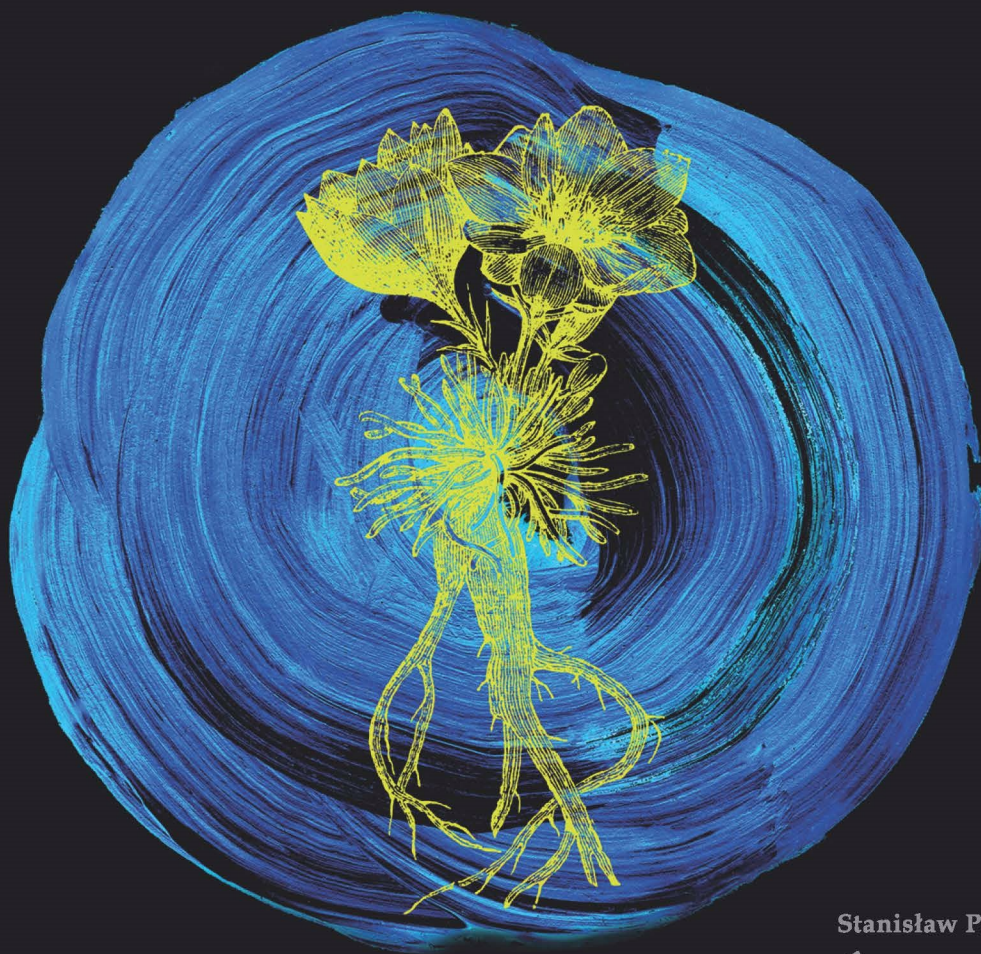




Stanisław Przybyszewski

Śluby



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Stanisław Przybyszewski

ŚLUBY

POEMAT DRAMATYCZNY W TRZECH AKTACH



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Stanisław Przybyszewski

ŚLUBY

POEMAT DRAMATYCZNY W TRZECH AKTACH

opracowała i wstępem opatrzyła
Karolina Goławska-Stachowiak

ŁÓDŹ 2019

Wstęp i komentarze

Karolina Goławska-Stachowiak – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Recenzja wydawnicza

prof. dr hab. Tadeusz Linkner

Redaktor inicjujący

Urszula Dzieciatkowska

Projekt typograficzny

Katarzyna Turkowska

Skład

Ewa Mikula, Katarzyna Turkowska

Korekta

Tomasz Baudysz

Projekt okładki

Katarzyna Turkowska

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych
Wydawnictwu Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Karolina Goławska-Stachowiak, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

ISBN 978–83–8142–700–5

ISBN 978–83–8142–701–2 (wersja elektroniczna)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09271.19.0.M

Ark. druk. 22,0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90–131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

SPIS TREŚCI

7	Wstęp
9	Losy tekstu — echa premiery
17	Konstrukcja dramatyczna
23	Kreacja postaci
37	Przed lekturą
39	Bibliografia
47	<i>ŚLUBY</i> . Poemat dramatyczny w trzech aktach
51	AKT I
85	AKT II
121	AKT III
149	Komentarz edytorski
153	Zasady transkrypcji
157	Wykaz znaków i skrótów przyjętych w edycji
159	Aparat krytyczny
161	Odmiany tekstu

