

Anna PODSTAWKA

## U progu dorosłości. Problematyka dojrzewania w dramacie przełomu XIX i XX wieku

Oto rodzina.

Troje dzieci i dwoje rodziców pod jednym dachem w ciszy nocnej czynią obrachunki dusz własnych.

I każde z tych dzieci zмага się z jakąś siłą olbrzymią, za ciężką na ich słabe barki. [...]

Zapominają ci rodzice, że są światy, w które wprowadzić trzeba te dzieci, które niepewne i wahające stoją u progu i lękają się, trwożą, olśnione [...].

Niechby rodzice pamiętali, że nie tylko ciała ich dzieci, lecz i dusze ich rosną. Dusze ich rosną<sup>1</sup>.

Tak oto Gabriela Zapolska skomentowała rodzinny dramat, rozgrywający się na kartach jej powieściowej dylogii *Sezonowa miłość* i *Córka Tuśki*, a zarazem obecny w różnych wariantach w całej twórczości pisarki. „Postać dziecka od czasów jego »odkrycia« w wieku XVIII i apoteozy w romantyzmie – służyła metaforyzacji ludzkiej kondycji. Dziecko było maską człowieka pierwotnego, człowieka kosmicznego, człowieka wewnętrznego” – pisze Anna Sobolewska<sup>2</sup>. Szczególne nacechowanie symboliczne zyskały dziecięce postaci w modernistycznej optyce antropologicznej – jak dowodzi Anna Czabanowska-Wróbel w monograficznym ujęciu zagadnienia – stając się jednym z symboli-kluczy

---

<sup>1</sup> G. Zapolska, *Córka Tuśki*, Warszawa 1907, s. 77-78.

<sup>2</sup> A. Sobolewska, *Od magii do mistyki. Powieści inicjacyjne Janusza Korczaka*, [w:] *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, studia pod red. H. Kirchner, Warszawa 1997, s. 111.

w literaturze epoki<sup>3</sup>. Literackie wizje dziecka kształtowały się w historycznym kontekście przemian społecznych i obyczajowych, przy równoczesnym powiązaniu z rozwojem następującym w obszarze różnych dyscyplin naukowych: pedagogiki, psychologii, medycyny, filozofii. Na przełomie XIX i XX wieku różnie też odnoszono się do sprawy kategorii wiekowych, najczęściej jednak we wczesnych etapach życia ludzkiego wyróżniano okres niemowlęstwa, najmłodszego (do 6-7 lat) i starszego dzieciństwa – mniej więcej do 14 roku życia. Literatura jednak traktuje kwestie wieku postaci dziecięcych z dużą swobodą, nie tyle przywiązując wagę do metryki, co pewnych predylekcji psychicznych i duchowych, czego typowy przykład stanowi choćby mocno zakorzeniony w dramacie modernistycznym motyw kobiety-dziecka. Kolejny etap wiekowy, związany z procesem pokwitania, nie był już uważany za czas dzieciństwa *sensu stricte*, ale wczesnej młodości – spostrzeża Czabanowska-Wróbel, przywołując stosowane w odniesieniu do warstw wykształconych określenie „niewdzięczny wiek” (*Flegeljahre, l'âge ingrat*)<sup>4</sup>, pojawiające się m.in. we wspomnianej *Córce Tuśki*, gdzie Zapolska zawarła wnikliwą analizę psychologiczną czternastoletniej Pity, kierującej swe pierwsze miłosne porywy ku byłemu kochankowi matki. Nie ulega wątpliwości, że to, co związane z adolescencją, okresem między dzieciństwem a osiągnięciem dojrzałości, na rodzimym gruncie dość ostrożnie dotykane przez Prusa (*Grzechy dzieciństwa*) i Sienkiewicza (*Rodzina Połanieckich*), spotykało się z rosnącym zainteresowaniem pisarzy końca XIX i początku XX stulecia.

Temat dojrzewania w mieszczańskim środowisku zawsze łączy się z kwestią fałszywej moralności i niezdolności rodziców do zrozumienia tego, co dzieje się z ich dzieckiem, wyjścia poza sferę jego potrzeb bytowych i zewnętrznego wizerunku, sprowadzanego do przestrzegania społeczno-obyczajowych konwensansów. Cytując wypowiedź bohaterki dramatu Zofii Wójcickiej, „[...] wtedy, kiedy się rodzą – otulamy je pieluszkami i watą, kiedy wychodzą, ubieramy je w ciepłe paltociki. Uważamy do przesady, aby nie stłukły sobie noska, lub nie nabawiły się kataru. – Ale kiedy się rodzi ich dusza, nie robimy dla niej nic, a przynajmniej za mało”<sup>5</sup>. W drugiej połowie XIX wieku w potocznej świadomości wciąż jeszcze panowało myślenie życzeniowe, kultywujące mit szczęśliwej

---

<sup>3</sup> Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienia antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 16-17.

<sup>5</sup> Z. Wójcicka, *Psyche. Tragedia dziecięca dla dorosłych ludzi w trzech aktach*, Kraków 1901, s. 54.

rodziny, urastający do statusu obowiązującego wzorca<sup>6</sup>. Odpowiedzią literatury i teatru – podejmowaną zwłaszcza na gruncie europejskiego naturalizmu – było obnażanie tabuizowanych patologii, demaskowanie zaburzeń i wewnętrznych napięć w obrębie rodzinnych interakcji. Nacinając ostrzem skalpela powłokę domowej idylli, odsłaniano podskórne tragedie ekonomicznych małżeństw, chwiejące się na fundamentach pozorów domy dla lalek, niedojrzałość dorosłych i emocjonalnie kalekie „dzieci obowiązku”, wskazywano mechanizmy uprzedmiotowienia czy zniewolenia partnerów, pustą strukturę zdewaluowanych ról, poczucie izolacji i samotności, niemożności nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem. Rodzina mikroskala – niczym soczewka – pozwalała przyjrzeć się z bliska procesom społecznym i kulturowym współczesnego świata, w którym coraz dotkliwiej dawał się odczuć antropologiczny kryzys tożsamości, spleciony z wypaleniem korzeni chrześcijańskiej duchowości, brakiem trwałych punktów odniesienia na rzecz relatywnej aksjologii. Powszechny kryzys wartości życia, wynikający z uwikłania jednostki w zdehumanizowany system społeczny oraz zredukowania wizji człowieczeństwa do wymiarów biologicznych i oderwania od transcendencji, rodził poczucie beznadziei i pesymizmu.

