

Prof. dr hab. Hanna Ratuszna
Instytut Literaturoznawstwa UMK
Katedra Edytorstwa i Literatury Polskiej
ul. Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń

Toruń, 25.04.2023r.

UNIwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki
wpłynęło dnia 5.05.2023r

**RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ MGRA MARKA GRAJKA pt.
*DRAMATURGIA STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO: PRZEMIANY
TREŚCI, FORMY I STYLU*, NAPISANEJ POD KIERUNKIEM PROF. DR
HAB. MARII JOLANTY OLSZEWSKIEJ**

Rozprawa pt. *Dramaturgia Stanisława Przybyszewskiego: przemiany treści, formy i stylu*, napisana pod kierunkiem Pani prof. dr hab. Marii Jolanty Olszewskiej jest naukowym wyzwaniem. Utwory pisarza, „archicygana”, „koryfeusza Młodej Polski”, „ekstatycznie – mistycznego Słowianina” – jak o nim mówiono – zostały zapomniane. Mgr Marek Grajek nie tylko je przypomina, poddaje szczegółowej analizie i interpretacji, rekonstruuje także ich genezę, dzieje wydawnicze i sceniczne. Mapa pamięci, którą kreśli w swojej rozprawie, staje się ważnym świadectwem obecności pisarza we współczesnym dyskursie na temat dramatu i sceny.

Badania prowadzone przez Doktoranta zbiegły się z działaniami związanymi z procesem przypominania polskiej klasyki, przypominania twórczości artystów przełomu XIX i XX wieku, myślę tu o pracach zespołów badaczy przygotowujących edycje krytyczne pism wielu artystów, także Przybyszewskiego oraz o próbach teatralnych powrotów ich twórczości, na co w przypadku autora *Confiteor* może wskazywać interesujące przedstawienie *Śniegu* w Teatrze Narodowym, w reżyserii Anny Gryszkówny. Zawarte w rozprawie mgr Grajka tezy należy traktować jako głos w sprawie współczesnych odczytań dramatów Przybyszewskiego.

Oceniana praca obejmuje cały okres działalności artystycznej pisarza, składa się z trzech rozdziałów, Wstępu, Zakończenia oraz Aneksu zawierającego fragmenty dramatów: *Srebrne gody*, *Ostatnia Miłość Don Juana* i *U wrót Twoich*. Całość dopełnia tabela życia i twórczości Stanisława Przybyszewskiego.

Celem pracy jest ukazanie ewolucji formy i stylu dramatów powiązanej z przemianami światopoglądowymi twórcy. Doktorant posługuje się w rozprawie metodami badań właściwymi dla psychologii rozwojowej, interesują go związki dramatu z koncepcjami przestrzeni, definicje teatralnego i dramatycznego projektu *mimesis*, analizy tożsamości indywidualnej i zbiorowej. To transdyscyplinarne podejście do utworów Przybyszewskiego stanowi ogromną zaletę rozprawy, inspirowane do zadawania pytań, formułowania własnych spostrzeżeń. Dramaty autora *Confiteor* omawiane z perspektywy psychobiograficznej, postrzegane jako eksperymentalne (w kontekście życiowych doświadczeń) zyskują nową wartość, są świadectwami twórczego rozwoju.

Korpus badanych tekstów tworzy jedenaście dramatów oraz trzy fragmenty. Doktorant odwołuje się także do listów pisarza i wspomnień zawartych w tomach *Moi współcześni (Wśród obcych i Wśród swoich)*. Teatrológ, Stanisław Ciechowicz, analizując twórczość pisarza zwrócił uwagę na to, że dramatów mogło być więcej, nawet 21: „biorąc po uwagę ich różne wersje językowe, polskie i niemieckie, a także fragmenty i teksty „porzucone”¹. W literaturze polskiej zachowało się jednak jedenaście utworów. Dramaty powstawały w kilku etapach życia Przybyszewskiego, inicjowały i „domykały” jego twórczość.