WSTĘP

„Niech mnie jasny piorun trzaśnie, ale *Śluby* to najgłębsze i najczystsze, com z mej duszy wysnuł”¹. To emocjonalne wyznanie brzmi dziś niczym reklama, kusząca czytelnika ze skrzydelka okładki. Jednak tymi słowami w 1906 roku Stanisław Przybyszewski zapewniał Wilhelma Feldmana o wyjątkowości swego najnowszego dzieła, prosząc jednocześnie o rychłe opublikowanie go w „Krytyce” — miesięczniku, który Feldman prowadził. I tak się stało: przesłany przez Przybyszewskiego pierwszy akt dramatu został podzielony na dwa fragmenty, które ukazały się kolejno w styczniowym oraz lutowym numerze czasopisma.

Jeszcze tego samego roku rękopis *Ślubów* — po licznych wędrówkach między domami wydawniczymi — szczęśliwie znalazł swego wydawcę w Toruniu w Komisie Księgarni K. Zabłockiego. Dzieło opatrzone zostało dedykacją pisarza „Żonie mej Jadwidze poświęcam”. W bogatej korespondencji zachował się ślad, świadczący o tym, że na ostateczny kształt dramatu wydatny wpływ miała adresatka owej dedykacji, z którą Przybyszewski nieustannie konsultował treść dzieła: przebieg akcji, rysowanie postaci czy finał².

Na przełomie lat 1905 i 1906 Przybyszewski żalił się Janowi Lorentowiczowi, krytykowi teatralnemu, że brak zainteresowania nowym dramatem nie tylko pograża go w trudnej sytuacji finansowej, ale także ma wpływ na jego stan psychiczny. Pisał:

[...] doszło do tego, że każdy nakładca lęka się ryzykować paręset rubli, manuskrypt *Ślubów* błędził od jednego do drugiego, dotychczas

1 S. Przybyszewski, *Listy*, t. III, list nr 1690, s. 566.

2 Por. np. S. Przybyszewski, *Listy*, t. I, list nr 536, s. 342–345: „A czytając kilkakrotnie *Śluby*, doszedłem do tego przekonania, że koniec rzeczywiście niedobry, nie dlatego, by był melodramatyczny, tylko dlatego, że wprowadzam obłąkaniem Poli nowy motyw dramatyczny, rozpoczynam na nowo sprawę już załatwioną, zamiast echami tylko pozwolić się wybrzmieć napiętej melodii. [...] Zmieniam więc koniec i posyłam Ci go — co na niego powiesz. [...] Jestem sam bardzo zadowolony, że tak kwestię rozwiązałem i z gorącą niecierpliwością oczekuję Twego zdania.”; list nr 539, s. 346–348: „Jak teraz Ci się koniec wydaje? Tamta droga była rzeczywiście fałszywa, bo wprowadza realistyczny moment lęku o bliską osobę [...]. Usilnie Cię proszę, abys albo mi podała nową jakąś kombinację, albo na szemacie, który Ci posyłam, swoje myśli dopisała. Ja pragnę, Inulutek, wspólnej pracy, chociaż teraz tak utrudniona. Ale już nie umiem i nie chcę pracować, nie podzieliwszy się z Tobą każdym zdaniem, każdą myślą”.

niesprzedany i na rychle sprzedanie się nie zanosì, i tak mógłbym jak najspokojniej w świecie z moją gotową pracą zmarnieć i to na dobitkę w czasie po chorobie, kiedy potrzebuję na gwałt względnego spokoju choćby bez najcięższych i najprzykrzejszych kłopotów³.

Brak zainteresowania Przybyszewski tłumaczył tematem dzieła, nieprzystającym z obowiązującymi tonami zaangażowanymi:

W innym położeniu i w innych warunkach mógłbym spokojnie i cierpliwie poczekać, ale teraz, gdy po prostu nędza nad głową mi wisi, trwożę się. Wskutek wypadków w Królestwie zostałem bez grosza, manuskrypt dramatu mego *Śluby* obiegał wszystkich nakładców w Warszawie i za każdym razem otrzymałem odmowną odpowiedź. *Takich rzeczy* teraz nie biorą, ich *przekonania* nie pozwalają im wydawać rzeczy, które nie mają społecznego podkładu. To samo w Galicji⁴.

