem podchodzi na środek sali, poczem staje, wkłada ręce do kieszeni, stoi chwilę patrząc na salę. (ce-dzi) C'est le peuple... peuple... peuple...*⁴⁶

Od tej pory koturnowość zachowań zblazowanego arystokraty wzrasta z każdą chwilą, zgodnie z tempem jego monotonicznych ruchów wprawiających ciało w huśtanie. Mechaniczne ruchy barona to efekt zatraconego poczucia artyzmu i talentu, to zamknięcie się w schematach, od których nie można się uwolnić. Gdy należał do silnej arystokracji, uciekł od kupczenia i zgnilizny w twórczość, w komponowanie melancholijnych, smutnych i głupich walców. Dekadencjonalna kuracja nie okazała się jednak wyzwoleniem – dziś może komponować marsze pogrzebowe lub walce bez taktu. Muzyczna harmonia przeobraziła się w kofonię dźwięków. Ostatni walc jest grany bez taktu, słychać syczący gramo-

⁴⁴ A. Neuwert-Nowaczyński, *Walc barona (!) Molskiego...*, s. 69–70.

⁴⁵ Ibidem, s. 71.

⁴⁶ Ibidem, s. 79.

fon, Molski fałszuje, gra jak pijany, rozbija się o własne myśli. „Le roi est mort” – jak mówi Molski. Pozwalał na rozpijanie siebie, żył jak cygan, wkroczył do wyestetyzowanego piekła dekadenta i został zdradzony. Teraz, przygrywając filisterskiej publiczności, jest cieniem dawnego barona, drwi ze świata, spluwa na własne ręce grające filistrom i ucieka, sącząc jeszcze *Canaille! Canaille!*, a gramofon syczy dalej swą melodyjkę – muzykę przyszłości⁴⁷.

Malik nazywa postać barona Molskiego „postacią tragiczną, zagubioną, cierpiącą na moral insanity, daltonizm moralny dekadentów”⁴⁸. O ile w ogólnej mierze to trafna interpretacja, o tyle po pierwsze nie dotyczy tylko Molskiego, który dodatkowo poprzez sugestywność gestów i milczenia staje się rezonerem i zwierciadłem, w którym odbijają się wszystkie postacie burżuazyjnego świata, a po drugie to przede wszystkim postać drwiąca świadomie z innych i nieświadomie z samego siebie, mająca, obok dobrotliwej Nusi, możliwość spojrzenia na dwa zwalczające się światy równocześnie. Dostrzega miernotę moralną klasy, z której się wywodzi, oraz tej, z którą się teraz, bądź co bądź, brata, i do niczego to nie prowadzi. Po raz kolejny modernistyczna persona wykreowana przez Nowaczyńskiego potwierdza niezbornosć podejmowanych działań, jałowość czynu, a sycząca z gramofonu muzyka trafnie została określona przez autora *Domu kalek* jako muzyka przyszłości, potwierdza bowiem upadek XIX-wiecznej całości i harmonii. Zgrzyt w muzyce to rozpad skostniałego już społecznego podziału, ale to także efekt doprowadzonej do absurdu dekadencjonalnej estetyki.

***Femme fatale*, czyli kult płciowości**

Do tej pory, poruszając się w świecie filistra i dekadenta, postacie przypominały o istnieniu apollinijskiej formy kultury. Czas wejść w dionizyjskość, w chthoniczną naturę pożądania, kobiecości i męskości, w grę dwóch pierwiastków, która w kulcie Androgyne czy też w postaci mizoginistycznych lęków zajmowała umysły młodopolskich twórców⁴⁹. Demoniczna kobieta o wampirycznych skłonnościach, owijająca się jak bluszcz wokół swej ofiary, żądająca jej głowy jak biblijna Salome, istna cielesność, kusząca, krwiożercza i pożerająca – to najbardziej wyraziste modernistyczne obrazy *femme fatale*. Kobiecość fascyno-

⁴⁷ Ibidem, s. 87.

⁴⁸ J.A. Malik, op. cit., s. 55.

⁴⁹ Zob. jedne z najważniejszych studiów omawianej tematyki: M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001 oraz G. Matuszek, *Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siècle'u*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane M. Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.

wał również malarzy symbolistów i z takim też malowniczym instynktem projektował kobiece postacie swoich jednoaktówek Adolf Nowaczyński.