Rozdział pierwszy ma charakter metodologiczny. Doktorant odwołuje się w nim do koncepcji Charlotte Bühler, która wyróżniła pięć faz życia i połączyła je z twórczą aktywnością: dzieciństwo, młodość oraz trzy kolejne fazy dojrzałości twórczej, w przypadku Przybyszewskiego faza III 1899-1906, faza IV 1907-1914 i faza V 1915-1927. Wyróżnione i opisane fazy życia obejmowały trzy okresy działalności dramaturgicznej: pierwszy, trwający od 1897 do 1906, drugi od 1910-1914 i trzeci, trwający od 1925 do 1927. Podział ten jest interesujący i z pewnością pozwala spojrzeć na życie i twórczość dramaturgiczną pisarza z nowej perspektywy. Pojawiają się jednak także pewne pytania, wątpliwości. Jak podział ten ma się do np. propozycji

¹ S. Ciechowicz, *Równolatek Wesela. Złote runo jako dramat nowoczesny*, w: *Przybyszewski Re-wizje i filiacje*, pod red. G. Matuszek, Kraków 2015, s. 259.

Stanisława Helsztyńskiego, który w opublikowanej w 1968 roku Bibliografii pism wyróżnił etap berliński, krakowski, warszawski – dramaty powstałe w Polsce (1898-1905), okres monachijski (1905-1919) i okres ostatni – poznański, gdański i ponownie warszawski (1919-1927)?

Analiza źródeł, m.in. korespondencji, pamiętników mnoży pytania. Przybyszewski sięgnął po dramat nie bezpośrednio pod wpływem tragicznych doświadczeń związanych ze śmiercią Marty Foerder (jak czytamy na stronie 125 rozprawy), lecz wcześniej. W liście przesłanym 27 lipca 1894 roku do Richarda Dehmle pisarz analizuje pojęcie winy tragicznej: „...w tym właśnie widzę tragiczne działanie, że człowiek musi zginąć bez winy, że własna wina ustępuje na dalszy plan wobec konieczności przeznaczenia”², interesuje go fenomen tragizmu. Pierwsza wzmianka o pracy nad dramatem *Das grosse Glück*, pojawiła się w liście do Eberharda Bodenhausena napisanym 17 VI 1894r. Pisarz pracował nad dramatem w czasie pobytu w Norwegii (Kongsvinger) w czerwcu 1894³ (prawdopodobnie równocześnie z powieścią *Homo sapiens. Po drodze*⁴). Pierwotnie utwór nosił tytuł: *Sumienie*⁵ i był dedykowany Bodenhausenowi. Jego dzieje są bardzo interesujące, utwór był wielokrotnie przerabiany i być może na ostateczną wersję wpływ miały wydarzenia rodzinne (śmierć Marty Foerder).

Podział zaproponowany przez Helsztyńskiego odnosił się nie tylko do miejsc pobytu pisarza i jego doświadczeń życiowych, wiązał się także z wpływami innych twórców, ze specyfiką prowadzonej przez Przybyszewskiego działalności artystycznej. Przykładowo, w okresie krakowskim pisarz nawiązał relacje z reżyserami i aktorami teatrów w Krakowie i Lwowie, prowadził ożywioną korespondencję z artystami i wydawcami z Czech, cieszył się wielką popularnością jako twórca powieści i dramatów, rewelator nowej sztuki.

Pierwszy etap działalności dramaturgicznej bez wątpienia wieńczy *Śnieg* z 1903 roku. Dramat ten ideowo przynależy do grupy utworów, które pisarz opublikował w wersji niemieckojęzycznej jako *Totentanz der Liebe* (1902), tworzyły ją dramaty: *Dla*

2 S. Przybyszewski, *List do Ryszarda Dehmle* z 10 VII 1894, w: idem, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, Gdańsk 1937, t. 1, s. 92.

3 S. Przybyszewski, *List do Eberharda Bodenhausena w Berlinie z 17 VI 1894r.*, w: S. Helsztyński. *Meteory Młodej Polski. Ineditia listów Stanisława Przybyszewskiego*, Kraków 1969, s. 206.

4 S. Przybyszewski, *List do Ryszarda Dehmle* z 10 VII 1894, w: idem, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, Gdańsk 1937, t. 1, s. 92.