Jeszcze przed wyjazdem z Torunia⁵ Przybyszewskiemu udało się sprzedać *Śluby* Bolesławowi Hozakowskiemu za 650 marek oraz 30% czystego zysku w miarę ujawnienia wpływów, licząc, że uzyskane pieniądze pozwolą na urządzenie się w stolicy Bawarii⁶. Współczesnemu czytelnikowi nazwisko Hozakowskiego — znanego skądinąd toruńskiego kupca — niewiele może mówić. Z Przybyszewskim łączyły go wieloletnie zażyłe stosunki — na tyle bliskie, by pisarz wyprosić mógł od niego środki na pokrycie kosztów wydania *Ślubów*, dzięki którym możliwa była przeprowadzka do Monachium, europejskiego centrum cyganerii. I tak oto toruński handlarz nasionami stał się prawowitym właścicielem dramatu Przybyszewskiego i szybko zdobył miano „filantropa”. Rzecz przewrotna, zważywszy na fakt, że dotychczas „nakładem Hozakowskiego wychodziły jedynie książki do nabożeństwa i śpiewniki kościelne”⁷.

3 *Listy*, t. I, list nr 526, s. 335.

4 Ibidem, list nr 534, s. 340–341.

5 Lęk przed wybuchłą w Warszawie w 1905 roku rewolucją najpierw zmusił Stanisława i Jadwigę Przybyszewskich do wyjazdu do Torunia, gdzie życie artystyczne „smutneg szatana”, a także jego styl pisania, znacząco się zmieniły. Por. oceny Romana Taborskiego, który w jednym miejscu twierdził, że „na *Śniegu* zakończył się »heroiczny« okres dramaturgii Przybyszewskiego” (R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski — Kisielewski — Szukiewicz*, Warszawa 1965, s. 55), a w innym uznał, iż „począwszy od napisanego niemal równocześnie z *Odwieczną baśnią* dramatu *Śluby* obserwujemy [...] nieodwołalny spadek twórczości Przybyszewskiego” (S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 2006, s. LXIII). Powstałe w tym czasie dramaty ze względu na sytuację w kraju nie mogły być wystawiane. Wtedy też zapadła decyzja o kolejnej przeprowadzce, opuszczeniu Polski przez Przybyszewskich i przeniesieniu się na stałe do Monachium.

6 Por. S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 296–297.

7 Por. *Stanisław Przybyszewski i Bolesław Hozakowski. Przyczynek do biografii mistrza*, „Piast. Dodatek Niedzielný Oświatowo-Społeczny Dziennika Kujawskiego” 1935, nr 37, s. 3.

Śluby na scenie zagościły tylko trzy razy. Premiera miała miejsce 17 lutego 1906 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie; kolejne realizacje sceniczne odbyły się 20 maja 1907 roku we Lwowie oraz 8 kwietnia 1908 roku w Warszawie. Na podstawie przebiegu premiery krakowskiej można odtworzyć praktyki teatralne, jakie stosowano za dyrekcji Ludwika Solskiego⁸: co się działo z manuskrypcem dramatu, jakiego rodzaju poprawki nanoszono — i jak je przyjmowano. Wszystko to można prześledzić także i dziś, zachował się bowiem w archiwach Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie rękopis reżyserski *Ślubów*, odpis, według którego grano dramat po raz pierwszy, a w którym poprawek dokonywał zarówno Przybyszewski, jak i Solski, reżyser przedstawienia. Zachowany odpis ma jeszcze dodatkowe elementy: na odwrocie pierwszej karty sztuki Solski wkleił otrzymany po premierze od Przybyszewskiego list, na który złożył odpowiedź w formie notki⁹.

Omawiając wersję reżyserską *Ślubów*, warto zaznaczyć dwie kwestie: Przybyszewski swoje uwagi do tekstu dramatu naniósł jeszcze przed wskazówkami Solskiego, miał więc (przynajmniej) pośredni wpływ na tworzenie inscenizacji. Dopiero na taką wersję tekstu naniósł swoje uwagi reżyserskie Solski — tych jednak Przybyszewski już nie widział. Z kolei list zawierający żal i pretensje (podkreślane licznymi wykrzyknikami) o celowość artystycznych zmian napisał Przybyszewski już po premierze, na której nie był obecny (przyznał, że o przebiegu premierowego przedstawienia „dowiedział się z opowiadań”).

8 Por. J. Wilczek, *Ingerencja Teatru Krakowskiego w tekst dramatyczny za dyrekcji Ludwika Solskiego*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne, Filologia Polska” 1985, z. 24/9, s. 59–109.

9 Po raz pierwszy list ten opublikował Zygmunt Greń w: idem, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969, s. 50–51.