Przez pryzmat tych zjawisk warto zwrócić uwagę na obecną w wielu utworach o proveniencjach naturalistycznych i symbolistycznych śmierć dziecka w chwili, w której ma ono przekroczyć granicę dziecięcej niewinności, wejść w niechcianą dorosłość. Piętnem śmierci naznaczona jest dorastająca bohaterka w *Córce Tułki* Zapolskiej, podobnych przykładów dostarcza (nie tylko) ówczesna dramaturgia. W Ibsenowskiej *Dzikiej kaczce* czternastoletnia Jadwinia, wplątana w niezrozumiałą z dziecięcego punktu widzenia dramat dorosłych, popełnia samobójstwo, składając samą siebie w ofierze. W tym samym wieku jest Hanusia, tytułowa bohaterka sztuki Hauptmanna *Hanneles Himmelfahrt*<sup>7</sup>, uboga wiejska sierota maltretowana przez brutalnego ojczyrna-pijaka, która kończy ziemskie życie otoczona aurą świętości, w pragnieniu zaznania rajskiego szczęścia. Tajemnicę śmierci zabiera ze sobą dziewczyna z *Wnętrza* Maeterlincka, którą w ostatnich godzinach przed utonięciem widziano błakającą się samotnie po nadrzecznych łąkach, zaś jej siostry zastygają w niemym geście przeniknięcia szyby oddzielającej je od nieznanego świata na zewnątrz. W nieco innych kontekstach, mających swe źródło w naturalistycznej myśli antropologicznej, wybrzmiały tragedie młodości wpisane w akcję głośnych dramatów Franka Wedekinda (*Frühlings Erwachen*, 1891) i Maxa Halbego (*Die Jugend*, 1893), odważnie podejmujących temat budzenia się zmysłowości i pierwszych doświadczeń erotycznych.

---

<sup>6</sup> Zob. G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 64.

<sup>7</sup> W Polsce przyjął się tytuł *Hanusia* w przekładzie Marii Konopnickiej.

„Wychowanie nasze – pisał Richard von Krafft-Ebing, popularny u schyłku XIX wieku psychiatra – jest jednostronne: zwracamy uwagę głównie na rozwój umysłu, ze szkodą dla zdrowia i ciała, dla uczuć i charakteru”<sup>8</sup>. *Przebudzenie się wiosny* Wedekinda (pod takim tytułem ukazał się pierwszy polski przekład) ze świata dorosłych prowadzi tu do tragicznych w skutkach wydarzeń: samobójstwa wrażliwego chłopca, śmierci dziewczyny spowodowanej próbą poronienia i osadzenia młodocianego ojca jej dziecka w zakładzie poprawczym, gdzie ma znaleźć to, „czego mu niesłusznie w domu oszczędzano, żelazną dyscyplinę, zasady i przymus moralny”<sup>9</sup>. Niegotowość do przyjęcia dorosłych ról sygnalizowana jest od pierwszej sceny dramatu, w której Wendla prosi, aby nie dawano jej jeszcze długiej sukienki, jakby instynktownie obawiała się wyjścia poza bezpieczną przestrzeń dziecięcego pokoju:

WENDLA

Dlaczego mi uszyłaś, mamó, taką długą suknię?

PANI BERGMAN

Przecież dziś kończysz czternaście lat!

WENDLA

Wolałabym nigdy nie skończyć czternastu lat niż mieć taką długą suknię.

PANI BERGMAN

Ta suknia nie jest za długą, Wendlo. Czegóż ty chcesz! Cóżem ja winna, żeś jeszcze o dwa cale urosła. Taka duża dziewczyna nie może nosić krótkiej sukienki.

WENDLA

W każdym razie lepiej mi w mojej krótkiej sukience aniżeli w tej powłóczystej szacie. Pozwól mi ją jeszcze nosić, mamó. Tylko przez to jedno lato. Na ten ubiór pokutny dość będzie jeszcze czasu, gdy skończę lat piętnaście. Schowajmy go do następnych urodzin. Teraz spuściłabym tylko zakładkę<sup>10</sup>.

Kwestie dotyczące przeobrażeń kobiecej cielesności tłumione są kulturowym gorsetem, wyrażonym zastępczym aktem wydłużania sukienki. Bohaterka dramatu Wedekinda za przyzwoleniem matki, która również niepokoi się o przyszłość nad wiek rozwiniętej fizycznie córki, odracza jeszcze moment

<sup>8</sup> R. von Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy. (Nasze zdrowie i chore nerwy)*, Warszawa 1886, s. 28.

<sup>9</sup> F. Wedekind, *Przebudzenie się wiosny. Tragedia dziecięca*, Warszawa 1907, s. 111-112. Nie podano nazwiska tłumacza, kolejne wydania pt. *Narodziny wiosny* ukazały się w przekładzie Zofii Wójcickiej (Lwów 1911, 1924).

<sup>10</sup> Ibidem, s. 6-7.

przywdziania „pokutnego ubioru”, jednak dziecięcy mundurek nie jest w stanie zatamować procesu dorastania. Młodzi – pozbawieni autorytetów i etycznych punktów oparcia – na własną rękę poszukują odpowiedzi na nurtujące ich egzystencjalne rozterki, rewidując teorię szkolno-katechetycznej nauki i rozpaczliwie miotając się pośród reguł życia społecznego, by ostatecznie zapłacić wysoką cenę za samorzną inicjację w dorosłość. „Chciałbym wiedzieć po co my żyjemy właściwie na świecie?” – pyta retorycznie jeden z chłopców. „Przestudiowałem encyklopedię od A do Z. Słowa – nic tylko słowa i słowa! Ani jednego naturalnego objaśnienia. O ta wstydlivość! – Co mi to za encyklopedia, która na najpierwsze pytania życiowe nie daje odpowiedzi” – komentuje Maurycy, przyszły samobójca<sup>11</sup>. Kochająca skądinąd matka nie potrafi podjąć szczerzej rozmowy z Wendlą na tematy dotyczące małżeństwa i macierzyństwa, sprowokowane powiciem dziecka przez starszą córkę<sup>12</sup>; co więcej – ugina się pod presją opinii publicznej, przyzwalając na śmierć młodszej, w oficjalnej wersji cierpiącej na blednicę. „Tak chcą konwenanse” – niczym echo powraca fatalistyczne określenie kobiecego losu, pokazanego przez pryzmat trzech pokoleń kobiet w jednoaktówce *Dziewiczy wieczór* Zapolskiej, w której szykująca się do ślubu panienka pozostaje zupełnie nieświadoma swej przyszłej roli. „Dopiero teraz pytam się sama siebie czy dobrze robię wydając Tosię tak młodą za mąż. Patrz, między tymi dziećmi, w tym tanecznym wirze trudno ją odróżnić. I jutro już żona!...” – waha się matka, biernie poddając się rzeczywistości opartej na pozorach w myśl decydującego w dramacie głosu babki: „[...] nie ucz jej niczego, nie dawaj jej żadnych nauk. Życie będzie sto razy lepszym od ciebie nauczycielem. [...] Ośmnaście lat ją uczyłaś – puść ją o własnych siłach”<sup>13</sup>.