Femme fatale w dramacie *Cyrce Mańkowska* skonstruowana jest wokół intrygującej i wielopoziomowej symboliki zwierzęcej. Mapę intertekstualnych i semantycznych uwikłań jednoaktówki organizują zwierzęta święte, mistyczne, ofiarne, odgrywające ważną rolę w rytualnych transgresjach biblijnych i mitologicznych. W *Eldorado polskiej prostytutki, na wyspie Syreniego grodu*⁵⁰, w mieście-piekle, swój orgiastyczny, nastawiony na rywalizację taniec i śpiew, wabiący bezbronnych mężczyzn, rozpoczynają dwie kobiety: Mania Mańkowska i Zofia Agaj Scholz. To czas karnawału, przekraczania tabu, sięgania do instynktów natury; świąteczna maskarada. Pierwsza jest damą kierową, druga papiężką Joanną. Dwie kobiety – gracje, wampiry, chichoczące, rywalizujące ze sobą, ale wzajemnie się pociągające, zafascynowane swoją kobiecością – rubensowskimi kształtami, tycjanowską linią pleców i rudymi włosami Mani oraz fidaszową, smukłą rzeźbą Zofii. Wspólnie szykują się na łowy, *stają naprzeciw siebie jak pantera i hiena gotowe do skoku; pierwsza trupio blada, druga apoplektycznie czerwona*⁵¹. Pantera – symbol modernistycznej *femme fatale*, drapieżnik, i jej naturalny wróg – hiena, padlinożerca. Scholzówna jest wężem, zasadą żeńską, ale także falliczną, męską, istotą androgyniczną, inteligentną, sprytnie owijającą się wokół ciała mężczyzny, paradoksalną w swoim obojnactwie i płodności. Wąż, czołgający się w piachu ruchem giętkim, wabiącym, sugeruje też silną symbolikę płodnej bogini ziemi, i – co najważniejsze – to jednocześnie zwierzę przynależące do kultu Dionizosa⁵².

*Wąż ten w czarnej, obcisłej sukni, ma biały gronostajowy kapelusz, a po wyleczonym śmiercionośnym jądzie została mu melancholia centralizująca się w potwornie pięknych zapadających się oczach – kameach i ukochanie wszelkiej „literatury” i wszelkich ekscentryczności. Przepada za maraskinem, androgynizmem, a węzowej natury będąc, objadłszy się mężczyznami, zwija się w kłębek i śpi, w śnie jeszcze wzdycha i pyszczek otwiera szeroko*⁵³.

Scholzówna wabi i przeraża swoją diaboliczną inteligencją, jej giętkość węzowego ciała współgra z giętkością umysłu, przynależy do chtonicznej natury, paląc zalotnie papierosy, siadając zawsze w rzeźbiarskiej i kuszącej pozie, popijając jednocześnie maraskin, alkohol równie spreczny i intrygujący jak ona sama – słodki likier z gorzkiej i dzikiej wiśni dalmatyńskiej. Postawa kobiety

⁵⁰ A. Neuwert-Nowaczyński, *Cyrce Mańkowska*, [w:] idem, *Siedm dramatów jednoaktowych...*, s. 135.

⁵¹ Ibidem, s. 170.

⁵² Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 452–453.

⁵³ A. Neuwert-Nowaczyński, *Cyrce Mańkowska...*, s. 159.

węża – tajemniczego, zimnego piękna – ironicznie komponuje się z osobowością kobiety hyeny – klasycznie pięknej, opisanej w ciepłej palecie barw. Mańkowska jest dwulicowa, podstępna, zmienna i krwiożercza, zwodzi słodkim pięknem:

[...] *imponująca Rubensową pełnią bioder, kształtną zwięzłością różowych kolan, niepojętem zdrobieniem stóp, Tycyanowskimi linami pleców i jedwabną kataraktą rudo-kasztanowych włosów; oczy wilgotne najedzonej pantery, ząbki młodych kotów, timbre głosu greckich ephebów*⁵⁴.

Idealna bogini płodności, wcielenie ziemskiej natury kobiecej, zwyciężająca w walce o mężczyznę z żoną, kobietą brzemienną, dzięki swojemu potencjałowi zwodniczego, apollińskiego uroku. Diaboliczna w postawie, świętokradcza w języku, parafrazująca bałwochwalczo biblijne frazy: „panny konfekcyonistki nie słuchać, nie gorszyć się, nie patrzeć się, bo ktoby zgorszył jedną z tych maluczkich, godzien jest, aby mu kamień młyński przywiązano do szyi...”⁵⁵ – czarodziejka, bogini śmierci Kirke.