Rzecz ciekawa: poprawki autora nie znalazły się w późniejszych wydaniach dzieła, ale pojawiły się w innej wersji reżyserskiej dramatu. W wykazie osób dopisane zostały przy postaciach uwagi zaczerpnięte właśnie z notki Przybyszewskiego — przy Zygmuncie dodano: „pelen życia i siły”, a przy Krzyckim: „wytworny, zmęczony życiem”¹⁰.

Komentującemu własny tekst Przybyszewskiemu bliżej jednak do literata niż scenografa czy inscenizatora. Na ponad dwóch początkowych stronach rękopisu sformułował pewne założenia, wstępne uwagi, jak sam napisał: „do reżyserii”, dotyczące na ogół charakterów, jakie widzieć chciał w konkretnych postaciach:

[...] u Zyg[munta] przejście od tryskającej siłą i zdrowiem wesołości wewnętrznej do zaciętego wybuchu rozpacz, targającej namiętności, ale nigdy bezsilnego smutku. Człowiek, który się strasznie gryzie, ale zawsze pozostaje silny.

Pola, siostra jego jest mu z początku pokrewna charakterem. Dużo przeszła, dużo przecierpiała, doszła do równowagi, z której ją nagle Krzycki wytrąca. I to główne pytanie, jakie sobie aktor, grający Krzyckiego, zadać musi i na nim swą grę oprzeć musi: jakiego rodzaju jest człowiek, który tak Polę dysekwilibruje. Wysoki, szczupły (ale nie cherlak!), strasznie życiem zmęczony, ale trawiony wewnętrznym ogniem tych, co jeszcze się szarpia, co by chcieli jeszcze piekielną pustkę czymś wypełnić — nagły pietyzm dla zmarłego brata, budowanie mauzoleum, głębokie odczuwanie piękna w krzywdzie, a przede wszystkim dławiąca go miłość do Poli w całej swej niemocy i beznadziejnego wyjścia z całego położenia. Proszę to bardzo *dyskretnie* traktować, podkreślać te hamowane zapędy, to drgające bólem i rozpaczą a niewypowiedziane tak Poli, jak i u Krzyckiego.

A Klara, Klara! Całą duszę, całe serce, całą delikatną kobiecość w to włożyć i ten drżący niepokój i ten przeraźliwy lęk, wszystko, co najgłębszego i najdelikatniejszego w kobiecie włożyć w Klarę i Polę; ból i powagę i miłość, nie samiczek, ale tą inną miłość kobiet — ludzi!¹¹

10 *Śluby. Dramat współczesny w trzech aktach 1906*, rękopis ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. rkps 12598/II, (mikrofilm MF Oss. Pol. 1906. K. I, 58).

11 Uwagi Stanisława Przybyszewskiego naniesione na egzemplarz teatralny *Ślubów*, który dostępny jest w zbiorach Archiwum Artystycznego i Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, sygn. BTSIKr 5700.

Czy tego rodzaju założenia mogą być czytelną wskazówką dla aktora lub reżysera? Należy wątpić. Trudność tę zauważa i Przybyszewski, kończąc notatkę emocjonalnym, ale właściwym sobie nieskromnym dopiskiem:

Psiakrew, jakie to trudne do grania!¹²

Obok naniesionych na tekst dramatu uwag ogólnych dotyczących sposobu grania i kreowania postaci, w wersji reżyzerskiej dramatu zachował się list Przybyszewskiego do Solskiego, w którym autor *Ślubów* potępia sposób interpretowania utworu w trakcie premiery, uznając go za niewłaściwy i sprzeczny z zamysłem. Największe wątpliwości Przybyszewski zgłosił do didaskaliów w akcie I w scenie drugiej („Pola wychodzi”), a zatem do zachowania postaci, do akcji, do tego, co jest widoczne na scenie. Z tekstu nie wynika, jaki jest kierunek wyjścia Poli: czy miała wyjść za kulisy, czy — powodowana tęsknotą za dawno niesłyszaną muzyką — skierować się do fortepianu, by na nim zagrać. Reżyser zdecydował się posłać bohaterkę do fortepianu, co spotkało się z zarzutem Przybyszewskiego:

[...] okropne było, że w pierwszym akcie Pola, wychodząc, nie wychodzi za kulisy, tylko na scenie już wchodzi do domu, w którym poza rolosami rysuje się jej postać i widać każdy jej gest. Otóż to właśnie, co całkiem się sprzeciwia mojej intencji. A, co najgorsza, żeś kazał Poli grać na fortepianie. To wprost straszne. Pomijając to, że w tym wypadku uwaga widza, która musi być skupiona na scenę i to właśnie na wypadki i słowa tak niezmiernie ważne dla całego przebiegu, całkiem rozproszona zostaje, staje się muzyka przez całe pół aktu niecznośnie męcząca i irytująca, a co najgorsza nie pozwala śledzić przebiegu akcji, mnóstwo słów i zdań się traci i powstaje dziura¹³.

