

Karol SAMSEL

Romantyczny aspekt dramatu obyczajowego Stefana Żeromskiego na przykładach *Grzechu*, *Białej rękawiczki* i *Uciekła mi przepióreczka...*

Wstęp

Dramaturgia obyczajowa Stefana Żeromskiego reprezentuje gatunek osobny, jednak charakteryzujący się zmiennym, „migotliwym” zespołem cech. Sprecyzujmy: cech nie tylko ewoluujących, lecz także przeobrażających się wręcz względem siebie w czasie. Już opracowując trzy najbardziej charakterystyczne utwory autora *Róży* z tego kręgu: wczesny *Grzech* (1897), powojenne *Białą rękawiczkę* (1921) oraz *Uciekła mi przepióreczka...* (1924), dojmujące pozostaje wrażenie niesprowadzalności formuł dramatycznych mogących integrować te utwory ze sobą. Ani *Przepióreczka*, ani *Biała rękawiczka*, ani też *Grzech* – nie sprowadzają formuły dramatu obyczajowego do jednej, wspólnej pozycji, ani nie wyprowadzają z siebie jednego dramatycznego typu uniwersum. Ani *Przepióreczka* nie jest „rozwiązaniem formy dramatycznej” *Białej rękawiczki*, ani tej „formy” reminiscencją – ani tym bardziej o wiele od nich obydwu wcześniejszy *Grzech* – nie jest w żadnym stopniu stylowym, formalnym ani artystycznym antecedensem sztuk, które o ponad dwie dekady poprzedzał.

Można by mówić o wiele więcej. Podczas gdy *Grzech* oraz *Białą rękawiczkę* znamionować wydaje się wpisany w proces twórczy Żeromskiego-dramaturga kolaż technik i chwytów, wielokierunkowość inspiracji, wraz z nimi zaś symptomatyczne „rozedrganie”, *Przepióreczce* towarzyszy ascetyczne wręcz skupienie się autora nad formą i układem tworzonego przez siebie tekstu. Dziś – po znakomitej książce Elżbiety Kalemby-Kasprzak, pt. *Prometeusz z przepiórką. Dramaty*

Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego – trudno dyskutować z punktem widzenia, w którym *Przepiórka* stanowi mistrzowskie wręcz, bo wyrafinowane i autorewizyjne dopełnienie całej twórczości dramatycznej Żeromskiego. Niezwykle zniuansowana i wyczerpująca interpretacja *Przepióreczki* tej badaczki zawiera mimo wszystko pewne obszary niedopowiedzenia. Kalemba-Kasprzak raz po raz – symptomatycznie zatrąca o polskie interteksty romantyczne, o których Autorka wszelako jedynie tu napomyka: nie rozwija ich ani ich nie komentuje.

Na stronie 266. *Prometeusz z przepiórką* czytamy dla przykładu – że „zniechęcenie” do siebie, jakie Edward Przełęcki „narzuca” Dorocie Smugoniowej „wbrew [jej] uczuciom” (mowa o zwrocie akcji zawartym w akcie trzecim utworu) jest podobnym chwytem, co ten stosowany przez Klarę wobec Radosta we Fredrowskich *Ślubach panińskich*¹. Z kolei w zakończeniu własnej monografii Kalemba-Kasprzak, jak gdyby mimochodem, zwierza się, że chciałaby ujrzyć tekst Żeromskiego w rękach Grzegorza Jarzyny, określonego inscenizatora, bo przecież „największego buntownika młodego pokolenia reżyserów teatralnych”, a Żeromskiego powinien Jarzyna zrobić „tak jak spróbował zrobić Fredrę, tyle że to byłby prawdziwy sprawdzian, bo *Przepiórka* trudniejsza i nie daje takiego łatwego handikapu”².

Znowu mowa o *Ślubach panińskich*, ponieważ właśnie tę sztukę – pod tytułem *Magnetyzmu serca według „Ślubów panińskich” Aleksandra Fredry* – przeniósł na scenę Teatru Rozmaitości w Warszawie w 1998 roku (pod żeńskim pseudonimem „Sylwia Torsch”) Grzegorz Jarzyna. Gdzie indziej Kalemba-Kasprzak, zastanawiając się, co właściwie rozsądza w *Przepiórcie* konwencjonalne ramy „aplikowanej” przez Stefana Żeromskiego *pièce bien faite*, wskazuje (tu za cennym, cudzym poręczeniem) *Fantazego* Juliusza Słowackiego, znowu nie rozwijając (poddanego tym razem) tropu”: „Prof. Janusz Degler zwrócił mi uwagę na *Fantazego*, którego Osterwa omawiał z Żeromskim i ten pomysł wydaje się bardzo atrakcyjny”³.

Chciałbym w niniejszym studium podjąć te nieliczne, a zarzucone wątki widmowego wręcz postromantyzmu obecnego w dramaturgii obyczajowej Żeromskiego, chociaż – obecnego w modelu, trybie – ujmijmy to – słabej, tj. niepotwierdzonej nad wszelką wątpliwość obecności. Mimo wszystko chciałbym bronić swojego stwierdzenia wyjściowego, że w pierw *Grzech*, następnie

¹E. Kalemba-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000, s. 266.

² Ibidem, s. 326.

³ Ibidem, s. 273.

Biała rękawiczka, na końcu zaś *Uciekła mi przepióreczka...* – to dramaty wyposażone w bardzo wyraźnie określony aspekt romantyczny, nie zaś jedynie – romantyczną „naleciałość”, „polor”, „patynę”. Wraz z niestabilną, skokową ewolucją formy dramatu obyczajowego u Żeromskiego ewoluuje bowiem także głębinowe romantyczne „odniesienie”, a nawet „samoodniesienie” tekstu dramatu.

Użyłem słowa „samoodniesienie”, gdyż chciałem podkreślić, że stanowi ono wartość niezależną utworu, a więc nie jest często z tego powodu „zorientowane”, „zaprogramowane” na bycie wartością rozpoznawaną w trybie odbioru. Może warto by dodać, że jeżeli forma dramatu obyczajowego ewoluuje u Żeromskiego burzliwie i z wielkim, odautorskim wysiłkiem, to jej romantyczny/postromantyczny faktor – bardzo podobnie – przekształca się z tekstu na tekst w sposób nieprzewidywalny, a przede wszystkim – antysymetryczny. Oznacza to, że intertekst romantyczny w *Grzechu*, a także sposób jego zastosowania nie są w żadnej mierze symetryczne do intertekstu z *Białej rękawiczki* i sposobu jego implementowania w ten akurat utwór – to samo dzieje się (jak można przypuszczać) w wypadku najkunsztowniejszej także pod tym względem – *Przepiórki*. Bez symetrii odniesień nie ma wszelako i logiki przejść intertekstu, nie mówiąc już o „intertekstualnym przepływie” znaczeń, tropów, potencjalnych aluzji i reminiscencji.

Grzech

Grzech (przynajmniej do finału trzeciego aktu – wypędzenia Anny z willi Ogrodzkiej) jest klasycznym dramatem dworskowym, sporadycznie sięgającym (w swojej szczytowej formie) doskonałego wzorca Czechowa. Wprawa warsztatowa Żeromskiego-dramatopisarza mająca zatracać wręcz o wirtuozerię dotyczyłaby tym przypadku – jak ocenia sam Wojciech Natanson – przede wszystkim „kresek postaci”. Autora *Stefana Żeromskiego drogi do teatru* zachwyca Zofia Parmen, którą nazywa „największym osiągnięciem sztuki”. „Zofia Parmen wcale nie jest daleka dla przykładu od bohaterki Dürrenmatta, Klary Zachanasian w *Wizycie starszej pani*”⁴. Jednak Natanson nie poprzestaje nawet na tym. Mnoży kolejne superlatywy względem „bogatej panny, lat 36”⁵. W matrońskim, wcale nie panińskim „nihilizmie” Parmenki tkwi, w jego przekonaniu „wielkość, na miarę postaci Balzakowskich”, to w końcu – „jedna z nielicznych kobiet

⁴ W. Natanson, „*Grzech*”, [w:] idem, *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, Warszawa 1970, s. 27, 28.

⁵ S. Żeromski, *Grzech. Dramat w 5 aktach*, [w:] idem, *Grzech. Dramatu akt pierwszy. Biała rękawiczka*, opracowanie tekstu: S. Pigoń, Warszawa 1966, s. 6.

w literaturze dramatycznej, która otwarcie postanawia kupić ukochanego mężczyznę (czyli rozwiązać kwadraturę koła: nabycie wartości niesprzedajnych)⁶, dopowiada tak, by nie pozostawić wątpliwości – Natanson.

O fenomenie Zofii Parmen nie zająkuje się dla odmiany w ogóle Kalemba-Kasprzak, chociaż przyznaje, że „próbna” sztuka Żeromskiego z 1897 roku jest sztuką innowacyjną – „sprawia wrażenie ćwiczenia z Ibsena i Shawa jednocześnie”⁷. Parmen (jako żywo) nie przypomina jednak pozostającej we władzy Erosa i Tanatosa Heddy Gabler. Instynkty bowiem, które koncentrują i roztrącają Ibsenowską bohaterkę, w wypadku Parmenki – jawią się tak, jakby były wygaszone, a co najmniej stłumione. Zofia Parmen nie może być „polską Heddą Gabler” również przez wzgląd na Plautowskie *noms parlants*, a zatem – przez własne wymowne nazwisko odsyłające do filozofii bytu Parmenidesa z Elei oraz jego koncepcji kosmogonicznych.