Owe dwie kobiety pantery uczestniczą w orszaku Dionizosa, ciągną jego wóz, są boskimi atrybutami⁵⁶. W orgii pijaństwa i kultu płodności składają mu ofiary ze świń, które wyczarowuje dla niego ze zwabionych mężczyzn Cyrce Mańkowska. Mężczyzna jest zatem zwierzyną ofiarną dzikiej płodności, pozbawionym inteligencji i męskiej siły. Pantery pozbawiają go osobowości, bo przecież mężczyzn na świecie nie zabraknie. Gdy Mańkowska traci jednego na rzecz arystokratki, zaraz rekompensuje sobie brak drugim starszym mężem, ojcem, hojnym wobec kochanki, bezwzględnie skąpym wobec żony. Demoniczna kobiecość skonfrontowana została zatem z filisterską moralnością właścicielki, pracownic i stałych bywalczyń salonu konfekcji damskiej, ale także z naiwnością i dobrocią zdradzonej żony. Wynik owej konfrontacji tak odmiennych typów kobiecości jest oczywisty – zwycięży kobieta demon, nie będzie to jednak prawdziwy triumf. *Femme fatale* jest grzesznym dzieckiem dekadentyzmu, wzmagającym mizoginistyczne nastroje wśród mężczyzn, fascynującym, w przeciwieństwie do filisterskiej matrony, bezwzględnym jednak w logice działania: „Otóż tak: gdyby ten lekki chleb nie był tak ciężkim, byłby ten ciężki chleb najlżejszym...”⁵⁷.

Nagromadzenie w jednej jednoaktówce tak bogatej symboliki kobiety fatalnej doprowadza do przerostu formy, jaką prezentowały kobiece postacie dekadentycznej antropologii. Fascynująca dionizyjskość zostaje zawieszona już w pier-

⁵⁴ Ibidem, s. 158–159.

⁵⁵ Ibidem, s. 162.

⁵⁶ Por. W. Kopaliński, op. cit., s. 300–301.

⁵⁷ A. Neuwert-Nowaczyński, *Cyrce Mańkowska...*, s. 186.

wszym zdaniu, gdzie bachiczna Grecja zastąpiona zostaje salonem prostytucji i pustej ekstrawagancji. Dramat Nowaczyńskiego zdaje się potwierdzać, że „*femme fatale* była niedoszlą karierowiczką, jej energie zostały neurotycznie obrócone w buduar”⁵⁸, miejsce przeestetyzowanych kobiet i próżnej nudy.

Obraz kobiecości i dekadencjonalnej fascynacji jej przejawami uzupełnia jednoaktówka skoncentrowana wokół symbolicznych postaci literackich – Don Juana–Brzostowskiego, Orlanda–Hamleta i Ofelii–Marii. Tworzą oni trójkąt miłosny, zaprezentowany jednak w szczególnie ironicznej konwencji, o czym świadczą już kodowane imiona bohaterów. Akcja dramatu rozpada się na dwa kluczowe spotkania: Don Juana z Hamletem, podczas którego kobieta jest przedmiotem dyskusji oraz Don Juana z Ofelią, kiedy to kobieta staje się głównym bohaterem, wodzirejem zabawy, renesansowej uczyty, odbywającej się pod wyemancypowanym hasłem: „śpiew, chłopiec i wino”⁵⁹.