To nie jedyny przytyk Przybyszewskiego do realizacji scenicznej. Wzburzył go między innymi w akcie I widok Poli za tytułową kurtyną („A ta sylwetka za rolosami! Przez to cała tajemniczość zatracona, o którą mi tak chodziło [...]”) i dźwięk

12 Ibidem.

13 Dołączony do egzemplarza teatralnego *Ślubów* list Stanisława Przybyszewskiego do Ludwika Solskiego znajduje się w zbiorach Archiwum Artystycznego i Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, sygn. ksp/118/A.

Szopenowskiego nokturnu rozbrzmiewający w trakcie pojawienia się Krzyckiego („[...] ta nowa, tak dla całego dramatu ważna postać, ma wchodzić na scenę przy akompaniamencie jakiegoś nokturna Szopenowskiego, brr! Jak mogłeś wpaść na podobny pomysł!”). Ów fortepian w III akcie nazwie nawet „tanim kruczkim teatralnym”¹⁴.

Przywołane uwagi Przybyszewskiego do realizacji scenicznej dzieła (przypomnijmy: której nie był nawet świadkiem, a która powstała na podstawie tekstu z jego własnymi wskazówkami reżyserskimi i poprawkami literackimi) unaoczniają rozbieżności między zamysłem literackim a jego teatralną konkretyzacją. Konflikt ten miał przede wszystkim podłoże estetyczne: Przybyszewskiemu zależało na wyrażeniu dramatu wewnętrznego słowem, ambicją Solskiego zaś było stworzyć teatr z efektami pozasłownymi. Przybyszewski chciał bronić siły monologu, Solski z kolei — zgodnie z panującymi wyobrażeniami o tym, jak grać modernistów — promował teatr pozbawiony deklamacyjności, szukał subtelnej rekwizytu, dekoracji, karmił widza nastrojowością, niedomówieniami, zawieszeniem głosu. Tak różnych wizji nie sposób było pogodzić.

Oddając sprawiedliwość Solskiemu, trzeba przyznać, że to Przybyszewski w znacznej mierze ponosi odpowiedzialność za niesatysfakcjonujący go efekt sceniczny. W tekście nie precyzował wystarczająco tego, co postaci mają robić na scenie, niejednoznacznie opisywał ich ruch sceniczny. Didaskalia w swoim charakterze są bardziej poetyckie niż konkretne (patrz rozdział „Konstrukcja dramatyczna”) — i o te właśnie szczegóły miał pretensje Przybyszewski.

Przywołany rękopis — choć niezłożony ręką Przybyszewskiego, ale zawierający uwagi pisarza — jest świadectwem ewolucji tekstu oraz jego istnienia scenicznego. Nosi on ślady zamierzeń autora co do sposobu wyrażenia słowa na scenie oraz kreowania postaci. Jeszcze jedna rzecz pozwala cieszyć się takim materiałem badawczym — czy lepiej może mówić w tym kontekście: „pisarskim”. Naniesione przez Przybyszewskiego liczne popraw-

14 Greń uważa, że uwagę o fortepianie dopisał w didaskaliach Przybyszewski, Wilczek zaś przypuszcza, że należy ona do Solskiego. Por. Z. Greń, *op. cit.*, s. 51–52; J. Wilczek, *loc. cit.*, s. 71–72.

ki literackie i krytyczne komentarze reżyserskie lub uwagi dotyczące scenografii wzbogacają lekturę o element niezwiązany z historycznoliterackim czy edytorskim spojrzeniem na dzieło. Dzięki nim tekst „żyje”, jego odbiorowi wtóruje głos samego autora. Mógłby za nim podążać współczesny reżyser prowadzący aktorów na próbie, jak i czytelnik, który wiedziony ciekawością, ma szansę uczestniczyć w kilku odczytaniach jednocześnie, nie jako „podglądając” sugerowane zmiany. Oczywiście nawet takie doświadczenie kontaktu z tekstem rękopiśmiennym nie powinno stanowić podstawy do interpretacji utworu, wszak ten znacząco się nie zmienił, ale mając do dyspozycji coś więcej niż opublikowany dramat, można tę interpretację pogłębić, uzupełnić — tu właśnie o element kulturowy minionych praktyk teatralnych, których efektem są rozbieżności między intencją twórczą a jej inscenizacją. Jest on także wyraźnym świadectwem wrażliwości scenicznej Przybyszewskiego i jego wyobrażeń co do rozumienia tekstu dramatycznego¹⁵.