W systemie parmenidejskim byt – zgodnie z literą poematu filozoficznego eleaty o tytule *Peri physeon* – jest „niezrodzony, niezniszczalny, całkowity, jedyny, niewzruszony”, a także „doskonały”⁸. To peryfrazy dające do myślenia, zwłaszcza gdy dopuścimy do głosu tak daleko idące interpretacje, jak te z *Prometeusza z przepiórką*, gdzie Kalemba-Kasprzak dostrzega w *Grzechu* „echo postawy gnostyckiej”, wszelako czy Żeromskiego „grzech” nie „interesuje” właśnie „jako jeden z etapów procesu poznania”⁹? Nazwanie najważniejszej antagonistki dramatu nazwiskiem wzbudzającym wyraźne skojarzenia z jońską filozofią bytu jako prawdy, co więcej – modelowanie jej w taki sposób, aby nasuwała myśl zarówno o wielkiej tradycji literackiej, jak i nie mniejszej literackiej przyszłości (bohaterka jak z Balzaka jest tu jednocześnie bohaterką jak z Dürrenmatta) to dobitny sygnał dla czytelnika Żeromskiego, chyba już nie tylko interpretacyjny czy reinterpretacyjny, lecz także – (być może) filozoficzny, a więc w jakimś sensie ponadinterpretacyjny, interdyscyplinary¹⁰.

⁶ Ibidem, s. 27.

⁷ E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 316.

⁸ Fragment w przekładzie Mariana Wesołego. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. I, tłum. E. I. Zieliński, Lublin 1999, s. 143.

⁹ E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 316.

¹⁰ O szkolnej fascynacji Żeromskiego filozofią starożytną zob. M. Łojek, *Refleks myśli filozoficznej w dziennikach i powieściach Stefana Żeromskiego*, „Studia Filologiczne. Filologia Polska” 1990 nr 34 (14), s. 45-57. W 1883 roku pisarz „marzył o skomponowaniu dzieła filozoficznego”. W 1882 roku czytał Ksenofonta oraz zachwycał się Sokratesem: „przez dłuższy czas kładł na swoich tomikach motto pisane po grecku – >>>Poznaj samego siebie<<. W 1883 roku rozczytywać się miał w Platonie i cytować w *Dziennikach* sentencję Anaksagorasa „Światem rządzi myślący duch” (choć mógł ją mylnie utożsamiać z Platonem). W *Promieniu* Raduski przypomina sobie poglądy Heraklita z Efezu, w *Dziejach grzechu* Bodzanta cytuje Pitagorasa, w końcowej części

Dla względnej przejrzystości wyводу posiłkuję się tutaj metaforą dramatyczną Norwida – Zofia Parmen podobnie jak Klemens Durejko z *Pierścienia Wielkiej-Damy* (którego Żeromski oczywiście nie miał prawa znać¹¹), występuje jako *ex-machina* kumulujących się i zapętających wydarzeń, nie tylko więc – jako *ex-machina* intrygi miłosnej, na co wskazywałyby jeszcze akty „dworkowe” całości: pierwszy, drugi, a nawet trzeci. Te najbardziej może przypominają mroczne, przenicowane „śluby panięskie” rodem ze słynnej sztuki Aleksandra Fredry. Choć nie ma wspólnej intrygi panien, są przecież w *Grzechu* panny – krążące dookoła Piotra Bukowicza: 19-letnia Anna Jaskrowiczówna, której mężczyzna się oddaje, 22-letnia Janina Kwadowska, której ma zostać – zgodnie z wolą Parmenki – przeznaczony, nareszcie 36-letnia Zofia Parmen, architektka całej intrygi miłosnej, a – co symptomatyczne – najstarsza w grupie kobiet, przede wszystkim o 6 lat starsza od Wandy Ogródzkiej, wdowy i właścicielki wili, której odpowiedników u Fredry winno się szukać w postaciach takich, jak Dobrojska ze *Ślubów* czy Podstolina z *Zemsty*.

Aniela postanawia nigdy nie wychodzić za mąż, ale Zofia Parmen decyduje się „odsprzedać” miłość swojego życia, ażeby nigdy nie wyjść poza ścisły krąg wpływów, które na Bukowicza będą oddziaływać. U podstaw intrygi miłosnej Fredry i Żeromskiego stoi pakt, ewentualnie kontrakt (z samym sobą, to przypadek Parmen) – w obydwu wypadkach równie absurdalny, co utopijny, zjawiający się niejako ni stąd ni zowąd, nieomalże, „na prawach kaduka”, dramatyzujący – na zupełnie innych zasadach – narrację komediową w przypadku Fredry oraz komediodramową, komediodramatyczną wręcz – w przypadku Żeromskiego. Witalna pomysłowość Anieli nasuwa skojarzenia z Marivaux¹², okrucieństwo Parmen przywołuje na myśl już Dürrenmatta, jednakże zarówno pomysłowość jednej, jak i okrucieństwo drugiej są sposobami, w które intryga miłosno-matrymonialna – przez radykalny pakt – bezwzględnie redukuje rzeczywistość, czy to radośnie „zeruje” ją u Fredry, czy u Żeromskiego sprowadza (jakby za pomocą brzytwy Ockhama) *ad absurdum*.

Jednak – jak wskazywałem, Zofia Parmen nie jest tylko architektką intrygi miłosnej, *Grzech* zaś nie jest jedynie dekonstrukcją wyjściowego pomysłu *Ślubów panięskich* Fredry. W kostiumie dramatu dworkowego ukrywać może się tu bowiem także współczesny dramat paraboliczny, a być może też – jeśli

Przedwiośnia z kolei Cezary Baryka – jak zauważa Łojek – mówi frazami platońskiej *Obrony Sokratesa*. Summa summarum – znajdujemy w *Dzienniku* aż 20 odwołań do Sokratesa i 14 do Epikura. Do Platona – tylko 10. Ibidem, s. 46, 49, 50, 52, 53.

¹¹ Utwór wydał po raz pierwszy dopiero w 1933 roku Zenon Przesmycki-Miriam.

¹² Zob. więcej: B. Kielski, „*Śluby panięskie*” jako ogniwo w rozwoju „komedii miłości” (*Molière – Marivaux – Fredro – Musset*), „Pamiętnik Literacki” 1957 z. 3, s. 47-60.

pójść tropem gnostyckim Kalemby-Kasprzak – dramat metafizyczny. *Pierścień Wielkiej-Damy*, czyli *ex-machina Durejko* – tak brzmi pełen tytuł wspomnianego już dramatu Norwida. Czy podobnie – ze względu na mechanizm w *Grzechu* obecny – można by zatytułować sztukę Żeromskiego: jako „*ex-machina* Parmen” wywiezioną? Durejko to w Norwidowskim *Pierścieniu* sędzia litewski i megaloman – perorujący nieustannie o wyjątkowości „natchnienia Litwina”, chełpiący się tym, że „u nas Radziwiłł, to Radziwiłł, / Nie potrzebujemy wielu... jeden dość...”¹³. Nieprzypadkowo przywodzi także na myśl Durejko Gogolowską antropologię człowieka-sprężyny¹⁴.

Parmen to nie tylko – jak się zdaje – Żeromskiego odniesienie do Parmenidesa, lecz także nazwisko kresowe, jedno z najważniejszych nadawanych przez cerkiew nazwisk męskich, Paramon, a więc „stanowczy, twardy, wierny, trwały”. Dziś – to nazwisko litewsko-białoruskie. W funkcji okrutnego „boga z maszyny” występuje więc nie tylko u Norwida, lecz także – u Żeromskiego: człowiek z Kresów Rzeczypospolitej, tam ekscentryk i dureń, sędzia litewski, tutaj zaś – podstarzała panna z dobrego domu, występująca w funkcji bezlitosnego Parmenidesa, ucieleśnionego „bytu-prawdy” zmuszającego Annę do wędrówki inicjacyjnej, katabazy w głąb siebie, a więc – zgodnie z mottem dramatu wziętym z Mickiewicza „Grzech jest to jedyna twoja własność osobista” – w głąb (sic!) grzechu. Parmenides to także ojciec kosmogonii, i tę kosmogoniczną siłę może też równie dobrze reprezentować Zofia (a więc „Sophia”, czyli upersonifikowana Mądrość) Parmen.

Dopiero na tym tle we właściwej jej skali – ujrzymy 19-letnią Annę Jaskrowiczównę. Dziewczyna wbiega do salonu, śpiewając niezwykle popularną wówczas w szlacheckich domach *Świteziankę* Stanisława Moniuszki. To znamienita i wielokrotnie interpretowana scena, nieraz w *Grzechu* bowiem – jak przekonuje autorka *Prometeusza z przepiórką* – „Mickiewiczowska ballada odgrywać będzie funkcję sądu i komentarza wydarzeń”:

Dookoła tego śpiewu osnuta jest cała intryga panny Parmen w celu pozbycia się Anny (zagraniczna edukacja muzyczna). W scenie 8. porozumiewając się z Bukowiczem za plecami obecnych, Anna rozmawia z kochankiem poprzez Mickiewicza („zawsze

¹³ C. Norwid, *Pierścień Wielkiej-Damy, czyli Ex-machina-Durejko. Tragedia we trzech aktach, z opisaniem dramatycznego ciągu scenicznych gestów i ze wstępem*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, t. 5: *Dramaty. Część druga*, Warszawa 1971, s. 203.