Mężczyźni toczący odwieczną dyskusję na temat istoty kobiecości są karykaturalnymi odpowiednikami swoich literackich pierwowzorów. Orland wzorcowo hamletyzuje, wygłasza filozoficzne frazy na temat kobiecej natury prosto z książki, którą napisał. W swym uniesieniu filozoficznym ucieka od „harmonii brutalnej bioder i ramion, biustów i pośladków”, od dzikiej kobiecej seksualności, także własnej żony, na rzecz „cudu kobiecej psyche”⁶⁰, nieuchwytniej, nieskończonej, wiekuistej. Don Juan natomiast wyrasta na skrajnego przeciwnika poglądów nowego Hamleta. Nie poszukuje tajemnic kobiecej psychiki, on jako gwiazda opery kobiety kolekcjonuje, traktuje jak trofea i już nawet nie stara się obliczyć, którą ofiarą będzie Ofelia – żona Orlanda. Ona to właśnie niejako godzi obu – męża zdradza, wyśmiewając jego egzaltowane wywody o naturze kobiecej, drugiego zaś wciąga w szaleństwo upojenia, w zabawę, w której staje się on Abelardem, Samsonem, pudlem, barankiem – ofiarą kobiety. Słaba, niewinna Ofelia przyjmuje postać silnej, niezależnej nietzscheanistki: „Śmieję się... a ty się śmieję donno Anno, ale unikaj, radzę ci dzieciuchno śliczna, unikaj mężczyzn, którzy zaczną przed tobą kadzidła palić... Mężczyzna, który idzie do kobiety, winien nie zapominać bata... [...] Kadzidła my mamy u siebie... A teraz jeść, jeść, jeść... bo Ofelia głodna jak wilk”⁶¹. Głód swój zaspokajają poprzez magiczne formuły, parafrazowane modlitwy, rzucając urok na upojonego nieświadomością Brzostowskiego.

⁵⁸ C. Paglia, *Seksualne persony: sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006, s. 12.

⁵⁹ A. Neuwert-Nowaczyński, *Hamlet i Don Juan*, [w:] idem, *Siedm dramatów jednoaktowych...*, s. 302.

⁶⁰ Ibidem, s. 284, 286.

⁶¹ Ibidem, s. 301.

Śpiewak niech będzie błogosławiony między niewiastami.

Przecież to męczennik własnego mięsa... co? czyż nie? Inkarnacja wiecznego pożądanego żony bliźniego swego, ha ha...

Nowonarodzone dziecko jest brudne, fatalnie brudne! jak sumienie Don Juanów, hahaha.

Truś nie udawaj nie!

Jowiszku! Znamy cię!⁶²

Wyrwani z tanecznego rytmu wizytą ojca jednej z ofiar Don Juana, powracają do rozkosznej zabawy, odrzucając kłopoty na jutro. Zwycięzczynią konfrontacji jest zatem inteligentna poetka Ofelia, gdyż nie pozwoliła na przeobrażenie swojej kobiecości w czystą ideę, nie stała się też ofiarą, zdołała ujarzmić dekadentckiego artystę, egzaltowanego pedanta Don Juana.

„Walka płci była podstawową teorią, na której wspierały się naturalistyczne sztuki Strindberga”⁶³. Nowaczyński do tej idei w swojej ostatniej jednoaktówce zdaje się nawiązywać z charakterystycznym dla siebie przymrużeniem oka. So-wizdrzała. O ile karykaturalność męskich postaw jest tu wyraźna, o tyle na ironiczny aspekt postaci Ofelii warto zwrócić uwagę. Jej niezbornosc polega na paradyjnym powtórzeniu schematu tradycji literackiej i wywróceniu jej na opak w perspektywie modernistycznej sytuacji kobiet. Szekspirowska Ofelia zostaje odrażona, popada w obłęd, w końcu topi się w rzece. Nowaczyński zdaje się pytać, co by było gdyby posiadała repertuar środków wyrazu i instynkt kobiecej siły *femme fatale* końca XIX stulecia? Odpowiedź jednoznaczna nie jest. Fascynująca modernistyczna persona kobiety fatalnej uwikłana jest w sprzeczności, a zgodnie z wizją Nowaczyńskiego – w grzeszność, zapaść moralną. Formacja modernistyczna jawi się zatem jako struktura zwalczających się sprzeczności, aktualizująca stare i nowe przesady, owe charakterologiczne bałwany epokowe.

Siedm dramatów jednoaktowych Adolfa Neuwerta-Nowaczyńskiego, widzianych przez pryzmat kreowanych w nich i sportretowanych modernistycznych person, odsłania możliwość wykroczenia poza interpretację wyłącznie naturalistycznych znamion owych dramatów. Zgodnie z ustaleniami badaczy przełom XIX i XX wieku stworzył sztukę w jednym akcie na nowe rozwiązania formalne, jakości i kategorie estetyczne. Jednoaktówka dzięki zwartej formie, aktualizacji tradycyjnej jedności miejsca, czasu i akcji sprzyjała prezentacji konkretnego studium postaci, jej psychologicznego rysu. Jeśli nieporadnie skonstruowane małe dramaty Nowaczyńskiego mają szansę na przetrwanie w czytelnicznej pamięci, to właśnie dzięki konstrukcjom osobowościowym wpisanym w karykatu-

⁶² Ibidem, s. 302, 303, 304, 305.