Liczba realizacji *Ślubów* — tylko trzy — świadczy niechybnie o niepowodzeniu dzieła. Utrwaliło się twierdzenie, że także przyjęcie przedstawienia przez krytykę i publiczność nie było dobre¹⁶. To nie do końca sprawiedliwy i prawdziwy sąd. Ocenę artystyczną dzieła Kornel Makuszyński po lwowskim przedstawieniu z 1907 roku pozostawia tym, którym dany będzie dystans czasowy, „perspektywa oddalenia”. Tylko ona pozwoli rozstrzygnąć, czy niedocenienie poetyckiego dzieła jest wynikiem zrodzonego w odbiorcy przesytu stylem autora, czy prowadzi do niego nikła wartość wytworu pisarza¹⁷. Makuszyński określa *Śluby* „resztkami z królewskiego stołu”. Frazę tę cytował między innymi Roman Taborski, który omawiając losy dzieła, zarysował dramatyczny obraz klęski, jaką *Śluby* przyniosły Przybyszewskiemu¹⁸. Warto jednak, za sugestią Makuszyńskiego, spojrzeć na rzecz z odpowiedniego dystansu i — oddając autorowi ocenianego dzieła sprawiedliwość — przywołać

15 W tym kontekście — zachwyty nad obcowaniem z rękopisem — należy przywołać jedno z najciekawszych i najpiękniejszych w znaczeniu ściśle estetycznym opracowań rękopisu, jakim jest praca Marka Troszyńskiego. To robiące wrażenie dzieło winno być wzorem dla edytorów mierzących się z przywracaniem tekstu dawnego współczesnemu odbiorcy. Zob. M. Troszyński, *Alchemia rękopisu*. Samuel Zborowski *Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2017.

16 Por. np. przekonanie Grenia: „Przedstawienie nie miało dobrej prasy”, idem, op. cit., s. 53.

17 K. Makuszyński, *Z teatru*, „Słowo Polskie” 1907, nr 136, s. 1–2.

18 R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy...*, s. 56.

obszerniejszy fragment recenzji, która choć miejscami gorzka, nie jest wcale jednowymiarowa:

[...] z genialnego Przybyszewskiego pozostał [...] jedynie Przybyszewski; z autora *Złotego runa* pozostał jedynie — *lwi pazur*. Został Przybyszewski, bo gdyby nie oznaczono na afiszu poematu jego imieniem, poznałaby go zaraz z pierwszej sceny pensjonarka; jest on w każdym przepysznym słowie, w niezrównanych porównaniach, w poezji tego dramatu, rozrzutny, hojny, mający do zbytku tęczowych powiedzeń, grających ogniami poemacików prozą. W całym blasku jaśniej w *Ślubach* ta proza Przybyszewskiego, która nie ma sobie dziś równiej, oszalamiającą nadmiarem przepychu [...]. „Lwi pazur” pozostał w jednym: w możliwości wywołania potęgi scenicznego nastroju, w umiejętności przytłoczenia widza ciężarem atmosfery. I choć dramat *Ślubów* nie przeraża i oddechu w piersi nie wstrzyma nikomu, lecz przygnębi i niezmiernie zasmuci na niedługą chwilę, na czas trwania czaru słów i panowania nastroju. Zniszczy go nagle światło elektrycznych lamp w przerwach między aktami, lecz był i działał, na znak, że człowiek, który go rzucił na widownię, jest mistrzem w zaciemnianiu sceny, w pozowaniu symbolów swoich na upiorne widma¹⁹.

Makuszyński kończy swoje uwagi refleksją na temat gry aktorskiej, wskazując, że starania aktorów nie były na miarę dzieła, w którym brali udział. Ich grę ocenił jako „bardzo złą”, sugerując niepodejmowanie się ról, „do których trzeba więcej niż ich umienia”²⁰. Ten komentarz zbieżny jest z oceną, na którą powołał się Przybyszewski w liście do Solkiego.