¹⁴ Przykładami ludzi-sprężyn są u Gogola Koczkarzowie z *Ożenku*, Chlestakow z *Rewizora*, a nawet Nozdriow i Cziczczikow z *Martwych dusz*. Pisałem na ten temat w studium: K. Samsel, *Cyprian Norwid i Mikołaj Gogol. W poszukiwaniu „tertium comparationis”*, [w:] idem, *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*, Warszawa 2017, s. 179-207.

i wszędzie i o każdej dobie”); w akcie III skarży się sama przed sobą na wieść o przyjeździe Bukowiczów – „urągać się z mojej boleści”; wreszcie w akcie V słyszymy jej śpiew, jeszcze nie widząc postaci: „Bo kto przysięgę naruszy, ach biada jemu, w tym życiu biada! I biada jego złej duszy!...”¹⁵.

Dla ścisłości, Jaskrowiczówna cytuje nie tylko *Świteziankę*, lecz także – *Rybkę* oraz (nieodkładnie) fragment wiersza erotycznego *Do M****. Nie są to tylko cytaty, lecz także – określone wymiary autoekspresji, a co więcej – autokreacji. Anna jest współczesną Świtezianką, Świtezianką według Żeromskiego, zwłaszcza w „dworkowych” aktach *Grzechu*, w czwartym akcie, a także ponieważ i w piątym – jest już „skrzywdzoną i poniżoną” Krysią z *Rybki*, która – jako samobójczyni – wraca na powierzchnię Świtezi, żeby „dać piersi” („jak jabłuszek mlecznych”) swemu „dzieciatku”¹⁶. Anna powiła w domu chłopskim, jak tłumaczy Niemińskiemu:

Tam zostawiłam dzieciatko, a teraz, gdym już wyzdrowiała, gdy znaczna ilość ludzi na wsi cierpieć zaczęła głód na przednówku, gdy jedni rozeszli się na roboty w okolicy, a inni wyruszyli na bandos, nie mogłam jeść chleba darmo¹⁷.

Lecz Anna nie jest jedynie „rybką” czy „świtezianką” Żeromskiego. Jest także jego Małgorzatą, tak jak Bukowicz (nazwisko nasuwające na myśl „bukoliki” i „bukoliczność”) – okazuje się Faustem z adwokackiej kancelarii. „Czy ty pojmujesz, żeś nie tylko zgubił mnie całą, moje życie i szczęście, aleś zgubił moją duszę? Diabłuś ją sprzedał...”¹⁸, oświadcza w akcie trzecim swemu niedoszłemu kochankowi. Nie bez powodu, jak się okazuje, teatralnie pyta ją Niemirski właśnie o Fausta, widzi w niej właśnie – ofiarę współczesnego Fausta: „I zmieniła pani mieszkanie w domu na mieszkaniu w polu?”, „Czy aby nie dopomógł pani w tej transakcji Faust z zabójczym spojrzeniem?”¹⁹.

Cóż, postać Bukowicza jest głęboko w *Grzechu* niespójna. Jego ekspozycja zdaje się wszakże równie olśniewająca, co ekspozycja Przełęckiego, i jest to

¹⁵E. Kalembe-Kasprzak, op. cit., s. 312-313.

¹⁶A. Mickiewicz, *Rybka*, [w:] idem, *Dziela*, t. I: *Wiersze*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1955, s. 123.

¹⁷S. Żeromski, *Grzech. Dramat w 5 aktach*, op. cit., s. 83.

¹⁸Ibidem, s. 66.

¹⁹Ibidem, s. 82.

może jedna z bardzo niewielu rzeczy, które łączą *Grzech z Przepiórką*. W pierwszych scenach aktu pierwszego jest Bukowicz niezrównany, równie lotny i złośliwy wobec kobiet jak Faust i Mefistofeles w jednym. „Gdyby tak panią wytarli prześcieradłem w tej diabelskiej hydropatyce... mokrym prześcieradłem...”, odgryza się właściwie bez powodu do Ogrodzkiej, Annę i Janinę zaś wyzywa od „makolągiew”, „gęsi” i „srok”, wszak „prawda w oczy szpicrutą bije”, zatem – zapytuje Bukowicz w końcu Zofię Parmen – „czy i pani w czasie takiego upału będzie żądać, abym całował jej liliowe ręce?”²⁰.

Kalemba-Kasprzak wskazuje za Januszem Deglerem na możliwy wpływ *Fantazego* na *Przepiórkę*, lecz już w *Grzechu* – ech *Fantazego* można się z powodzeniem dosłyszeć. Warto w tym względzie wziąć za przewodniczkę po trudnym (ale i bogatym) tekście Słowackiego Ewę Graczyk, to ona bowiem – uznawałaby w *Fantazym* inspirowany m.in. Szekspirowskim *Poskromieniem złośnicy* „teatr wyszydzenia odmieńców”, a także „niezwykły teatr obmowy”²¹. To teatr mający swoją maestrię oraz (okrutną) wytrawność, bowiem „w *Fantazym* ciągle widzimy postacie, które jak widzowie komedii, śmieją się i wyśmiewają z innych bohaterów”²², jak słusznie zauważa Graczyk.

Czy w *Grzechu* chodzi więc o to, aby nieudany „polski Faust” czy też nieudany „nowy Fantazy” (bo przecież Bukowicz po pierwszych scenach dramatu traci i początkową „ikrę”, i charakterystyczny m.in. dla tyrad *Fantazego* tupet oraz temperament) spotkał – udaną „polską Świteziankę” (bo co by nie mówić, jest Anna Jaskrowiczówna udaną kreacją dramatyczną)? Tak mogłoby to wyglądać, gdybyśmy pozostali wyłącznie na samej powierzchni *Grzechu*. Co jednak uczynić z mottem zaczerpniętym z Mickiewiczowskich *Zdań i uwag*, który często nie jest opatrywany żadnym komentarzem? „Grzech jest to jedyna twoja własność osobista” to sformułowanie bardzo charakterystyczne, jednak nie jest w pełni zrozumiałe bez aforyzmu *Własność jest nędzą*, w którym podmiot *Zdań i uwag* zaświadcza: „Czemu szatan jak nędzarsz wszystkim dóbr zazdrości?/Bo sam nic nie posiada prócz swojej własności”²³. Jeśli pisząc dramat, pamiętał Żeromski również o tym aforyzmie, nie da się ukryć, że *Grzech* wpisuje się w długą tradycję powieściopisarską autora *Przedwiośnia* – antycypuje tutaj

²⁰ Ibidem, s. 9, 11, 12-13.

²¹ E. Graczyk, *Fantazy, przestrzeń pożądania*, [w:] *Geografia Słowackiego*, pod red. D. Siwickiej i M. Zielińskiej, Warszawa 2012, s. 328.

²² Ibidem, s. 320.

²³ A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena. Własność osobista. Własność jest nędzą*, [w:] *Dziela*, op. cit., t. I: *Wiersze*, s. 386, 395.

nie tylko *Dzieje grzechu*, lecz także *Walkę z szatanem* – jako swoiste preludium czy etiudę z tematów, które niebawem w tym dziele eksplodują z całą siłą.

Podsumujmy to, co zostało powiedziane. W postromantycznej interpretacji *Grzechu* najważniejszą rolę odgrywają Zofia Parmen, Anna Jaskrowiczówna i Piotr Bukowicz. Można zaryzykować stwierdzenie, że Żeromski przedstawia swoistą „sfabularyzowaną” genealogię ballady, że – mówiąc wielkim skrótem myślowym – upersonifikowaną balladą jest Jaskrowiczówna (tak jak Parmen w zgodzie z symboliką swego nazwiska staje się upersonifikowaną, kosmiczną mądrością). Fatalizm obecny w *Grzechu* jest swoistym kosmizmem, gdyż został odgórnie zaprojektowany przez Zofię Parmen, wyłoniony niejako z niebytu siłą ludzką i nieludzką zarazem – „*Parmen-ex machina*”. Parmenka, podobnie do Norwidowskiego Durejki z *Pierścienia Wielkiej-Damy*, przypomina w pewnej mierze Gogolowskiego człowieka-sprężynę, trzeba zatem mieć na względzie, że pod tym typem antropologii ukrywa się często u Gogoła antropologia człowieka-demonia prześladowającego świat²⁴. Czy podobnie dzieć się może u Żeromskiego? Czy intryga miłosna Zofii Parmen rzeczywiście wykracza dalece poza podobny schemat intryg, korespondujących jeszcze z intrygą Anieli ze *Ślubów panieńskich*?

Rola Anny reprezentującej tu prostego człowieka, balladę ludową, świteziankę Żeromskiego jest rolą, która dopełnia się ostatecznie w sposób przewrotny i ironiczny, lecz także – symboliczny... Świteziankę widzimy po raz ostatni jako robotnicę na rusztowaniu warszawskiej kamienicy. Nie jest architektką chaosu jak Parmen, ale nie jest też poza światem wznoszącym mozolnie do góry swe podstawy. Anna dźwiga na plecach kubły z rzadkim wapnem, gdy dociera do niej wiadomość, że na teren budowy dotarł jej ojciec z niedoszłym, fatalnym kochankiem. Dramat Żeromskiego urywa się w tym miejscu, jednak wydaje się, że ani zakończenie dopisane do zachowanego *Grzechu* przez Leona Kruczkowskiego, ani smutny finał historii Anny Jaskrowiczówny stworzony przez Zdzisława Bronclę – nie mogą dawać nam poczucia, że oto obcujemy z takimi domknięciami dramatu, których życzyłyby sobie sam Żeromski²⁵.