5 S. Przybyszewski, *List do Eberharda Bodenhausena w Berlinie z 17 VI 1894r.*, w: S. Helsztyński. *Meteory Młodej Polski. Ineditia listów Stanisława Przybyszewskiego*, Kraków 1969, s. 207.

szczęścia, Goście, Złote runo, Matka. Kolejne utwory, takie jak *Odwieczna baśń, Śluby i Gody życia* miały już zupełnie inny charakter, powstały po opuszczeniu Krakowa, w trudnym okresie życia pisarza, po tragicznej śmierci Dagny w Tyflisie i triumfie nowego dramaturga – Wyspiańskiego. Przybyszewski zatrzymał się wówczas w Warszawie, gdzie w wydawnictwie Stanisława Dembego opublikował swój nowy dramat pt. *Śnieg*. Doświadczenia związane z rewolucją w 1905 roku zmusiły go do opuszczenia stolicy, udał się zatem na Kujawy, w Inowrocławiu poślubił Jadwigę Gąsowską Kasprowiczową i na moment zamieszkał w Toruniu. Pobyt w mieście Kopernika zbiegł się z pracami nad *Odwieczną baśnią* i *Ślubami*.

Doktorant wspomina o tych wydarzeniach, rok 1905 określa jako „moment kulminacyjny”, w którym zakończyła się jedna z faz życia pisarza, on sam zaś osiągnął dojrzałość i szczyt własnych sił twórczych, w sporej mierze strwonionych przez nałogi i życiowe troski” (s. 502). Czy istotnie tak było, co świadczy o twórczej dojrzałości artysty? W dramatach z tego okresu brakuje nowatorskich rozwiązań, listy pisane do przyjaciół utwierdzają w przeświadczeniu o artystycznym wypaleniu. Pisarz wyraźnie przeżywa sytuację, w której „Kraków ma nowego mistrza” (jest nim Wyspiański).

Warto zadać sobie pytanie jak można ocenić twórczość Przybyszewskiego na tle działalności artystycznej innych dramaturgów? Na czym polegała nowoczesność, innowacyjność dramatów? Pan Marek Grajek odpowiada na te pytania jedynie w sposób pośredni: rozdział metodologiczny uzupełniają uwagi poświęcone założeniom teoretycznym dramaturgii Przybyszewskiego, refleksje filozoficzne (fenomen tragizmu i tragiczności przedstawiony w pismach Fryderyka Nietzschego i Artura Schopenhauera) oraz rozważania o twórczości Skandynawów, Niemców, Rosjan i polskich dramaturgów. W zaproponowanym przeglądzie wyraźnie brakuje uwag na temat koncepcji dramatu w epoce poprzedzającej wystąpienia pisarza, czy refleksji o wpływach teatru i dramatu orientalnego (wyraźnych m.in. w *Śniegu*. W 1902 roku japońska trupa Kawakamiego występowała także w Polsce. Dramat indyjski, *Sakuntala* był znany w polskim tłumaczeniu od 1861 roku).

Drugi rozdział pracy został w całości poświęcony analizie dramatów Przybyszewskiego. Wyróżniono trzy okresy jego twórczości: 1897-1906, 1910-1914 oraz 1925-1927. Okresy te odpowiadają omówionym w rozdziale pierwszym fazom życia i działalności pisarza.

Dramaty zostały przedstawione w porządku chronologicznym, każdy z nich omówiono uwzględniając fabułę, bohatera, czas i przestrzeń oraz język. W zaproponowanej przez Doktoranta koncepcji uwidaczniają się wpływy lektury prac Ireny Sławińskiej, która także wyróżniła podobne kategorie badawcze. Żałować jednak należy, że autor rozprawy nie pokusił się o analizę problemową (prezentacja fabuły). Warto jednak nadmienić, że pojawiały się w przypadku niektórych dramatów (m.in. *Topieli i Mściciela*) kategorie estetyczne, które można by wydobyć i omówić osobno. Myślę m.in. o ironii. Podobnie rzecz ma się z innymi, ważnymi dla Przybyszewskiego zagadnieniami np. ciała, cielesności. Interesujący jest także projekt antropologiczny wpisany w jego twórczość (człowiek dawny, człowiek współczesny), który można by wyodrębnić.