*Tragedię dziecięcą* Wedekinda (wystawioną dopiero w 1906 roku, piętnaście lat po edycji książkowej, na deskach Kammerspiele des Deutschen Landestheater w Berlinie w głośnej inscenizacji Maxa Reinhardta<sup>14</sup>, a w Polsce w Łodzi

<sup>11</sup> Ibidem, s. 10, 19.

<sup>12</sup> Jedyne, na co potrafi się zdobyć w odpowiedzi na prośby dociekliwej córki, to wymijające ogólniki: „Aby mieć dziecko – trzeba mężczyznę, z którym się jest poślubioną... kochać – kochać, mówię ci – jak tylko można, kochać mężczyznę! Trzeba go kochać z całego serca, tak – jak się nie da powiedzieć! Trzeba go kochać Wendlo tak, jak w twoim wieku kochać jeszcze nie możesz... Teraz wiesz już wszystko. [...] Teraz wiesz co cię czeka”. Ibidem, s. 64.

<sup>13</sup> G. Zapolska, *Dziewiczy wieczór. Akwarela sceniczna w jednym akcie*, [w:] *Teatr Gabrieli Zapolskiej. Żabusia. Dziewiczy wieczór*, Warszawa 1903, s. 102, 118. Sztuka, której prapremiera odbyła się w 1899 r., odsłaniała proces (nie)przygotowania do życia w rodzinie, jakiemu podlega młoda dziewczyna przed ślubem. Problematyka „przedmałżeńskiej edukacji” należała do często podejmowanych kwestii w naturalistycznym nurcie dramaturgii przełomu XIX i XX wieku.

<sup>14</sup> „Był to jeden z najdziwniejszych wieczorów. Od początku przedstawienia aż do ostatniego zapadnięcia kurtyny ani jedna ręka nie ruszyła się do okłasku. [...] Tymczasem następnego dnia

przez Aleksandra Zelwerowicza i w 1910 w Warszawie w ramach inauguracji Wolnej Sceny Bolesława Gorczyńskiego<sup>15</sup>), włączającą się w nurt prekursorskich dramatów z wyraźnie już rysującym się ekspresjonistycznym postrzeganiem rzeczywistości, poprzedził u schyłku lat dziewięćdziesiątych sceniczny rezonans dramatu *Młodość* (*Die Jugend*) Maxa Halbego, uważanego za jednego z najzdolniejszych przedstawicieli niemieckiego naturalizmu. Polski przekład ukazał się w 1896 roku, trzy lata po niemieckim wydaniu i prapremierze w berlińskim Residenztheater (1893), a w kwietniu 1901 został wystawiony w Teatrze Miejskim we Lwowie za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego<sup>16</sup>.

„Rzecz dzieje się w polskich okolicach Prus Zachodnich” – czytamy w didaskaliach lwowskiego egzemplarza teatralnego<sup>17</sup>, w edycji zatwierdzonej przez rosyjskiego cenzora pada bardziej oględna informacja: „Rzecz dzieje się w Prusach Zachodnich”<sup>18</sup>. Akcja tej naturalistycznej tragedii młodzieńczej miłości rozgrywa się ciągu trzech kwietniowych dni na wiejskiej plebanii, gdzie ścierają się postawy religijno-moralnej ortodoksji i liberalizmu, reprezentowane przez polskiego wikarego – młodego idealistę, ukazanego jako skrajny asceta i fanatyk, i niemieckiego proboszcza – człowieka dojrzałego, „obdarzonego

---

rano przy kasie Kammerspiele – obłężenie. Poprzedniego wieczoru wrażenie było po prostu tak wielkie, że publiczność nie mogła się zdobyć na oklaski... *Przebudzenie* grano przeszło sto razy, w następnym sezonie dalszych sto dziesięć razy, a potem sztuka pozostała w repertuarze Kammerspiele przez dalszych dziesięć lat jako niezawodna atrakcja” – wspominał Ryszard Ordyński, współpracownik Reinhardta (*Z mojej włóczgi*, Kraków 1956, s. 249-250).

<sup>15</sup> Przedstawienie Wolnej Sceny spotkało się z dużym zainteresowaniem ze względu na nowatorską scenografię (zastosowano kulisy z kotar), dobre aktorstwo i odważnie podjętą tematykę. Zob. P. Obrączka, *Z dziejów młodopolskiej recepcji Franka Wedekinda (do 1914 roku)*, [w:] tenże, *Od Orzona do Szymanowskiego. Studia i szkice*, Opole 2005, s. 222-224; R. Taborski, *Warszawskie teatry prywatne w okresie Młodej Polski 1905-1918*, Warszawa 1980, s. 69-74.

<sup>16</sup> W ocenie lwowskich krytyków dramat pojawił się zbyt późno, jako mocno już przebrzmiałe echo naturalizmu. „*Młodość* się postarzała i budzi niesmak zwiędłością swoich kształtów” (H. Cepnik, *Z teatru*, „Gazeta Narodowa” 1901, nr 120, s. 2). „Jest ona słabą kopią dawno przebrzmiałych francuskich sztuk, które namnożyły się około pierwszej połowy ubiegłego dziesiątka i może zająć tylko umysły, nie śledzące zupełnie za objawami literatury dramatycznej w Europie” (G. Zapolska, *Z teatru*, „Słowo Polskie” 1901, nr 201, s. 1-2).

<sup>17</sup> Zob. *Młodość. Dramat w trzech aktach Maksa Halbego. Z repertuaru wiedeńskiego „Deutscher Volkstheateru”*, [Lwów] 1901, egzemplarz suflerski, Biblioteka Śląska w Katowicach, BTLw 3072. Rękopis zawiera przekreśloną informację o przedstawieniu sztuki w teatrze krakowskim oraz projekt obsady, co wskazuje na wcześniejszy (co najmniej o dwa sezony), nie zrealizowany przez Pawlikowskiego zamiar jego wystawienia.