²⁴ Całkowitego rozpoznania tego mechanizmu dokonał Vladimir Nabokov w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*. „Cziczikow znika ze świata i wraca do siebie – czyli do piekła, albowiem Nabokov zidentyfikował go jako wysłannika piekieł. To oczywiście paradoks – ale tak celnie trafiający w sedno, że ciarki przechodzą po grzbiecie, jakby powiedział Gogol”. K. Tur, *Martwe dusze Mikołaja Gogola*, [w:] *Martwe dusze. Poemat Mikołaja Gogola*, z ilustracjami P. Boklewskiego, przekład i posłowie: K. Tur, Białystok 2016, s. 256.

²⁵ U Kruczkowskiego Anna zostaje robotnicą i razem z mularzami i mularkami przegania narzucających się jej Jaskrowicza oraz Bukowicza, u Bronclę – pod wpływem silnych emocji spada z pochylni, na którą wstępuje i zabija się na miejscu. Zob. więcej: E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 293-302.

Aby więc uzmysłwić sobie, jak nieoczywisty jest *Grzech*, warto przypomnieć, że nawet gdybyśmy odczytywali dzieje Anny w schematach mitu inicjacyjnego czy katabazy poznawczej, nie może umknąć nam fakt, że *Świteziankę* Moniuszki młoda Jaskrowiczówna śpiewa wciąż jeszcze nawet na rusztowaniu, czym zresztą wzbudza zachwyt pracującej z nią Wuliczki. Ballada nieodmiennie triumfuje zatem, a stary Jaskrowicz i Bukowicz zajmą zapewne miejsce Starców z *Romantyczności*. Czy – idąc tym tropem – za Anną, „warszawską Karusią” opowie się lud? To, co wiemy o zakończeniu *Grzechu* dzięki „Kurierowi Warszawskiemu” (tekst był dramatem konkursowym²⁶), wydaje się potwierdzać to, co zasugerowałem powyżej:

Dopiero wśród robotnic mularskich nieszczęśliwa zyskuje współczucie. Tu, na rusztowaniu, odszukuje zbiegłą ojciec, który na jej poszukiwanie udał się z uwodzicielem, namawiając bezskutecznie, aby powróciła. Ta potworna dwójka: ojciec ofiary z jej katem, żyjący ze sobą w dobrej komitywie, staje się przedmiotem szyderstw robotnic, wtajemniczonych już w dzieje Anny. Jedna z nich, nie mogąc inaczej objawić oburzenia, niby przypadkiem, zlewa im wiadro na głowę. Jest to jedyne w całym otoczeniu Anny odczucie jej niedoli i naiwny wyrok przeciwko okrucieństwu i nikczemności społeczeństwa²⁷.

Biała rękawiczka

Żeromski przeczytał *Irydionę* Zygmunta Krasińskiego już w wieku osiemnastu lat – razem z *Rewizorem* Gogola, jak zauważa – opierający się na kalendarzu życia i twórczości pisarza – Wojciech Natanson²⁸. Lektura dramatu o dziejach krwawego przewrotu w Rzymie Heliogabala wyprzedziła o rok przeczytanie przez Żeromskiego *Kordiana* Słowackiego (w wieku dziewięciu lat w 1873), o dwa lata zaś – zapoznanie się z III częścią *Dziadów* Mickiewicza (rok 1874). Czy tak wczesne zapoznanie się z rzymskim dramatem Krasińskiego wpłynęło znacząco na autora *Popiołów* (w tym samym roku, co *Irydionę* czytał Żeromski też *Nie-Boską komedię*)? Twierdząca (choć hipotetyczna) odpowiedź na to pytanie mogłaby nadejść wraz z lekturą *Białej rękawiczki*, w której przymierze, a zarazem tajemnica – łącząca Mieczysława Martwicę z jego siostrą, Ludwiką do

²⁶ „W roku 1897 redakcja >>Kuriera Warszawskiego<< ogłosiła konkurs na sztukę teatralną”, „Jako pozycja ostatnia figuruje: „50. *Grzech*, sztuka w pięciu aktach. Godło: >>Grzech – jest jedyna twoja własność osobista<<”. W. Natanson, „*Grzech*”, op. cit., s. 17-18.

²⁷ *Sprawozdanie sądu konkursowego z konkursu dramatycznego (jubileuszowego) „Kurjera Warszawskiego” na sztukę oryginalną polską*, „Kurier Warszawski”, 13 XI 1898 nr 314, s. 11.

²⁸ W. Natanson, *Wstęp*, [w:] *Stefana Żeromskiego droga...*, op. cit., s. 8.

złudzenia mogłaby przypominać więź łączącą Irydiona, syna Amfilocha, z jego rodzoną siostrą, Elsinoe.

Dramat po wystawieniu w Teatrze Polskim w Warszawie w 1921 roku okazał się co prawda fiaskiem artystycznym, jednakże nie zasłużył z pewnością na dość ostre słowa oceny pod własnym adresem o (dajmy na to) „>>awanturze<< w 3 aktach z epilogiem”, w której mamy „hrabiów i bandytów, cmentarz i knajpę, patetyczne śluby i sceny mordu, symbole honoru i dom publiczny”²⁹. Stanisław Adamczewski uświadamia już w 1949 roku, że sztuka pisania *Białej rękawiczki* była dla Żeromskiego przede wszystkim sztuką kompromisów z samym sobą – a następnie bezlitosnej eliminacji, bo dla przykładu: „aby móc skupić całą baczość na trudnej matematyce teatralnego rzemiosła, aby się zdobyć na spokój i pewność ręki, autor wyrzeka się tu bohaterów typu światoburczego [...]; obiera sobie za marionetki – pospolite, mizerne robaki ludzkie”³⁰.

Cóż, jeżeli autor *Sztuki pisarskiej Żeromskiego* miałby rację, co należałoby począć z wpisanym w *Białą rękawiczkę* aspektem *Irydiona*, však protagonistą dramatu Krasieńskiego jest – jak go Adamczewski nazywa – klasyczny „światoburca”? Mieczysław Martwic światoburcą tymczasem jest i nie jest. Jego zemsta ma charakter zemsty rodzinnej i sentymentalnej, jest jednak również zemstą wygasającej, arystokratycznej kasty: podobnie jak w *Nie-Boskiej komedii*, którą Żeromski czytał w tym samym czasie, co *Irydiona* oraz *Rewizora*: „Muszę tu wrócić i oddać mu na nowo ten cały świat honoru, który osłania ta biała rękawiczka” czy też „muszę – tłumaczył Mieczysław Ludwice, niejako przyuczając siostrę do zemsty – mu tę rękawiczkę włożyć z powrotem na biedną, bezsilną dłoń”³¹. Jak tłumaczy Kalemba-Kasprzak:

Rodzeństwo poprzysięga porachować się ze światem, który upokorzył i zabił ich ojca. Ojciec – defraudant z przypadku, bezwzględności i złej woli innych (nowych powojennych dorobkiewiczów) zmarł w więzieniu ze zgryzoty. Były hrabia, zbiedniały pan nie potrafił sprostać bezwzględności prawa pieniądza. Biała rękawiczka zdjęta z ręki zmarłego ojca jest symbolem dawnego piękna i szlachetności i talizmanem walki, jaką rodzeństwo chce stoczyć ze światem, aby przywrócić honor ojcu i rodzinie³².

Polskie państwo bandycko-dorobkiewiczowskie czy też cwaniacko-paskarskie staje się w tym ujęciu współczesną wersją tonącego w przestępstwach i zepsuciu

²⁹ A. Hutnikiewicz, *Teatr Żeromskiego*, [w:] idem, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1970, s. 209.

³⁰ S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949, s. 405-406.

³¹ S. Żeromski, *Biała rękawiczka. Sztuka w 3 aktach z prologiem i epilogiem*, [w:] S. Żeromski, *Grzech. Dramatu akt pierwszy...*, op. cit., s. 151.

³² E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 239.

moralnym – Rzymu Heliogabala. Pierwszy akt to bandyckie najście domu schadzki, którego przypadkowymi ofiarami zostają Mieczysław oraz trudniąca się określonym procederem – Ludwika. Dowiedziawszy się o sprzeniewierzeniu siostry, Mieczysław ciska przybyłej Martwicównie w twarz rękawiczkę, zdjętą z dłoni martwego ojca, ta jednak podnosi ją i z uniżeniem całuje. Tak jak błądzi Ludwika, błądzi też Elsinoe Krasińskiego. Gdy nie chce partycypować w dziele zemsty brata i proponuje mu wspólne samobójstwo, całkowicie zapiekły we własnym planie pomśzczenia ojca Irydion – reaguje furią:

IRYDION:

Bluźnisz myślom ojca mego. – Trza żyć i cierpieć, by wielki Duch Amfilocha rozradował się pośród cieniów. – O siostrze, dawniej dla zbawienia narodów dosyć było życia jednego człowieka – dziś inne czasy – dziś cześć poświęcić trzeba! *Obejmuje ją ramieniem.* Dziś w różę się uwieńczysz, w uśmiechy się wystroisz – o biedna, złóż tu głowę skazaną – ostatni raz w domu ojcowskim brat cię przyciska do łona. – Żegnaj mi w całej urodzie świeżości dziewiczej – już ja ciebie nie ujrzę młodą – nigdy, nigdy już. – On cię przepusuje tchnieniem zatrutym, on – ale on zginie; – czy ty rozumiesz siostrze, on, on zginie wraz z całym państwem swoim³³!