Odwołanie do postulatów psychologii rozwojowej zdecydowanie wzbogaca dyskurs, czy jednak właściwie oświetla „przemiany treści, formy i stylu”? „Klucz” (tak go nazwijmy) psychobiograficzny wydaje się atrakcyjny, czy jednak wystarczający w sytuacji, w której badania nad dramaturgią XIX i XX wieku rozwinęły się i przyniosły interesujące rozwiązania w zakresie aktualizowania klasyki? Mam na myśli m.in. badania z zakresu *episteme* dramatu, poetyki kulturowej. Godne przywołania wydają się ustalenia poświęcone strategiom lektury dramatu i interpretacji realizacji scenicznych proponowanych m.in. przez Stephena Greenblatta, czy Wystana Hugh'a Audena. Wskazania te wydają się uzasadnione zwłaszcza, że Doktorant analizuje poglądy estetyczne Przybyszewskiego (por. Rozdział pierwszy), przywołuje jego tezy zawarte w rozprawie *O dramacie i scenie* (1905), w której sprawa nowatorstwa współczesnej dramaturgii jest niezwykle istotna. Pisarz wspomina o starym i nowym dramacie, wskazuje na dzisiejszego i wczorajszego człowieka, analizuje znaczenie symbolicznego obrazowania. Rozwinięcie tej wypowiedzi, szczegółowa rekonstrukcja recepcji dramatów pozwoliłaby zrozumieć fenomen twórczości Przybyszewskiego, uniwersalizm podejmowanych tematów. Pisarz nieustannie pyta w swoich utworach o współczesność, analizuje znaczenie tego co niegdyś (przeszłość) i tego co dziś (teraźniejszość, przyszłość), zestawia perspektywy świata „zewnątrznego”, nietrwałego ze światem wewnętrznym „duchowym”. W dramatach historycznych, za jakie można uznać *Odwieczną baśń*, czy *Miasto*. Legendę, historyczny kostium skrywa pejzaż człowieka współczesnego, „późno urodzonego”, który „przestał wierzyć w prawdę”.

W rozprawie Mgr Marka Grajka brakuje rozdziału, w którym znalazłyby się szczegółowe ustalenia wynikające z zestawienia tematów podejmowanych przez Przybyszewskiego, analiza ich „przemian” (w domyśle: ewolucji; na czym miałyby one polegać?) Częściowo funkcje te ma spełniać rozdział trzeci pt. *Ewolucja treści, formy i stylu dramatów Przybyszewskiego*. Autor tworzy w nim jednak niekiedy dyskusyjne uogólnienia, np. „Przybyszewski począwszy od drugiego okresu swej działalności teatralnej, schlebiał gustom publiczności” (s. 521). Jako uzasadnienie takiego działania Doktorant podaje: „doświadczenia osobiste, sytuację polityczno-społeczną Polski, a także jego [pisarza] rozwój duchowy (i społeczny)” (tamże). Przypomnijmy, że drugi okres obejmował lata 1910-1914. W okresie tym Przybyszewski rozwijał działalność publicystyczną, pracował także nad dwoma dramataми: *Topielą* i *Miastem*. Czy działał koniunkturalnie? Trudno o jednoznaczną odpowiedź. Należy dodać, że w zakończeniu tego rozdziału pojawia się świetnie zarysowane porównanie z twórczością Samuela Becketta. Żalować należy, że autor rozprawy nie rozwinął tego wątku, nie rozpoczął od niego uwag na temat współczesnych ocen twórczości Przybyszewskiego. Zamiast tego czytamy: „Czy z punktu widzenia współczesnych dramaturgia Przybyszewskiego zawiera w sobie pewną potencjalność, czy jest epigońska? Czy może ona zainteresować postmodernistów? Wydaje się, że nie.” (s. 522)

Podsumowując - w rozprawie brakuje zatem wnikliwych uzasadnień, analizy problematycznej, choć Autor odwołuje się do pewnych wspólnych wątków obecnych w dramatach, czy podobnych rozwiązań scenicznych, interesująco interpretuje znaczenie imion bohaterów dramatów (warto je zestawić z niemieckimi wydaniem dramatów z 1902 roku, myślę o dramatach z cyklu *Totentanz der Liebe*). Ważne – w pracy badacza twórczości Przybyszewskiego - wydaje się także przeanalizowanie egzemplarzy scenicznych, dotarcie do rękopisów, które pokazałoby jak powstawały dramaty, jaki był warsztat twórczy pisarza?