<sup>18</sup> M. Halbe, *Młodość*, spolszczyła R.C., Warszawa 1896, s. 7. Dalsze cytowania, o ile nie zaznaczono inaczej, według tego wydania.

niepospolitą siłą charakteru”<sup>19</sup>, który swą znajomość ludzkiej natury opiera nie na odczytaniu w literaturze teologicznej, ale na zasobach życiowego doświadczenia. W takiej atmosferze wychowuje się przedwcześnie osierocona para siostrzeńców proboszcza, osiemnastoletnia Anusia i o rok młodszy Amandus (według spolszczonej edycji Bogumił), jej przyrodni, psychicznie upośledzony brat. Wspomnienie zmarłej matki, przywoływanej w związku z dniem jej urodzin, wpisuje problem budzącej się zmysłowości w naturalistyczny kontekst praw natury, dziedziczności i wpływu *milieu*. Anna jest nieślubnym dzieckiem, co w przekonaniu księdza wikarego stanowi widome świadectwo tego, że „[...] grzech zmarłej nie został zagrzebany! Owoc grzechu żyje [...]”<sup>20</sup>. W trosce o los dziewczyny, który wskutek rodzinnych obciążeń może być repetycją historii matki, duchowny chce ją nakłonić do wstąpienia do klasztoru, by przez ofiarę własnego życia odpokutowała winy zmarłej i swe grzeszne poczęcie. „Jestem jeszcze taka młoda” – broni się ze łzami Anulka, podekscytowana przyjazdem kuzyna, z którym łączy ją dziecięca sympatia, instynktownie odsuwając lekturę listu od siostry przełożonej z pozwoleniem na wstąpienie do nowicjatu, zapobiegliwie wystaranym dla niej przez wikarego. Pełna zmysłowej, witalnej radości życia, bez przekonania przyjmuje argumenty swego spowiednika: „Gdybyś była w stanie ocenić całą pełnię szczęścia, jakie ci list ten obiecuje! Tam, poza kratą klasztorną, nie zagości już żadna myśl pusta, nie ma już miejsca dla pokus i zwątpień. Panuje tam bezwzględny spokój, który my, dzieci świata, tak gorzko wywalczać sobie musimy”<sup>21</sup>. Pojawienie się Jana, *dramatis personae* wprowadzonej na zasadzie „przybysza z przeszłości”, odsłania kulisy rodzinnych tajemnic i wyzwala drzemiące instynkty, prowokując niepowstrzymaną lawinę wydarzeń. Młodzi poddają się szaleńczej miłości, nad którą ciąży fatum historii ich rodziców (dowiadujemy się, że matka Jana w młodości porzuciła stryja Anny, który po tym zrezygnował ze studiów medycznych na rzecz kapłaństwa), sprzężone z determinantami natury psychofizjologicznej, wpisanymi w postać psychopatycznego Amandusa, w didaskaliach krakowsko-lwowskiego egzemplarza teatralnego określonego jako „istota ożywiana zwierzęcymi popędami”. Atawistyczna zazdrość o rywala, który zawłaszcza jego terytorium i uczucia siostry, znajduje ujście w zabawie dubeltówką, w sposób przewidywalny antycypując finalną śmierć (strzał wymierzony w Jana trafia jednak w Anusię, która zasłania sobą ukochanego).

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 32, 34.

„Halbe w swojej sztuce o młodości znakomicie odśłania spontaniczność i autentyczność pierwszej miłości, władztwo instynktów, które – choć wyzwolone z kontroli superego – nie są jednak »ślepe«” – pisze Gabriela Matuszek<sup>22</sup>. Autor wprowadza elementy ideologicznego dyskursu, rozpatrując miłosne porywy w kontekście odpowiedzialności, grzechu i zbawienia oraz sygnalizując niedojrzałość młodych ludzi, nieprzygotowanych do konfrontacji z budzącą się płciowością i emocjami. Przejściu poza próg dziecięcości towarzyszy poczucie alienacji i własnej odrębności, uzewnętrznione w słowach Jana: „Nie ma duszy bratniej, która by... I to dlatego właśnie, że się jest innym. Trzeba uczucia i myśli kryć ciągle na dnie własnego serca! Wiecznie sam z sobą. Ale to właśnie urabia w nas człowieka, albo też gubi... Spycha w błoto, lub wznosi na wyżyny”. „Nie miałem czasu na zuchwałę myśli, wcześniej podcięto mi skrzydła” – ripostuje wikary, kontynuując: „I pan, ulegający swoim namiętnościom, możesz nazwać się wolnym?!”. A dalej, zwracając się do Anny: „[...] nie wierz mu! Nie daj się wieść na pokuszenie! Ratuj swoją duszę i wieczne twoje zbawienie”<sup>23</sup>. Zgodnie z przewidywaniami kapłana, Anusia oddaje się kuzynowi. Jednak czy decydują tu dziedziczne skłonności<sup>24</sup>, czy może na krok otwartej na życie dziewczyny wpływa też perspektywa klauzury odcinającej ją od sfery jej autentycznych pragnień? Kolejnego ranka po raz pierwszy opuszcza ona poranną mszę, rodzą się wyrzuty sumienia, namiętność miesza się z poczuciem winy i obawami przed reakcją otoczenia: „Co też wuj sobie pomyśli?”. „I nie myślisz wcale, co powiedzą moi rodzice, jeżeli nie pójdę na uniwersytet i że w ogóle...” – wtóruje jej Jan, poniewczasie spostrzegając: „Jak tu duszno w pokoju! Tak duszno! (*staje przy oknie*). I to pomimo, że okno otwarte”<sup>25</sup>. O ile dla zakochanej dziewczyny naturalna wydaje się wspólna przyszłość, to dla ambitnego studenta przyjęcie perspektywy „my” oznacza pozbawienie upragnionej wolności, rezygnację z marzeń i przekreślenie licznych planów, a w konsekwencji skazanie na uciążliwą stagnację. Oboje pobierają przyspieszoną lekcję dojrzewania i odpowiedzialności, stając w obliczu wiążących życiowo decyzji, które wymagają całkowitego przemodelowania ich dotychczasowego świata. Jednym z ważnych momentów podjętego w dramacie dyskursu jest „męska” rozmowa Jana ze stryjem Anny:

---

<sup>22</sup> G. Matuszek, op. cit., s. 216.

<sup>23</sup> M. Halbe, op. cit., s. 75-78.

<sup>24</sup> „Wciąż myślę o mamie. Czy i ona tak kochała mego ojca, jak ja ciebie?” – zastanawia się Anna, przeczuwając powtórzenie losu matki. Ibidem, s. 114.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 110-111.



JAN

Nie chcę jej przecież unieszczęśliwić. Chcę wszystko naprawić. Chcę tu zostać... Nie myślałem przecież wcale o tym...

HOPPE

O czym nie myślałeś? Powiedz, Janie, przestałeś już przecież być dzieckiem, a w bliskiej przyszłości masz zostać studentem. O czym nie myślałeś?