⁶³ G. Matuszek, *O naturalistycznych jednoaktówkach A. Strindberga*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Czytanie pozytywizmu”, Seria Literacka 7 (27), Poznań 2000, s. 144–145.

ralny obraz epoki, którą Nowaczyński w pewnej mierze (prawdopodobnie zapraszając do Polski cygana epoki Stanisława Przybyszewskiego) zapoczątkował, by później ją przewyciężyć. Zjawisko to znane – krytyka mieszczaństwa i dekadentyzmu przeprowadzona przez Nietzschego w filozofii, religii, moralności nie przeszkodziła mu w tym, by stać się bożyszczem formacji modernistycznej. A Nowaczyński? W jednoaktówkach stworzył korowód charakterystycznych typów postaci, które uzupełniają jego najbardziej znaną analizę młodopolskiej osobowości – „mieczyka kawiarnianego”. Z czasem Nowaczyński wybierał częściej atak bezpośredni i personalny, wymierzony w konkretne postacie życia literackiego, i to mu się zwykle pamięta. Potrafił jednak autor *Sobowtóra* przyjrzeć się personom, uczestniczącym w młodopolskim teatrze zdarzeń, obnażając sprzeczności największych sporów okresu: dekadenta i filistra, artysty i urzędnika, walki płci, dystansując się tym samym do całej masy współczesnych mu tekstów literackich, prezentujących owe konflikty na korzyść jednej ze stron. Modernistyczne persony – grzeszne dzieci przełomu wieków, to postacie wyklęte, chorobliwe, a idąc za Nietzschem – niezbędne w procesie przewyciężania indyferentyzmu i znieruchomienia kultury burżuazyjnego salonu i buduarowej nudy.

Niniejsza próba odczytania jednoaktówek Nowaczyńskiego stara się chociaż w niewielkiej części odpowiedzieć na pytanie postawione w przywoływanej już recenzji Kisielewskiego o sensowność zajmowania się małymi dramataми młodopolskiego Sowizdrzała. W jednoaktówkach autora *Domu kalek* przeglądamy się jak w krzywym zwierciadle widma, sobowtóry, kreacje, kształtowane w wyobraźni polskiego modernizmu. Nowaczyński podgląda je z demaskatorską pasją, w ironicznej postawie zdystansowania, pokazując pełniej, bo w strategii wieloznaczej, człowieka przełomu wieków. Jego studium młodopolskiej postaci może stać się punktem wyjścia do rozpoznania w perspektywie porównawczej bożyszczka formacji postmodernistycznej, która zakładając maski modernistycznej wyobraźni, rozbija lustra współczesnej kultury znacznie silniej niż pesymizm XIX wieku.

MODERNIST PERSONAE IN THE EYES OF THE SOWIZDRZAŁ.
ABOUT ONE-ACT PLAYS ADOLF NEUWERT-NOWACZYŃSKI

Summary

One-act plays Adolf Neuwert-Nowaczyński usually described as an Polish example of the naturalistic conventions of European drama, have never been a fascinating field of research for the 21st century researcher on the literature of the Young Poland. However, when analyzed as described in the richness of character dramas of this era, the modernist imagination personae, it appears that Nowaczyński's works are an interesting contribution to the mainstream of modernist criticism, discussion between the decadent and the philistine in the late 19th and early 20th century.

It was presented in the context of the very important category of the philosophy of Friedrich Nietzsche, such as „will to power”, „Dionysian culture”, „Apollonian culture”. Criticism of nihilism, decadence and way of life philistine on the beginning of the 20th century, Nowaczyński focused around an ironic presentation of the modernist characters – *philistine*, *decadent*, *femme fatale* – representative of modernist art and literature. Modernist personae are sinful and sickly children the 19th century, anathema characters, where as in a distorting mirror look at the demons of the imagination of a Young Poland. In effect, Adolf Neuwert-Nowaczyński is found to be an outspoken critic of aesthetic of „bourgeois salon” and decadent abuses, an ironic observer sensitive to the realities of his time and place, and to the crisis of culture of the beginning of the 20th century.