Istotny wpływ na dzieje sceniczne miała cenzura. Przybyszewski wydawał swoje wczesne dramaty w Wydawnictwie Stanisława Połonieckiego, któremu sprzedał prawa (później z tego powodu popadł w konflikt z innymi wydawcami, u których zabiegał o drugie wydania). Dramat *Śnieg* – o czym była już mowa – wydał Stanisław Demby (pierwsze wydanie ozdobiono przepięknymi fotografiami wykonanymi na specjalnym papierze – tzw. wydanie bibliofilskie), *Topiel* z przepiękną secesyjną

okładką opublikowało wydawnictwo Gebethnera i Wolffa, *Miasto* ukazało się w prestiżowym wydawnictwie Leona Idzikowskiego w Kijowie. Niektóre egzemplarze teatralne, które zachowały się m.in. w archiwach Teatru Miejskiego we Lwowie (BTL) i Teatru Miejskiego w Krakowie (Teatr im. J. Słowackiego) noszą ślady cenzury, zdobią je także rysunki, zapiski reżyserskie i inspicjenckie. Lektura tych wpisów pozwala zrozumieć tajniki pracy dramaturga, jego związki z teatrem, fascynacje światem sceny (Przybyszewski przyjaźnił się z reżyserami, aktorami, niektórym dedykował swoje dramaty).

Interesujące wydaje się także przypomnienie historii recepcji dramatów Przybyszewskiego w Rosji (zagadnienie to bardzo precyzyjnie opisał Andrzej Moskwin). Przybyszewski popularyzował swoje dramaty w czasie trzech podróży na Wschód. W Rosji pojawiło się także najwięcej przekładów jego dzieł, poddawanych surowej cenzurze. Zupełnie inaczej wyglądała recepcja w Niemczech i w krajach niemieckojęzycznych. Zebranie i przeanalizowanie tych wątków badawczych pozwoliłoby zrozumieć niektóre decyzje Przybyszewskiego, zwłaszcza wyrażoną w liście pisanym do wydawcy „Lektora”⁶, Stanisława Rogali-Lewickiego wolę, dotyczącą publikacji dramatów w ramach projektowanych *Dzieł zebranych*. Szczegółowa analiza tego listu mogłaby stanowić punkt wyjścia w rozważaniach poświęconych zagadnieniom „ewolucji treści, form i stylu” dramatów. Warto zatem objąć dramaty Przybyszewskiego spojrzeniem, które nie zmieniałoby ich w relikty przeszłości.

Niezależnie od sformułowanych w niniejszej recenzji uwag i postawionych pytań należy docenić podjęty przez Doktoranta trud analizy i interpretacji dramatów Przybyszewskiego. Poza pracami Ireny Szczygielskiej, Ireny Sławińskiej, Romana Taborskiego, czy Lesława Eustachiewicza trudno wskazać tytuły rozpraw podejmujących problematykę twórczości dramaturgicznej autora *Dla szczęścia*. Przyczyną nieobecności tej tematyki we współczesnych dyskursach może być domniemana anachroniczność jego twórczości. Praca magistra Marka Grajka, wbrew wyrażonym w niej sądom, dowodzi jednak - jak mylnie to stanowisko. Przybyszewski może być atrakcyjny jako twórca dramatów, jego spojrzenie na świat teatru odsłania nie tylko ukryte pokłady historii (zagadnienia reform teatralnych, wpływy teatru europejskiego i orientalnego), wskazuje także na świat kulis (indywidualne historie

⁶ S. Przybyszewski, *List do Stanisława Lewickiego we Lwowie z 4 VI 1917*, w: S. Przybyszewski, *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, t. 2, Gdańsk-Warszawa 1938, s. 731.

aktorów wcielających się w role, ich doświadczenia w kontaktach z autorem), odkrywa zapomnianą tradycję scen polskich i europejskich.

Przedstawiona do oceny rozprawa Mgra Marka Grajka pt. *Dramaturgia Stanisława Przybyszewskiego: przemiany treści, formy i stylu*, napisana pod kierunkiem Pani Prof. Marii Jolanty Olszewskiej, spełnia ustawowe kryteria stawiane tego typu pracom. Należy docenić zaproponowane spojrzenie, przyjętą przez Autora rozprawy strategię, która pozwoliła zweryfikować sądy na temat twórczości dramaturgicznej Przybyszewskiego, ponownie odczytać jego twórczość. Rozprawę Pana mgra Marka Grajka oceniam pozytywnie i rekomenduję do realizacji dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Prof. dr hab. Hanna Ratuszna