JAN

(*spokojniej*)

Ach, sądzę, wuju, że gdy się kogoś bardzo kocha, nie można wtedy myśleć o wszystkim... Wtedy wszystko inne staje się obojętnym... wtedy... (*namiętnie*). Ach, gdybym tylko mógł ci opowiedzieć, jak szalenie kocham Annę... Właśnie teraz dopiero prawdziwie ją kocham... Ach, co tu o tym wiele mówić!...

HOPPE

A więc tak, a więc wtedy nie myśli się o niczym! A czy wiesz, jakie jest moje zdanie? Podług mnie, właśnie wtedy myśli się o wszystkim! Na tym to punkcie różnimy się zupełnie.

JAN

(*na wpół wyzywająco*)

Co do mnie, to nie potrafię tak panować nad sobą! Istotnie, nie wszyscy jesteśmy jednacy... Jestem ostatecznie młodym... nie umiem siedzieć spokojnie i zachować zimną krew wówczas, kiedy chciałbym rzucić się komuś na szyję! Kiedy chciałbym zdusić od razu w uściskach!<sup>26</sup>

Narastającą częstotliwość tematyki związanej z wchodzeniem w dorosłość można zaobserwować również w obszarze młodopolskiej dramaturgii, zwłaszcza w nurcie sięgającym po medium dramatu rodzinnego, przyjmującym optykę naturalistycznej antropologii. Sporadyczne próby sygnalizowania sfer pomijanych milczeniem przekształcały się stopniowo w świadomą formę przełamywania sztywnych ram kulturowych konwenansów. Jak zauważyła Gabriela Matuszek, tematy „edukacyjne” w rodzimym dramacie „pozwalają obnażyć przekazywane następnym pokoleniom »fałszywe« mentalne klisze, a zarazem odsonić zbiorową świadomość (i podświadomość) [...] oraz narzucane jednostkom kulturowe role”, przy czym „pozbawione były na ogół ostrego demaskatorskiego tonu”<sup>27</sup>.

Jednej z pierwszych wiwisekcji problemu psychofizycznego dojrzewania i związanych z tym procesem zagrożeń dokonała Zofia Wójcicka w „tragedii

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 135-136.

<sup>27</sup> G. Matuszek, op. cit., s. 372, 377.

dziecięcej dla dorosłych ludzi” zatytułowanej *Psyche* (1901)<sup>28</sup>, która została poddana dość surowej ocenie współczesnej krytyki<sup>29</sup>, jak i późniejszych badaczy. Według Lesława Eustachiewicza *Psyche* „jest chybionym artystycznie sięganiem [...] do lansowanej przez dramat Wedekinda *Frühlings Erwachen* problematyki dojrzewania seksualnego i związanych z nim niebezpieczeństw”, gdzie autorka „przesunęła akcent z fizjologii na psychologię i skomponowała melodramatyczną historię z nadbudową alegoryczną”<sup>30</sup>. Zawarte w podtytułowej formule odniesienie do *Przebudzenia wiosny* zostało doprecyzowane zaadresowaniem sztuki „do dorosłych”, zaś sam dramat dojrzewania dotyczyć miał bardziej sfery ducha niż zmysłów<sup>31</sup>. Pod powierzchnią duchowych uniesień pulsuje zarazem ciemniejszy, bardziej cielesny nurt życia, kipiący erotycznym witalizmem. Wójcicka wnikliwie kreśli złożone układy rodzinne i różne typy relacji, sytuując je na przecięciu biologicznych i środowiskowych uwarunkowań. Psychologiczny nerw dramatu uwidacznia się zwłaszcza w relacjach matki z córkami, wyrastających na podłożu „walki i szarpania”, rozpiętych między pragnieniem mówienia własnym głosem a spełnianiem matczyńskich oczekiwań, podsycanych poczuciem wzajemnego niezrozumienia<sup>32</sup>. „My teraz dojrzewamy prędko” – stwierdza reprezentująca najmłodszą generację *dramatis personae* osiemnastoletnia Hela – „Zbyt prędko i nagle według mniemania rodziców – którzy nie chcą zrozumieć tego... I wtedy tworzy się między nami a nimi taka przepaść...”<sup>33</sup>. Odzwierciedlają to jej stosunki z matką, oparte na fałszu i podtrzymywaniu iluzji dziecięcości: „Tak, czemuż nie jestem tym dobrym, wesołym, głupiutkim dzieckiem,

---

<sup>28</sup> Wydana w 1901 roku sztuka równoległe miała premierę sceniczną w Krakowie (9 marca) i we Lwowie (12 marca), notabene o kilka tygodni poprzedzając lwowską realizację *Młodości* Halbego (27 kwietnia 1901).

<sup>29</sup> Np. Feliks Koneczny orzekł, że dramat Wójcickiej „jest dobrą rozprawą pedagogiczną, przybraną źle i niepotrzebnie w formę sceniczną”. F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1901, t. 140, s. 148.

<sup>30</sup> L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, wyd. 2, Warszawa 1986, s. 109.

<sup>31</sup> Ten trop interpretacyjny podjęła Agnieszka Jarosz, która zaproponowała odczytanie dramatu Wójcickiej w kluczu mitu o Erosie i Psyche, uzasadniając je obecnością w problematyce dzieła psychologicznych procesów, a także bezpośrednich nawiązań do historii interpretowanej przez psychologów jako wykładnia kobiecej osobowości. Zob. A. Jarosz, *O „Psyche” Zofii Wójcickiej. Dramat z perspektywy mitu*, [w:] *Zapomniany dramat*, pod red. M. J. Olszewskiej i K. Ruty-Rutkowskiej, t. I, Warszawa 2010, s. 161-172.

<sup>32</sup> Obraz skomplikowanych relacji międzypokoleniowych przynosi też dramat Maxa Dreyera *Die Siebzehnjährigen* (1904), w Polsce grany od 1909 roku pt. *Na progu młodości*.

<sup>33</sup> Z. Wójcicka, op. cit., s. 26.