Elsinoe zostaje przeznaczona na „dzieło (greckiej) zemsty” Heliogabalowi, cesarzowi rzymskiego imperium, by wpięrow go – i tak już zwichrowanego – osłabić, a następnie: przyprawić o szaleństwo. Podobnie Martwicówna – najprawdopodobniej postępując tu według planu brata – wiąże się z młodym Tadeuszem Mielskim, którego ojciec jest właścicielem hotelu, restauracji, szynku, a przede wszystkim – posiadaczem większości udziałów w fabryce pracującej nieopodal: benzyniarni. Tam zapragnął Martwic – utalentowany (jak się okazuje) inżynier – wprowadzić własny wynalazek umożliwiający przeróbkę ropy na jeszcze większą skalę niż dotychczas. Co z zemstą? Bardzo trudno powiedzieć, i trzeba przyznać chyba rację Natansonowi, że Żeromski się gubi, że „trudno zrozumieć, z jakich powodów Mieczysław Martwic porzuca plan zemsty i kary, zaprzysiężony w prologu – by temu samemu środowisku, które zgubiło i zniszczyło jego ukochanego ojca, zaproponować tak dla nich korzystny wynalazek”³⁴.

Tej niekonsekwencji nie zacierają nawet imponujące sceny „bandyckie”, jak uważa Natanson: będące już „przedsmakiem późniejszej *Opery za trzy grosze*

³³ Z. Krasiński, *Irydion*, [w:] idem, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, pod red. naukową M. Strzyżewskiego, t. 3: *Dramaty I*, opracowanie edytorskie: M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, s. 257-258.

³⁴ W. Natanson, „*Biała rękawiczka*”, [w:] *Stefana Żeromskiego droga...*, op. cit., s. 129.

Brechta czy *Réussir á Chicago* Waltera Weidelego³⁵. *Irydion* oraz jego potencjał intertekstualny – tak wymownie wprowadzony w silnej (przecież jak zawsze u Żeromskiego) ekspozycji dramatu – rozmywają się... Owszem, początek zapowiadał stylistyczno-motywiczną grę z Krasieńskim, a być może nawet – grę z Krasieńskim oraz Gogolem. Nie dawała spokoju podobnie i tytułowa rękawiczka, przedmiot, który nijak odnaleźć się nie chciał w planie uniwersum dramatu, jak twierdził Natanson, bo – koniec końców – „symbolizm tytułu wyraźnie się sprzeczał z jej realistyczno-obyczajową atmosferą”³⁶. Czy Natanson rzeczywiście miał rację – „zawiódł symbol, który przedmiot miał reprezentować”³⁷? Czy może wręcz przeciwnie – dywagowała Kalembe-Kasprzak – „tylko symbole nie doznają uszczerbku (bo tak chcemy je widzieć, jako nieskalane)”, zaś „prawdziwi ludzie w swoim życiowym doświadczeniu nie mogą zachować bieli w żadnej postaci”³⁸?

Na pytanie, czym jest „biała rękawiczka” Żeromskiego, nie da się oczywiście odpowiedzieć bez cienia wątpliwości. Warto by jednakże przywołać fragment *Niedokończonego poematu*, dzieła Krasieńskiego, które podobnie jak wyimek z Mickiewiczowskich *Zdań i uwag w Grzechu* – mógłby posłużyć za (podobnie formacyjne) motto całości dramatu. Aligier poucza w podziemiach weneckich Henryka-młodzieńca – przecież: późniejszego bohatera *Nie-Boskiej komedii*: „Ten tylko duchem, Henryku mój, kto zarówno duszę, jak ciało swe umie nawlec na wolę swą – oto jak giętką rękawiczką na dłoń!”³⁹. Niewiele później – pyta prowokacyjnie Pankracego (*Niedokończony poemat* zapisywany z przerwami w latach 1838-1852 bywa często nazywany częścią pierwszą *Nie-Boskiej komedii*):

Wobec Najdroższego Utajonego, jak Go lud polski nazywa, pytam się ciebie, czy czujesz sercem i wiesz rozumem nieodprzekonalnie, iż dla zbawienia Polski trzeba zagłady szlachty polskiej? Że dla odsunięcia głazu grobowego trzeba rękomo zmartwychwstańców rękawic z błota i krwi, a nie gromów z czystego światła?

[podkreślenie moje – K. S.]⁴⁰

³⁵ Ibidem, s. 128-129.

³⁶ Ibidem, s. 133.

³⁷ Ibidem.

³⁸ E. Kalembe-Kasprzak, op. cit., s. 242.

³⁹ Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia. Część pierwsza*, [w:] idem, *Dzieła zebrane...*, op. cit., t. 3: *Dramaty II*, s. 223.

⁴⁰ Ibidem, s. 267. W świetle inspiracji Żeromskiego romantycznym prometeizmem (uwidocz-nionym także w *Białej rękawicze*) istotne może okazać się spostrzeżenie Andrzeja Waśki, który w *Nie-Boskiej komedii* określa prometeistami zarówno hrabiego Henryka, jak i Pankracego.

„Rękawicami z błota i krwi” są oczywiście u Żeromskiego (lub mogłyby być) postaci takie, jak Dłutwa, Fredzio, służący Baronowej plądrujący ostatecznie jej dom czy Tasak. Ale jest *Biała rękawiczka* również (w osobach rodzeństwa Martwiców) dramatem o atrofii woli oraz atrofii elity. Synteza tych dwóch ujęć dramatu przybliży jego przesłanie do symbolicznego udosłownienia, jakie znajdujemy na kartach *Niedokończonego poematu*. „Nawlec” na rękawiczkę-wolę „rękę” podwojoną – a więc „ciało” i „duszę” naraz – i uczynić to wirtuozersko, bo „giętko” – to wezwanie do budowania sceny o wielkich mocach sprawczości, jak z Wyspiańskiego, wezwanie więc, któremu ani nie jest w stanie podołać Mieczysław Martwic, ani nie może dać posłuchu mówiący o Stanisławie Wyspiańskim jako człowieku niepohamowanych ekspresji i artykulacji w odczycie *Literatura a życie polskie*⁴¹ – Stefan Żeromski. Sugerowany tutaj styk *Białej rękawiczki* z *Niedokończonym poematem* pozostaje więc najprawdopodobniej krawędzią zasadniczej polemiki Żeromskiego z Krasieńskim i jeśli rzeczywiście jest rodzajem nawiązania do utworu romantycznego poety, to powinno ono funkcjonować jako tzw. nawiązanie interwersyjne⁴².

Po zaznaczeniu intertekstów z *Irydiona* i *Niedokończonego poematu* – powróćmy do *Białej rękawiczki* raz jeszcze. W finale już tylko Ludwika pamięta o pomszczeniu rodowych win – i wyłącznie dzięki niej „zemsta rodzinna zostaje przez przypadek spełniona”, aczkolwiek „rykoszetem uderza w mścicieli”⁴³. Fabryka płonie i choć udział w niej Mielski w ostatniej chwili rozprzedaje, ofiarą spekulacji pada jego syn, Tadeusz, który po kryjomu skupuje fundusze pozostające poza sferą wpływów ojca. Scena absurdalnej walki o udział lub o wyzbycie się ich jest jedną z najlepiej przygotowanych przez

Ich realne zrównanie jednakże (pod względem pełnionej misji prometejskiej) przynosi dopiero przywoływany tutaj w kontekście „giętkich rękawiczek” i „rękawic z błota i krwi” *Niedokończony poemat*. „I Pankracy, i Henryk, choć reprezentują biegunowo różne idee i postawy, mają, w gruncie rzeczy, wiele wspólnego; obaj są metafizycznymi buntownikami przeciwko dwoistości ludzkiej natury; obaj chcą ją ujednolicić przez metafizyczną redukcję jednego z jej wymiarów. Różnią się tylko tym, który z wymiarów człowieczeństwa chcieliby przekreślić”. A. Waśko, *Zygmunt Krasieński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 169.

⁴¹ „Twórczość Wyspiańskiego jest najwyraźniejszym dowodem i wizerunkiem tej sztuki polskiej nierozzerwalnie spojonej z patriotyzmem, który przepalał i przeżerał tę imaginację tak wyjątkową. Każda teoria estetyczna, chociażby najbardziej zbawienna i wypróbowana, płonęła na zewnątrz. Sam zaś pożar wewnętrzny szybko strawił wielkie bogactwo pomysłów. W naszych oczach ta twórczość zapaliła się i zagasła”. S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, [w:] idem, *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, Warszawa 1923, s. 69-70.

⁴² Termin interwersji jako swoistego „odwrócenia intertekstualnego” wprowadził Laurent Jenny. L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falicy, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 1, s. 289.

⁴³ E. Kalembe-Kasprzak, op. cit., s. 241.

Żeromskiego sytuacji całego dramatu: „niezmiernie interesująca i dobrze rozpisana, o smaku ostrej satyry społecznej”⁴⁴, ocenia jej wymowę całkowicie pochlebnie Natanson.