Podszyty ironią sąd wystawił warszawskiemu przedstawieniu recenzyent Wojciech Bogusławski, wyróżniając walory poetyckie *Ślubów*, surowo jednak oceniając autora, który „wychyliwszy spoza swego [...] dzieła znużone oblicze poety”, usiłował „tragicznym targnięciem powstrzymać twórczość w locie”²¹. On także uwypuklił trudność pogodzenia literackości dzieła z wyrażeniem jej gestem scenicznym:

19 K. Makuszyński, op. cit., s. 2.

20 Ibidem.

21 W. Bogusławski, *Koniec „wielkiego sezonu”*, „Biblioteka Warszawska” 1908, t. III, s. 116.

[...] streszczając własne wrażenia, [trzeba] zdefiniować *Śluby* jako „dramat telepatii”, z cichym w sekrecie zastrzeżeniem, że to tragedia psychopatii. Dramat czy też tragedia z muzyką. I ta muzyka słowa, z uroczą często melodią frazesu, z rozkolysaną rozkosznie harmonią okresów, wydobyta z niespodziewanych rozdźwięków, pozwala niekiedy zapominać o tym, co się na scenie... nie dzieje i wsłuchiwać się w echo tego, co się może dzieje gdzieś... między planetami.

Artyści jednak muszą grać na ziemi i to im cokolwiek utrudnia zadanie²².

Bogusławskiego nie zachwycili starania aktorów, na ogół nie do-
wierzał rolom, które odgrywali. Dla Laury Pytlińskiej wcielającej się
w postać Klary miał uznanie tylko częściowo, „o ile zdobyta dotąd
technika aktorska zdołała przyjść w pomoc jej inteligencji”, dalece
surowszą ocenę wystawił pannie Palińskiej, dla której rola Poli „oka-
zała się stanowczo zbyt skomplikowaną”. Docenił jednak Bogusław-
ski „subtelny artyzm” i „poetyczny polot” Wojciecha Brydzińskiego,
który grał rolę Krzyckiego, nie uwierzył zaś w „nadczołowieczeństwo”
Zygmunta, którego odgrywał Maryański²³. Oceny krytyczne wymie-
rzone zostały nie tyleż w samo dzieło, co w aktorów, którzy nierówno
grali. Zatem i ta recenzja nie była jednoznacznie negatywna.

Kreacje aktorów w rolach Poli i Krzyckiego musiały się wyróż-
niać, skoro przywołał je w swojej recenzji także dyrektor teatru
warszawskiego Jan Lorentowicz. Trzeba zaznaczyć, że w oce-
nach był on dużo łagodniejszy niż Bogusławski. Komplementuje
Pytlińską, określa ją „dobrą interpretatorką Przybyszewskiego”,
„rozumiejącą język duszy, zagłębiającą się w tajemnice serca”,
Brydzińskiemu z kolei nie odmawia talentu w wydobywaniu
„efektów poetyckich”²⁴.

Śluby jednak poddał surowszej krytyce:

Piękne, oszalamiające krzyki bohaterów jednoczą się z wizjami, które
już, już ułożyć się mają w symbole, ale po chwili rozpylają się w mgły —
i wszystko razem nie dochodzi do świadomości widza ani jako dramat,

²² Ibidem, s. 121.

²³ Ibidem.

²⁴ Cytaty za: J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat
teatru*, Warszawa 1929, s. 516.

ani jako poezja. [...] Chcielibyśmy zrozumieć — na próżno; potem zrzekamy się rozumienia, chcielibyśmy odczuć — także na próżno. Nużą niedociągnięte linie, męczą nieukształtowane symbole, irytują insynuacje głębi, żal nam wzlotów fantazji, która biegła gdzieś daleko, daleko i dobiec nie zdołała...

Ogarnia nas smutek i dręczy długo, długo...²⁵

Po 1908 roku przedstawienia nie wznawiano. Rozżalony Przybyszewski już z Monachium pisał do Stanisława Karaffy-Korbuta, wiceprezesa Warszawskich Teatrów Rządowych:

Jest to według mego zdania, i to nie tylko mego, najlepszy dramat, jaki dotąd napisałem. Warszawski Teatr Rozmaitości nie zawiódł się dotychczas na moich dramatach, wprost przeciwnie, więc jestem zdumiony, że dotychczas jeszcze nie zrobił próby wystawienia moich dramatów ostatnich i to najdojrzałszych²⁶.

Nie należy jednak traktować zupełnie poważnie podobnych zapewnień, których rozliczne ślady można znaleźć w całej korespondencji Przybyszewskiego. Pisarz słynął z przypochlebiania się dyrektorom czy reżyserom — tym, od których zależał jego los. Powodzenie dramatu warunkowało powodzenie w życiu prywatnym, zatem Przybyszewski na wszelkie możliwe sposoby próbował je sobie zapewnić.

²⁵ Ibidem, s. 515.

²⁶ Por. *Listy*, t. II, list nr 592, s. 404.