któremu tak dobrze z jego nieświadomością... [...] Gdybyś ty mamó zechciała częściej tak serdecznie porozmawiać ze mną, ale tak sam na sam – to może byśmy się z czasem zrozumieli<sup>34</sup>. Zajęta swym ponownym zamążpójściem kobieta zachowuje chłodny dystans podcinający więź z dorastającymi, nieustannie zabiegającymi o jej miłość córkami, natomiast obdarzoną gwałtownym temperamentem (notabene odziedziczonym po ojcu) zbuntowaną Helę uwiera sztywny gorset hipokryzji kreowanego przez nią salonowego świata, co dziewczyna wyraża w ekspresji ruchowej oraz pragnieniu przekraczania obwarowanych konwenansami granic: „Ah! czasem chciałabym rozwalić mury i krzyczeć głośno, aby mnie cały świat usłyszał: »Ratujcież, bo toniemy!«<sup>35</sup>. Podczas gdy niedojrzała, zimna matka wydaje się zaprzeczać istnieniu form życia pięknego i czystego, świat wartości i wewnętrznego ładu otwiera przed Helą Regina, o dekadę starsza przyjaciółka i była guwernantka, która z empatią odnosi się do bliskich jej samej duchowych dylematów i przeżyć dorastania, pamiętając przy tym, że „są w życiu [...] chwile ważniejsze od innych – chwile przełomowe”, okres, w którym budzi się dusza, stanowiący „o całej jego późniejszej istocie<sup>36</sup>. Dojrzała postawa Reginy stanowi swego rodzaju przeciwwagę dla oskarżycielskiej diagnozy jej młodszego brata, inteligentnego i nadwrażliwego Tadzika: „My jesteśmy jak otchłań, do której wy »dorośli« zajrzeć się boicie<sup>37</sup>. Równocześnie jednak, mimo najlepszych chęci, nie jest ona w stanie wypełnić deficytu rodzicielskiego wsparcia, a przede wszystkim powstrzymać fatalizmu losu, który nazaczył delikatnego, wyalienowanego chłopca piętnem nieuchronnej śmierci, potwierdzającej poczucie modernistycznego kryzysu związanego z przeczuwanym bankructwem ideałów<sup>38</sup>. Wójcicka poszukuje odpowiedzi na

<sup>34</sup> Ibidem, s. 38-39.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 49. Jak pisał Krafft-Ebing: „Właściwym zadaniem wychowania jest rozwinięcie w dziecku tej swobody ducha, która jest tak potrzebną człowiekowi do znoszenia trosk i niepokołów życiowych. Powstaje ona najpewniej z wyższego, filozoficznego pojęcia człowieka o stanowisku swoim we wszechświecie, pojęcia, które ponad znikomością i niedolą ludzkiego bytu kieruje wzrok nasz ku wieczności i pięknu, i pośród burz życiowych zbawczą kotwicę znajduje w etyce i religii”. R. von Krafft-Ebing, op. cit., s. 32.

<sup>37</sup> Z. Wójcicka, op. cit., s. 67.

<sup>38</sup> „Wszyscy ci dorastający żyją bez kierunku, dręczeni myślami i pragnieniami, których źródła nikt im nie wyjaśnia, albo zbywa uśmiechem, lekceważącym wykrzyknikiem: dziecko jesteś! to nie dla ciebie! nie nudź mnie!... Tymczasem, obudzona dusza domaga się kierunku, a nie znajdując go, nie mając, jak dawniejsze pokolenia ideałów, nie widząc przed sobą ani szczytnych poświęceń ani bohaterstwa, brnie samopas i sięga do rzeczywistych »zawrotnych bezgranicz« analizy, tracąc moralną podstawę” – komentował Adam Krechowicki (*Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1901, nr 64, s. 1-2).

pytania o przyczyny niedojrzałości człowieka, odsłaniając samotność bohatera zdanego na własne siły, wskazując niebezpieczeństwa i dramaty ulokowane w obrębie zaburzeń rodzinnego mikrokosmosu. „Ironiczną i przewrotną sztuką [...] prowokuje odbiorcę do refleksji: kto rzeczywiście jest dzieckiem w tej tragedii? [...]. Czy ludzie dorośli nie zachowują się tu jak dzieci (forma i treść spędzanego czasu), podczas gdy dzieci albo, naśladowując dorosłych, jawią się jako zdemoralizowani »mali-dorośli«, albo zadając pytania przerastające dorosłych, wykazują większą od nich dojrzałość?»<sup>39</sup>.

W tym kontekście warto też przywołać mniej znaną propozycję psychologiczno-obyczajowego studium procesu dorastania w niepublikowanej sztuce Macieja Szukiewicza, w 1913 roku wystawionej w krakowskim teatrze pt. *Po szarym dniu... słońce*, w drugiej redakcji tekstu zatytułowanej *Przedwiośnie*, co – zważywszy na podjętą problematykę – ponownie nasuwało trop Wedekindowski, w ocenie krytyki nie odbierający jednak dziełu rysów oryginalności<sup>40</sup>. Fabuła dramatu jest kontynuacją historii artysty z wcześniejszej *Uhudy* (1898), która w swej warstwie problemowej nie różniła się zasadniczo od tej, jaką znamy z powstałych w tym samym czasie *Karykatur* Kisielewskiego. Owocem pośpiesznego, zawartego z poczucia obowiązku małżeństwa malarza ze zmarłą w połogu modelką (tak kończy się pierwsza sztuka Szukiewicza) jest dorastająca córka. Obecność dziecka podtrzymuje pamięć błędów młodości, hamując nadzieje mężczyzny na osobiste szczęście u boku dawnej narzeczonej, z którą po latach zniemacka styka go los. Akcja *Przedwiośnia*, rozszczepiona na kilka równoległe prowadzonych wątków, w znacznej mierze ogniskuje się wokół pary młodych bohaterów, liczącej około 14-15 lat córki Kiryłły i niewiele starszego chłopca z sąsiedztwa. Lenka, wychowywana przez zajętego karierą ojca i kolejne opiekunki (*de facto* ojcowskie kochanki), podświadomie tęskni za ciepłem domowego ogniska, natomiast syn Sarnickich, choć posiada pełną rodzinę, doświadcza opuszczenia i braku bezwarunkowej akceptacji ze strony matki, pogrążonej w depresji po stracie drugiego dziecka, stając się ofiarą małżeńskiego kryzysu:

#### SARNICKI

[...] Ja już o sobie nie mówię – zrezygnowałem, – ale pytam: jakież mój Zdziś ma dzieciństwo? co on z tego dzieciństwa w życie poniesie? Melancholię? – chyba to jedno. [...] On dla niej po prostu nie egzystuje, ona go po prostu nie widzi. Dla niej istnieje tylko nieboszczyk Staś. [...] A chłopak to czuje. Nie powie, nie poskarży się,

<sup>39</sup> A. Jarosz, op. cit., s. 172.

<sup>40</sup> Szerzej na ten temat [w:] A. Podstawka, *Dramaturgia Macieja Szukiewicza*, Lublin 2006, s. 315-320.

ale ja widzę w nim ten żal, to pragnienie cieplej, serdecznej pieśczoćy, której my ojcowie dać nie potrafimy<sup>41</sup>.