Jeśli „*Irydion* to – jak wskazuje Andrzej Waśko – opowieść o tym, jakie pokusy stoją przed ofiarami historii”, jeżeli *Irydion* w istocie „ostrzega przed desperacją terrorystów-samobójców”, czy „przed tajnymi organizacjami występującymi pod hasłem zemsty ludu”⁴⁵, *Biała rękawiczka* Żeromskiego może z powodzeniem być jego logiczną kontynuacją. W ekspozycji wypełnionej jeszcze romantycznymi predylekcjami Martwic zwraca się do siostry w sposób niezmiernie dla stylu Krasińskiego charakterystyczny: „Ja ci to mówię, moja jedyna. Składam w twym sercu to słowo jak rozżarzony węgiel. Chcę, żeby tam zawsze ten węgiel gorzał”⁴⁶. W moim przekonaniu nie ma w tym przypadku. Dokładnie taka sama – przemyślana, funkcjonalnie anachroniczna, także na płaszczyźnie symbolicznej – jest strategia mowy Irydionowej – „przypisanie Grekowi z III wieku uczuć dziewiętnastowiecznego, romantycznego nacjonalisty jest celowym anachronizmem historycznym, koniecznym dla zbudowania paraleli Grecja – Polska”⁴⁷.

Tak samo rzecz się ma z „monopatycznym melodramatem” Żeromskiego, jak nazywa *Białą rękawiczkę* Kalemba-Kasprzak⁴⁸. Anachronizm tego melodramatu przypomina bowiem – przynajmniej w pewnej części – zaobserwowany już przez Waława Kubackiego, jakiś „>>pseudo-klasyczny<< historyzm w *Irydionie*”⁴⁹. Jednak tak jak figura Irydiona zatracza się ostatecznie u Martwica w figurze Prometeusza – ponieważ pierwotny mściciel „osuwa się” (jeżeli można tak powiedzieć) w wynalazcę – tak samo anachroniczny historyzm z prologu

⁴⁴ W. Natanson, „*Biała rękawiczka*”, op. cit., s. 129.

⁴⁵ A. Waśko, *Romantyzm jest naszym programem cywilizacyjnym*. Z prof. Andrzejem Waśką rozmawiają Mariusz Koryciński i Piotr Kowalczyk, „Pressje” 2013, teka 32/33, s. 208.

⁴⁶ S. Żeromski, *Biała rękawiczka...*, op. cit., s. 146. Czy też: „chciałem raz ostatni cię natchnąć duchem ojca mego” (*Irydion*) oraz „Gdybyś popełniła jakąkolwiek podłość, [...] pokażę ci tę rękawiczkę jako nieodkupioną rękę naszego nieszczęśliwego ojca” (Mieczysław Martwic). Z. Krasiński, *Irydion*, op. cit., s. 256, S. Żeromski, *Biała rękawiczka...*, op. cit., s. 152.

⁴⁷ A. Waśko, op. cit., s. 182.

⁴⁸ E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 243. By próbnie chociaż połączyć kategorię „melodramatu monopatycznego” ze stylem quasi-operowym w *Irydionie*: zob.: M. Sokalska, *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa 2004. Pożyteczna (dla przypadku Żeromskiego) może także okazać się chętnie wykorzystywana w conradystyce kategoria „melodramatu przenicowanego”. Z. Najder, „*Tajny agent*”, czyli *melodramat przenicowany*, [w:] idem, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, Opole 2000, s. 117-125.

⁴⁹ A. Waśko, op. cit., s. 182.

dramatu roztapia się ostatecznie u Żeromskiego w kalejdoskopowej współczesności dalszych wydarzeń.

Uciekła mi przepióreczka...

Edward Przełęcki – tak jak cała *Przepiórka*, najdoskonalszy i najbardziej wieloznaczny dramat Żeromskiego – aż skrzy się od nieoczekiwanych intertekstów. Można je (jednoznacznie lub dwuznacznie) wyłonić, ale można też w nich się – całkowicie zagubić. Stefan Treugutt nazywa docenta fizyki, założyciela szkoły w Porębianach i „hołdownika Einsteina” „Konradem w profesorskim surducie”⁵⁰. Kalemba-Kasprzak wskazuje, że czerpie on z antropologii Shelleyowskiego *Prometeusza wyzwolonego*, a sam dramat jest kontynuacją *Róży*, w której epilogu Czarowic podśpiewuje „Przepiórkę” „tuż przed pojmaniem i śmiercią, kiedy obserwuje uciekającego zbożem z maszyną Dana Grzesia”⁵¹. Tę samą „Przepiórkę” śpiewają w *Uciekła mi przepióreczka...* dzieci ze szkoły wiejskiej, witając w progach ludowego uniwersytetu księżniczkę Sieniawiankę.

Jeżeli Przełęcki jest „Konradem w profesorskim surducie”, to z pewnością tym Wyspiańskiego, nie – Konradem Mickiewiczowskim. Co do *Róży* zaś będącej (jak się okazuje) ogniwnem w jakiś sposób *Przepiórkę* poprzedzającym, Natanson niedostatecznie precyzyjnie wskazuje, że „raz po raz odzywają się w tekście dramatu – jakby refreny *Wesela*”⁵²... Nie *Wesela*, ale *Wyzwolenia* – prostowałyby za nim Kalemba-Kasprzak. Po pierwsze bowiem: „Konrad [Wyspiańskiego – K. S.] traktuje teatr jako szekspirowską >>pułapkę na myszy<<”, a jego „wyzwolenie jest >>sceniczne<< i >>teatralne<< w sposób ostentacyjny i wyzywający”⁵³. Dokładnie odwrotnie jest z Czarowicem, ponieważ dla Żeromskiego „niesceniczność *Róży* wydaje się stanowić szczególną artystyczną opozycję wobec teatralności *Wyzwolenia*”⁵⁴. Po drugie – steatralizowanemu Wawelowi Wyspiańskiego przeciwstawia w *Róży* Żeromski metateatralną Cytadelę,

⁵⁰ S. Treugutt, *Konrad w profesorskim surducie*, [w:] „*Uciekła mi przepióreczka... Komedia w 3 aktach*, reż. J. Goliński, premiera: 12 grudnia 1964”, Teatr Narodowy. Program na sezon 1964/65, [online], [dostęp: 8.11.2018], <http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50973/uciekla_mi_przepioreczka_teatr_narodowy_warszawa_1964.pdf>.

⁵¹ E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 260.

⁵² W. Natanson, „*Róża*”, [w:] *Stefana Żeromskiego droga...*, op. cit., s. 47.

⁵³ E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 47.

⁵⁴ Ibidem, s. 47-48.

gdyż „Konrad chce tworzyć >>teatr nowy<<”⁵⁵, Czarowic zaś *de facto* – go uniemożliwić.

Można oczywiście odczytywać *Przepiórkę* w kluczu *Wyzwolenia* – i może już nie kluczu aluzji, lecz z pewnością: reminiscencji tematycznych. Warto jednak przy tym nie zapominać, że ośrodkiem tego rodzaju intertekstualności jest akt trzeci: a więc konfrontacja Przełęckiego z profesorami szkoły oraz dwiema kobietami zauroczonymi jego charyzmą – Smugoniową, a także (w dalszym planie) Sieniawianką. Można ją odczytywać jako realistyczną, a wręcz: ultrarealistyczną adaptację wątku walki Konrada-Erynnisa z Maskami. I byłoby to raczej nie wierne – a swobodne, odległe, subtelnie polemiczne, aczkolwiek: nie dysonansowe pole odniesienia. Żeromski – co zresztą bardzo dobrze unaocznili i *Grzech*, i *Biała rękawiczka* – jest jednakowoż mistrzem niedopełnionej, romantycznej ekspozycji. Bukowicz w pierwszym akcie *Grzechu* stylizowany jest niemalże na sardonicznego, kancelaryjnego Fausta, zaś Martwic w pierwszym akcie *Rękawiczki* jest Irydionem, Martwicówna – Elsinoe. Oczywiście jest już zapewne, że zmiierzam do pytania, kim w pierwszym akcie *Przepiórki* – jest Przełęcki?

Zacząłem od wygłoszenia obawy, że w intertekstach *Przepiórki* można się zagubić – prędzej aniżeli odnaleźć. Uzmysławia to przypadek najznakomitszej dotychczas interpretacji dramatu Kalemby-Kasprzak, która z jednej strony pragnęłaby widzieć w tekście rewers *Prometeusza wyzwolonego* Shelleya, z drugiej – podsuwałaby go do inscenizacji reżyserowi *Magnetyzmu serca według „Ślubów panińskich” Aleksandra Fredry*, Grzegorzowi Jarzynie – sama (notabene) dostrzegając w replikach Przełęckiego i Smugoniowej odpryski dialogów Fredrowskich Klary i Radosta, czy – dostrzegając w tekście dramatu sznyt Słowackiego i *Fantazego*. Chciałbym wskazać, że te dwie perspektywy, Wyspiańskiego i Fredry, wcale w *Przepiórcie* się nie wykluczają, jeżeli tylko opracujemy właściwe dla nich *tertium comparationis*, przede wszystkim wnika-jąc w tkankę aktu pierwszego, w nim zaś – w sposób nakreślenia postaci Przełęckiego.