KONSTRUKCJA DRAMATYCZNA

W *Ślubach* pisarz po części wracał do motywów wykorzystanych we wcześniejszych dramatach — *Złotym runie* czy *Gościach* — wracał, jak określił Bogusławski, „do swego w podziemiach duszy laboratorium”²⁷, ale także wprowadzał nowe pomysły. Nowością jest przeniesienie akcji dramatu w Tatry, gdzie elementy górskiego krajobrazu, takie jak poszarpane skały, wysokie turnie czy zamknięty pierścieniem górskim staw tworzą nie tylko statyczne tło akcji, ale są swoistym barometrem uczuć bohaterów.

Świadectwem powrotu do dramatu wewnętrznego jest tragizm pochodzący nie z zewnątrz, lecz z wnętrza postaci²⁸ obdarzonych nad wyraz wrażliwą psychiką. Także erotyka — jeden z głównych przedmiotów zainteresowania twórców dramatu wewnętrznego — znalazła swoje odbicie w *Ślubach*. W przekonaniu autora *Androgyne* bohater greckiej tragedii był „zabawką w rękach bogów”²⁹, teraz miał stać się zabawką własnych instynktów, uczuć, to z nimi będzie próbował się mierzyć i im właśnie ulegnie, ponosząc klęskę. Wina tragiczna stanie się udziałem samego bohatera — to on będzie dokonywał wyboru i to na nim będzie ciążyła moralna odpowiedzialność za wszystkie czyny. Tragizm postaci polega na świadomości tego obciążenia.

Dramat został zbudowany na dwóch głównych wątkach, których reprezentantami są dwie pary. Bohaterami pierwszego są: Pola, siostra Zygmunta, która nie może w małżeństwie zaspokoić instynktu macierzyńskiego, ucieka więc w muzykę, zawierając z nią „śluby”, oraz Krzycki, jej dawny ukochany, na którego w przeszłości demoniczny wpływ miała czerwona Krystyna. Drugi wątek starć tragicznych dotyczy Zygmunta i Klary, małżeństwa, któremu

27 W. Bogusławski, op. cit., s. 119.

28 Przybyszewski pisał: „[...] wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu [...]”. *O dramacie i scenie*, [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism*, s. 298.

29 Ibidem.

względny spokój wspólnego życia burzy nagle pojawienie się malarza Krzyckiego, pragnącego wybudować zmarłemu bratu mauzoleum. Krzycki pełni podwójną rolę: przypomina Klarze o dawnym, odrzuconym przez nią uczuciu żywionym przez brata malarza, jego obecność mać jej miłość do męża, a nią samą doprowadza do hysterii. Jednocześnie Krzycki rozbudza w Poli głęboko uśpione uczucia i sprawia, że kobieta pragnie na zawsze wyrwać mężczyznę z rąk czerwonej Krystyny i zdobyć tylko dla siebie. Budowy symbolicznego grobowca podejmuje się rzeźbiarz Zygmunt, który na postawienie mauzoleum wybiera miejsce w trudno dostępnym zakątku Tatr. To właśnie Zygmunt wskazuje Krzyckiemu drogę na „szatańską perć” i ostatecznie posyła na śmierć. W ten sposób chce uchronić Klarę od dawnej, niszczącej ich związek miłości.

Śluby nazwał Przybyszewski „poematem dramatycznym w trzech aktach”. Dzieło nie posiada wierszowanej formy, ma za to wiele cech lirycznych, wśród których wyróżnia się subtelne rysowanie nastrojów i emocji bohaterów współgrających z przyrodą. Mamy do czynienia z homologią sił wewnętrznych i sił żywiołów. Jest więc wspomnienie stawu, który, niczym uwięziony w pierścieniu gór żywa materia, toczył walkę ze skałami, „bluźnił, ryczał [...], a nad ranem leżał już spokojny, zziąjany, dyszący, a wschód słońca złocił krew, lejącą się strugami z jego ran”³⁰. Staw jest oczywistym odbiciem stanów duszy ludzkiej, która „w ustawicznych męczarniach rozbija się o skały niemocy”³¹. Jest także sceneria porozrzucanych głazów i zrujnowanego, pustego schroniska we wnętrzu gór, wiernie odwzorowujących wewnętrzne rozedrganie i poczucie pustki bohaterów. Tło stanowią także nagie, wywołujące nastrój grozy poszarpane turnie, których złowrogość sygnalizuje pisaną Krzyckiemu śmierć.

Dalekie od typowych dla dramatu są liczne didaskalia — narracyjne w charakterze, plastycznie opisujące działania i stany emocjonalne bohaterów, niebędące jedynie rzeczowymi odpowiedziami dotyczącymi wyglądu postaci czy użytych rekwizytów. Trudno za

30 S. Przybyszewski, *Śluby*, s. 78 niniejszego wydania.

31 Ibidem.