Dramat zawiera próbę uchwycenia momentu inicjacji postaci pozostawionych „na ziemi niczyjej”, rozdartych pomiędzy słabnącym przywiązaniem do sfery dziecięcego pokoju a wychyleniem ku rzeczywistości dorosłych. Lenka z zapałem bawi się jeszcze lalkami, choć równocześnie stara się już podkreślać swoją kobiecość, domagając się dłuższych sukien czy wywiązując z drobnych domowych obowiązków. W stosunku do towarzysza zabaw przejawia wyraźny instykt opiekuńczy, podczas gdy ten prezentuje postawę zdobywcy i żywiciela rodziny, przekonanego o intelektualnej i fizycznej przewadze męskiej płci, co wpisuje rodzającą się relację w układ typowy dla patriarchalnego modelu społecznego. Szukiewicz wyraźnie interesuje perspektywa wewnętrznych przeżyć dziecięcych postaci, ukazywanych w scenach rejestrujących emocjonalne burze, podświadome pragnienia i przejawy buntu wobec niezrozumiałego świata dorosłych, potrzebę bliskości i wsparcia, a wreszcie spontaniczność wykluwającego się uczucia.

Wyeksponowany w *Przedwiośniu* dramat dojrzewania, początkowo skupiony wokół sfery duchowej, w kolejnej fazie wkracza w rejony zagadnień natury fizjologicznej, które powszechnie respektowane konwenanse „stosowności” nakazywały pomijać milczeniem. „Psychologia duszy dziecięcej jest nieraz równie skomplikowana, jak u ludzi dorosłych, a trudniej ją wydobyć i ocenić [...]. Zwłaszcza niebezpieczna jest obserwacja budzących się instyktów erotycznych, które stanowią zawsze bardzo ryzykowny temat literacki” – pisał jeden z recenzentów zastrzegając, że autor oddał wiele ciekawych rysów psychiki dziecka, ale nie uniknął „pewnych brutalności przy malowaniu tego *Frühlingserwachen*, które pokazane na scenie musi zawsze obudzić pewne wątpliwości”<sup>42</sup>. Na uwagę zasługuje tu kwestia zagubienia, jakiego doświadcza dorastający chłopiec w związku z niekontrolowanymi przezeń naprzemiennymi stanami melancholii, apatii i wybuchów agresji. Jedną z ciekawszych scen, rejestrujących moment budzenia się świadomości erotycznej, jest wspólne oglądanie szkicu do obrazu „Orgia na Capri”. Stroną inicjującą jest Zdziś, który – poszukując ujścia dla skumulowanej energii – „z zapartym oddechem pożera obraz oczyma”, Lenka natomiast z ostrożnym namysłem bada nieznane jej terytorium:

LENKA

(z obawą dziecka-kobiety i razem słabą wolą dziecka-kobiety, niby to nie patrząc,

---

<sup>41</sup> M. Szukiewicz, *Przedwiośnie. Sztuka w 4 aktach*, Biblioteka Jagiellońska, rkps 8798 III, s. 8-9.

<sup>42</sup> *Z teatru*, „Głos Narodu” 1913, nr 237, s. 3.

a jednak obchodząc stół dokoła od lewego jego końca, pogląda ukradkiem ku obrazowi)

– Ładny? – Zdzisiu, ładny?... Tatuś ślicznie maluje.

ZDZIŚ

*(milczy nie odrywając oczu od obrazu)*

LENKA

*Ładny? (obeszła już stół, dostrzegłszy coś-nie-coś z obrazu, pociągnięta jego treścią, podchodzi do niego jak antylopa do węża) Ach!... (przez chwilę patrzy w obraz, potem na Zdzisia, – gdy oczy ich się spotkały, zawstydzona odwraca nieco głowę, – po chwili jednak, już śmieiej, wlepia wzrok w obraz).*

ZDZIŚ

Po coś tu przysła?

LENKA

*(już głucha na wszystko)*

Co oni... robią... Zdzisiu?

ZDZIŚ

Nie widzisz?

LENKA

Kąpią się? tak... razem?

ZDZIŚ

Cóż wielkiego.

LENKA

Przecież my byśmy się... nie mogli... tak kąpać...

ZDZIŚ

*(tonem nie wykluczającym tej możliwości)*

No...

LENKA

*(rozpatrzywszy się lepiej, tonem dworowania)*

Ej Zdziśku, Zdziśku – pleciesz! Popatrz, tu przecież nie ma wanien. *(staje tuż przy nim)* To są jakieś kamienne stoły, widzisz? *(staje przed nim)*.

ZDZIŚ

*(oparłszy dłonie na jej ramionach)*

Co ty się na tym rozumiesz? To są Rzymianie i rzymskie łóżka.

LENKA

Łóżka?... Śpią? – Co oni robią?

ZDZIŚ

(*podniecony obsuwa ręce na jej pierś i bezwiednie przyciska*)

Całują się.

LENKA

Całują? – No, nie przyciskaj tak. (*zdejmuje jego dłonie*) Patrzaj, co ona tu robi taka nieubrana? Pfe, nie wstydzi się przy tylu ludziach.

ZDZIŚ

Wspina się na posąg, a to łatwiej bez ubrania.

*Z ogrodu wchodzi Lesińska, zatrzymuje się na progu jadalni, z wolna podnosi lorgnon do oczu.*

LENKA

Oj-ej, patrzaj, zaczepiła się o coś... (*odstępuje nieco, odwraca głowę*) Zasłoń! Ja nie chcę, to jest coś złego<sup>43</sup>.

Szukiewicz nie tylko uchwycił mechanizm rodzenia się ciekawości w odniesieniu do sfery tabu wraz ze skutkami przygodnego zdobywania wiedzy, ale zasygnalizował deprawujący wpływ świata zewnętrznego, wdzierającego się do wnętrza wrażliwej młodzieńczej psychiki. W ostatnich scenach dramatu widzimy bohatera, dla którego bezpowrotnie zatrzasknęły się drzwi dziecięcego pokoju za sprawą sytuacji sprowokowanej przez pozbawioną zahamowań muzę miejscowego środowiska artystowskiego: „Już nie jestem, czym byłem, – ja już nie jestem takim, jakim byłem. [...] Ja już nie ten sam. Ja... ja... jestem... zbrukany!”<sup>44</sup>. W wygłosie sztuki pozostaje pytanie, czy młody człowiek, pozbawiony odpowiedniego wsparcia w newralgicznych momentach drogi ku dojrzałości, odnajdzie dość siły i motywacji do samodzielnego pokonania piętrzących się przed nim problemów natury emocjonalnej i psychofizycznej.