Zacznijmy od pytania, czy jego uniwersytet ludowy jest szekspirowską „pułapką na myszy”? Właśnie to chyba dostrzegł Andrzej Kijowski, pisząc dla „Dialogu” swoje własne studium o *Przepiórcie*, *Tango profesora Przełęckiego*. Słowo „tango” odsyłało w tym przypadku bezpośrednio do *Tanga* Sławomira Mrożka, którego *Przepiórka* miała być nieoczywistym antecedenssem, gdyż „Żeromski (przy czym Kijowski obstawał stanowczo) nie tylko doprowadził swój dramat idei do granic niemożliwości”, ale „sam tę granicę niemożliwości przekroczył i sam rozpoczął grę nową – o zachowanie twarzy przez ironię, przez

⁵⁵ Ibidem, s. 48.

dystans, przez autokrytykę⁵⁶. Otóż, ujmijmy to tym razem słowami Kalemby-Kasprzak, Przełęcki „jak widz w teatrze zaczyna rozumieć, że odwieczny problem towarzyszący ludzkim działaniom – to potencjalna możliwość absurdu, do którego mogą one prowadzić (lub zostać sprowadzone)”⁵⁷. Co więcej, co tu może najdramatyczniejsze, „potencjalna możliwość absurdu” staje się codziennością prometeizmu „wyzwolonego”, a więc – „prometejczyków roku 1918” (tak ich umownie nazwijmy, odwołując się do prowokacyjnej, ale i charakterystycznej metaforyki⁵⁸) – w rzeczywistości po wyzwoleniu. Po – nie zaś: tuż po wyzwoleniu...

Pora odsłonić moją rzeczywistość „intencję intertekstualną”. W pierwszym akcie *Uciekła mi przepióreczka...* rozentuzjasmowany i (nie bójmy się tego słowa) rozeźniony Przełęcki przemawia jak specyficzny bohater Fredrowski. Mógłbym wręcz powiedzieć: jak Jowialski, gdyż komizm, a właściwie napięcie komiczne, które Przełęcki generuje – eksploduje na scenie z siłą porównywalną chyba jedynie do przepotężnej *vis comica* Jowialskiego. Jowialski jest właścicielem Pustakówki, ale i jej „dyrygentem”, tj. „dyrygentem” mieszkańców pustakowskiego dworu, Przełęcki bardzo podobnie – a zatem: zarządcą uniwersytetu ludowego w Porębianach, ale i „dyrygentem” podległej mu, „nauczycielskiej rady”. Steruje „ciałem” profesorskim w rozmowie z Sieniawianką – raz po raz, dając i odbierając głos jednemu albo drugiemu. Bawi się także – jak Jowialski Fredry, choć w odróżnieniu od Jowialskiego: mimowolnie i nieświadomie – paremiologią... „Nie jestem wprawdzie biskupem, ale – zastrzegam sobie to prawo – mogę być wisusem”⁵⁹, tłumaczy się Sieniawiance pokątnie, „kamień by zaczął słuchać, gdyby miał uszy, paskarz by się roztkliwił”⁶⁰, wychwała pod niebiosa wykłady profesorskie swoich kompanów.

Wyręczając w tym Ciekockiego-lingwistę, dokonuje Przełęcki apoteozy zaimków – podsłuchał wszak profesora w trakcie jednego z jego wykładów, na którym słuchacze nad zaimkami „o mało nie płakali całym tłumem ze swym mistrzem”⁶¹. Pomstuje nad brakiem zaplecza: „jestem ubogi w przyrzady jak

⁵⁶ A. Kijowski, *Tango profesora Przełęckiego*, „Dialog” 1965 nr 11, s. 94.

⁵⁷ E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 267.

⁵⁸ Generację wiktoriańską, z których rekrutowano budowniczych Kryształowego Pałacu w Londynie, nazwano pokoleniem *the Men of 1851*. Zob. więcej: A. Briggs, *The Crystal Palace and the Men of 1851*, [w:] idem, *Victorian People. A Reassessment of Persons and Themes, 1851-67*, Harmondsworth 1970.

⁵⁹ S. Żeromski, *Uciekła mi przepióreczka...*, [w:] idem, *Ponad śnieg bielszym się stanę. Uciekła mi przepióreczka...*, opracowanie tekstu: S. Pigoń, Warszawa 1966, s. 149.

⁶⁰ Ibidem, s. 136.

⁶¹ Ibidem, s. 138.

Kopernik albo jak Galileusz”⁶², tego samego Ciekockiego dopytuje w związku z zapytaniem księżniczki o długość kursów: „pięć tygodni i oha! – jak tutaj mówi się o długich drogach. Prawda, Ciekocki, że tak się mówi?”⁶³. W ciągnącej się ponad miarę dyskusji o porębiańskim zamku, kwituje sprawę swoich własności krótko: „otóż – nie żądam ci ja wiele, ale biorę poniekąd wszystko. Taki jest mój los fizyczny”⁶⁴.

Ze sztukami Fredry w teatrze styka się Żeromski po raz pierwszy po przyjeździe do Warszawy w 1886 roku. Wpierw ogląda *Pana Geldhaba* na deskach Teatru Rozmaitości w Warszawie z tytułową rolą Alojzego Żółkowskiego i „wyznaje, że tak wielki komizm daje wrażenie – równe najświetniejszemu tragizmowi”⁶⁵. Kolejna – jeszcze w tym samym roku jest *Świeczka zgasła*, późna jednoaktówka autora *Zemsty*. O *Panu Jowialskim* z dzienników pisarza nie dowiadujemy się niczego, jednak to ten tekst jest najbliższy nieoczekiwanej zupełnie w *Przepióreczce* – eksplozji tonacji buffo wypełniającej cały akt pierwszy, krystalizującej się poprzez Przełęckiego (i jego „teatr w teatrze”) oraz dzięki niemu.

Pustakówka, do której u Fredry trafiają zbłąkani Ludmir z Wiktorem – jest bowiem zarówno dworem-teatrem, jak i... szekspirowską „pułapką na myszy”. Trudno wyobrazić sobie położony gdzieś w głębi Karpat na odludziu – majątek, który nie byłby... zdziczały. Tymczasem Pustakówka Jowialskiego jest przykładnie pracującą, doskonale skreconą „teatralną maszyną”. Ludmir przeniesiony doń we śnie niemal natychmiast – od kaprysu – staje się obiektem metateatralnego żartu. Karpacki dwór szlachecki będący właściwie (w pierwszym rzędzie!) wielką przebiegalnią, w jednej chwili przeradza się w dwór sułtański, którym rządzić ma sułtan Ludmir – to bardzo wyraźny sygnał dla czytelnika Fredry, wręcz: nie do zignorowania – komunikujący mu, że każda scena Fredrowska jest w mniejszym lub większym stopniu: metateatralna, tym samym – jak pisał Patryk Kencki w swoich studiach nad metateatralnością komedii Fredrowskich⁶⁶ – jest potencjalną „pułapką” z *Hamleta*. Jak pisał Wiktor Weintraub:

⁶² Ibidem, s. 139.

⁶³ Ibidem, s. 135.

⁶⁴ Ibidem, s. 145.

⁶⁵ W. Natanson, *Wstęp*, op. cit., s. 13.

⁶⁶ Zob. m.in.: P. Kencki, „*Wszyscy razem grać będziemy*”. *Metateatralność w komediach Aleksandra Fredry*, [w:] *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin*, pod red. W. Rzońcy i K. Samsela, Warszawa 2015, s. 75-82.

Towarzystwo w Pustakówce bawi się w teatr, i to wcale regularnie, skoro są we dworze „nasze teatralne suknie”. Dlatego tak łatwo tam o kaftany i szarawary tureckie. Kiedy Pan Jowialski znajduje towarzystwo przygotowane do przebieranki orientalnej, jest zaskoczony tym, iż aranżuje się komedię bez jego współudziału. Ale sam fakt spektaklu nie wzbudza w nim zdziwienia⁶⁷.

Jeśli *Przepióreczka* jest zdaniem Kijowskiego zapowiedzią *Tanga*, *Pan Jowialski* stanowi zapowiedź *Ślubu*, a zwłaszcza – *Pornografii* Witolda Gombrowicza, co znaczy, że Fredro skalą własnego prekursorstwa Żeromskiemu bynajmniej nie ustępuje. Tak jak Przełęcki-buffo z pierwszego aktu zestawiony z Przełęckim-Prometeuszem z aktu drugiego i trzeciego wzbudza nasz głęboki, estetyczny niepokój, tak samo Jowialski i żywotnie tkwiąca w nim, głęboka niespójność doprowadza nas do dojmująco wręcz odczuwanego, psychicznego dyskomfortu, który spośród badaczy komedii najsilniej być może zmanifestował przywoływany już Weintraub. Prometeusz Żeromskiego – ku zaskoczeniu czytelnika – złakniony jest form buffo, „straszny dziadunio” Fredry na tych samych zasadach – złakniony jest obsceny:

Przebrany za sułtana Ludmir wyraża życzenie pozostania sam na sam z jedną ze swych „żon”, Heleną i każe reszcie towarzystwa wynosić się z salonu. Perspektywa taka napełnia obecnych przerażeniem. Mimo to wszyscy wychodzą na rozkaz pana domu, który uważa podglądanie przez szparę, jak imię Kurek [pod przezwiskiem Kurka Ludmir wchodzi do domu Jowialskiego – K. S.] będzie się dobierał do jego wnuczki za źródło szczególnej uciechy: „Chodźmy i my teraz, a miejmy oko przy szparze. – Dawnom się tak nie śmiał”. W tym momencie staje się Jowialski niebezpiecznie bliski Quartilli, kapłance Priapa z Satiriconu, która zabawia się podglądaniem przez szparę, jak jej nieletnia Pannychis odgrywa z chłopcem Gitonem scenę nocy poślubnej⁶⁸.

Jeżeliby zinterpretować Jowialskiego jako dramat o starciu się dwóch „humorystów”, będziemy o wiele bliżej diagnoz Kalemby-Kasprzak wokół *Przepióreczki* – o „potencjalnej możliwości absurdu” czyhającej na ludzką aktywność w ogóle. *Pan Jowialski* jest bowiem opowieścią o śmiertelnej rywalizacji „dwóch teatrów”. Teatr pustakowski już poznaliśmy, podobnie jak jego niejednoznaczny (a być może przewrotny?) reżysera, jakim jest Jowialski. Nie bez powodu Pustakówka nazywana jest zresztą – Jowiałówką. Tę oto Jowiałówkę zżera od środka teatr drugi, teatr pisarza uprawiany tylko po to, ażeby zrealizować marzenie tamtego o powieści (to Wacław Bilip nazwał *Pana Jowialskiego*

⁶⁷ W. Weintraub, *Komedia o humorystach: „Pan Jowialski”*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 4, s. 30.

⁶⁸ Ibidem, s. 26.

„komedią o pracy pisarza”⁶⁹)... teatr Ludmira korzystającego bez końca ze swoich „praw sułtańskich”, zwyciężającego teatr Jowiałówki jego własną, metateatralną bronią.

Andrzej Kijowski uważa, że wszystkie dramaty Żeromskiego skoncentrowane są całkowicie na „historii upadku ideologa”⁷⁰. „Upadek” ten ma nastąpić na skutek detalu ledwie, rzeczy prowizorycznej i pozornie marginalnej. Tzw. ideolog w dramacie obyczajowym Żeromskiego – takie przekonanie (zdaniem Kijowskiego) chce w nas utrwalić autor *Dziejów grzechu* – potyka się zaledwie i o atom, lecz tym symbolicznym potknięciem: ześlizguje w otchłań. Co do Przełęckiego więc:

Robotę jego zniszczy co innego, coś niewinnego, przyczajonego. Głupstwo ją zniszczy, immanentne głupstwo natury ludzkiej, głupstwo rodzące się ze stosunków międzyludzkich, i polskie zarazem głupstwo. Przyzwyczajono się w krytyce i w teatrze bardzo serio brać miłość Smugoniowej i przyzwyczajono się Przełęckiemu przypisywać miłość utajoną dla niej, lecz równie jak tamta autentyczną. [...] Miłość Smugoniowej jest także taka, jak ona sama ją rozumie: „...Z nudów. Z dukania miesiącami, kwartałami, półrociami chłopskich dzieci... Z krótkich, szarych dni zimy, kiedy się nic nie przydarza...”⁷¹.

Podobnie także – sparafrazuję Kijowskiego – „przyzwyczajono się brać serio” wżenie się Ludmira w rodzinę Jowiańskich, lecz czy nie powinno się i tego nawyku interpretacyjnego uchylić. Szambelanowa odkrywa myszkę na łopatce młodzieńca, przez co rozpoznaje w nim dawno zaginione dziecko, a Ludmir zostaje usynowiony, zostając immanentną częścią Pustakówki-Jowiałówki. Mówiąc w porządku symbolicznym, teatr Jowiańskiego „pożera”, „wchłania” żerujący na nim do tej pory teatr Ludmira. Wraca może nie złowrogi, lecz nurtujący, dający do myślenia, a nawet niepokojący – dawny porządek, czego symbolem jest Jowiańskiego bajka o czyżyku i ziębie. Upadek Ludmira to antecedens „upadków ideologów” Żeromskiego, a zwłaszcza – antecedens upadku Edwarda Przełęckiego. „Potencjalna możliwość absurdu” dała ostatecznie o sobie znać – u Żeromskiego w interpretacji Kijowskiego: „głupstwem miłosnym” Smugoniowej, u Fredry: myszką na łopatce, a więc przewrotnie wykorzystanym *anagnorisis*. Ludmira, gladiatora własnego teatru wystawianego przeciwko Jowiańskiemu pokonuje sam mechanizm teatralny, tak jakby wszystkie

⁶⁹ W. Bilip, *Wstęp*, [w:] A. Fredro, *Pan Jowiański*, oprac. W. Bilip, Wrocław 1968, s. XXVIII, BN I 36.

⁷⁰ A. Kijowski, op. cit., s. 91.

⁷¹ Ibidem.

mechanizmy, cała teatralna maszyna – mogła należeć tylko do Pustakówki. Przełęckiego – pokonuje mechanizm „monopatycznego melodramatu”.

Zakończenie

Wiem, że lekcja czytania dramatów obyczajowych Stefana Żeromskiego, którą tutaj proponuję, nie jest – ujmując sprawę językiem Henryka Markiewicza – lekcją „hermeneutycznej powściągliwości”⁷². Stoi jednak za tym typem refleksji określona przesłanka wynikająca z dokładnej analizy ekspozycji najważniejszych dramatów obyczajowych Żeromskiego: *Grzechu*, *Białej rękawiczki* oraz *Uciekła mi przepióreczka...* Żeromski inicjuje fabułę w sposób wyrazisty, lokalizując ją na postromantycznym, intertekstualnym tle. Losy Anny Jaskrowiczówny zaczerpnięte zostały z Mickiewiczowskiej ballady. Doszło tym samym w *Grzechu* do czegoś, co moglibyśmy nazwać dramatyczną, poibsenowską aktualizacją ballady litewskiej: o Świteziance czy Rybce.

Piotr Bukowicz, adorator Anny spełniać mógłby się w figurze Fausta i Fantazego naraz, lecz – podobnie jak w wypadku Mieczysława Martwica z *Białej rękawiczki* – intertekst romantyczny wygasa wraz z zawiązaniem intrygi, a romantyczna konwencja opisu zostaje porzucona, tak jakby była wyłącznie wprawką, szkicem pomocniczym, „obrysem” wątków dla tekstu. *Biała rękawiczka* pomimo wszystko mogłaby wyraźnie wskazywać na inspiracje autora tekstu Krasińskim, po pierwsze – *Irydionem*, bowiem spisek rodzeństwa Martwiców przypomina plan zniszczenia Rzymu, którego realizacji podejmą się Irydion wraz z siostrą, Elsinoe, a po drugie – *Niedokończonym poematem*, pierwszą częścią *Nie-Boskiej komedii*, z której mógł Żeromski zaczerpnąć pomysł na tytuł całości.

Uciekła mi przepióreczka... to ostatni, powszechnie uznawany za najdoskonalszy z dramatów Żeromskiego. Pogląd o nim wypracowuje się zazwyczaj w oparciu o odbiór aktu trzeciego, wskazując, że Edward Przełęcki jest m.in. (1) „Prometeuszem z przepiórką” (Kalemba-Kasprzak) czy (2) odwróceniem figury Konrada-Erynnisa z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego (Treugutt). W swojej analizie tekstu usiłowałem wskazać na podstawową (a właściwie niezauważaną) niezborność budującą wizerunek Przełęckiego – pomiędzy ekspozycją typu buffo z aktu pierwszego a prometejskimi oraz postprometejskimi rozwinięciami tej postaci z aktu drugiego i trzeciego. Przełęcki, zanim stanie się przeciwstawnym punktem odniesienia dla Wyspiańskiego czy Shelleya, będzie... bohaterem Fredrowskim w jego najbardziej nieoczywistym i niejawnym modelu takim jak Jowialski

⁷² H. Markiewicz, *Lekcje „Pana Jowialskiego”*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 3, s. 166.

czy Ludmir z *Pana Jowialskiego*. Model ten i metateatralna sytuacja dramatyczna zaproponowana przez Fredrę zyskały wiele nowoczesnych rozwinięć, również w odniesieniu do *Tanga* Sławomira Mrożka, utworu, który stanowił (w postępującym odczytywaniu dramaturgii obyczajowej Żeromskiego na nowo) przedłużenie, rewitalizację wątków *Przepióreczki* (Kijowski).

THE ROMANTIC ASPECT OF STEFAN ŻEROMSKI'S SOCIAL DRAMA – THE EXAMPLES OF "GRZECH", "BIAŁA RĘKAWICZKA" AND "UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA"

Summary

The aim of this study is to analyze the romantic aspect of Stefan Żeromski's most important drama plays: *The Sin*, *The White Glove* and *My Quail Has Fled...* For each of these texts, its post-romantic or at least 'romanticizing', 'romantic-like' exposition turns out to be the most characteristic: in the case of *The Sin* – it denotes the stylization of the post-Ibsenian drama on the Lithuanian ballad written by Adam Mickiewicz, in the case of *The White Glove* – probable inspiration of Zygmunt Krasinski's *Irydion*, whom Żeromski read at the age of eighteen, and with regard to the *My Quail Has Fled...* – it surprisingly evokes a buffo style, which having used by Edward Przełęcki, gives him the opportunity to create a new, modern type of a Aleksander Fredro's hero (in Przełęcki's portrait Żeromski exploits above all the multi-aspect idea of metatheatricality expressed mainly by Fredro in *Mr Jovial*).