Na marginesie podjętego tematu warto jeszcze sygnałnie nadmienić o utworze *Szkola* Zygmunta Kaweckiego (1908), który penetruje z kolei obszar edukacji instytucjonalnej. Dramat zawiera werystyczne ujęcie realiów życia toczącego się na biednej stacji, w salach lekcyjnych i prywatnych domach. Uczniowie,

---

<sup>43</sup> M. Szukiewicz, op. cit., s. 69-72.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 162. (De)formujący wpływ otoczenia został też dotknięty przez Szukiewicza we wcześniejszej *Ułudzie*. W scenie inicjacji młodziutkiego malarza zbiorową presję poznania „drzewa wiadomości złego i dobrego” przełamuje pojedynczy głos protestu: „[...] czystej duszy nie pozwolę wam wciągać w błoto... nie pozwolę. Żeby kto mnie był swego czasu wziął w obronę. – Ot, u mnie się tak samo zaczęło... niewinne żarty... namowy... modelki... talent mi zjadły, duszę zjadły, siły, zdrowie... a byłem taki świeży, taki czysty jak on [...]” (a. I, sc. 7). M. Szukiewicz, *Ułuda. Fragment dramatyczny w 3 aktach*, Biblioteka Jagiellońska, rkps 8805 II.

broniąc się przed narzucanym modelem nauczania w biurokratycznej „fabryce promocji i świadectw”, zakładają tajne kółko samokształceniowe „Czarna róża”, „[...] gdzie rozmawia się o takich przewrotach, jak: historia sztuki, historia muzyki, historia kształtowania się społeczeństw – nauka higieny – nauka języków nowoczesnych itd.”<sup>45</sup>. Rozziew pomiędzy szkolną nudą i formalizmem profesorów a młodzieżą spragnioną użytecznej wiedzy, otwartą na nowe trendy współczesnej nauki, wybrzmiewa właściwie tylko na poziomie retoryki i trudno tu mówić o głębszym postawieniu problemu kulturowej opresji, zwłaszcza że w finale dramatu konflikt zostaje zażegnany i wszystko powraca do normy.

Zagadnienia oscylujące wokół płynnej granicy pomiędzy dziecięcą nieświadomością a pełnym zagrożeniem światem dorosłych, osvajania „ziemi niczyjej między okresem dzieciństwa a dojrzałością” (posługując się frazą kontynuatora myśli freudowskiej, Erika Eriksona)<sup>46</sup>, można by umieścić wśród najciekawszych wyzwań, z jakimi próbował zmierzyć się dramat przełomu XIX i XX wieku. Podejmowanie problematyki emocjonalnego dojrzewania, duchowych zmagania i egzystencjalnych wątpliwości, budzenia się zmysłów i pierwszych seksualnych doświadczeń wiązało się z koniecznością przełamania tabu milczenia, przekraczania progu obwarowanego normami społecznego przyzwolenia, obnażając przekazywane z pokolenia na pokolenie mentalne klisze i zbiorową świadomość społeczną.

W „tragedii dziecięcej” Wedekinda ojciec syna osadzonego w domu poprawczym ponieważ nie konstatuje: „Przez czternaście lat w milczeniu przyglądałem się twej mądrej metodzie wychowania. Sprzeciwiała się moim poglądom. Zawsze żyłem w tym przekonaniu, że dziecko nie jest zabawką, że dziecko ma prawo, abyśmy je traktowali najpoważniej. Ale powiedziałem sobie, jeżeli rozum i wdzięk matki mogą zastąpić poważne zasady ojca, to można im przed poważnymi zasadami dać pierwszeństwo”<sup>47</sup>. W obrazie mieszczańskiej rodziny, jaki prezentowano w dramacie i teatrze co najmniej od czasów oświecenia, miejsce męża i ojca jako uprzywilejowanej głowy domu właściwie nie podlegało dyskusjom. Kultura *fin de siècle* wzmocnia postępujące przewartościowanie tradycyjnych ról, czego egzemplifikacje odnajdujemy we wszystkich przywołanych dramatach, w których rodzinne uwarunkowania i społeczne patologie poważnie rzutują na psychofizyczną kondycję pokolenia wchodzącego w dorosłość. Młodość jest traktowana jako faza przejściowa, okres pomiędzy

---

<sup>45</sup> Z. Kawecki, *Szkola. Sztuka w 4 aktach*, Warszawa 1908, s. 79, 81. W tym samym roku dramat miał prapremierę sceniczną w Teatrze Miejskim w Krakowie.

<sup>46</sup> E. H. Erikson, *Dzieciństwo i społeczeństwo*, przeł. P. Hejmej, Poznań 1997, s. 356.

<sup>47</sup> F. Wedekind, op. cit., s. 105.



dwoma biegunowymi stanami, dzieciństwem a dorosłością. Trafnie oddają to słowa Wendli w *Przebudzeniu się wiosny*, która z ulgą chowa w szafie „dorosłą” suknię do dnia kolejnych urodzin: „Doprawdy, że wołałabym już od razu skończyć dwadzieścia lat...”<sup>48</sup>. W podobnym stanie zawieszenia funkcjonuje też bohaterka dramatu Wójcickiej: „Mama zawsze każe mi być dzieckiem... Powiada, że im dłużej nim będę, tym lepiej dla mnie. [...] Cóż mam jednak zrobić, skoro już nim nie jestem?”<sup>49</sup>. A zatem kim jestem? dokąd zmierzam? gdzie jest sens? Te pytania, streszczające fundamentalne dylematy istnienia, w dramacie o proweniencjach naturalistycznych skupiały się przede wszystkim na perspektywie psychologicznej, socjobiologicznej, nie obejmując swym zasięgiem transcendentnego horyzontu ludzkiego bytu. W rezultacie dziecięce postaci, opuszczając przestrzeń udomowionego świata i wchodząc w nieznaną, tracą poczucie ciągłości i niezmienności, pozbawione moralnych punktów oparcia gubią się w chaosie aksjologicznego relatywizmu, podejmują bezładne próby własnego porządkowania rzeczywistości, przeniknięcia reguł społecznego funkcjonowania, odnalezienia życiowych ról i określenia własnej tożsamości.

ON THE THRESHOLD OF ADULTHOOD. ADOLESCENCE IN THE DRAMA  
AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Summary

Among the most interesting challenges which the drama at the turn of the 19th and 20th centuries tried to address, there are issues related to the blurry borderline between children's unawareness and menacing world of the grown-up. Entering the area of emotional maturity, spiritual struggles and existential doubts, awakening senses and first sexual experiences was connected with the need to break a taboo of silence, to cross a threshold fortified with norms of social consent. Interesting examples of issues related to the adolescence can be found in dramas by Frank Wedekind (*Frühlings Erwachen*), Max Halbe (*Die Jugend*), Zofia Wójcicka (*Psyche*), Maciej Szukiewicz (*Przedwiośnie*). Leaving the space of domesticated world, the children protagonists get lost in the chaos of axiological relativism, disorderly try to organize reality, find life functions and define their own identity.

---

<sup>48</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>49</sup> Z. Wójcicka, op. cit., s. 24.