



KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER

DRAMATY







KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER

DRAMATY
tom 1

Wydanie krytyczne

Redakcja naukowa
Maria Jolanta Olszewska
Agnieszka Skórzewska-Skowron

Warszawa 2019





Publikacja została sfinansowana i wydana pod patronatem
Fundacji im. Profesora Artura Hutnikiewicza.

Recenzent: Tadeusz Linkner

Na okładce wykorzystano witraż:
Secesja, 1899, autor nieznany, CC BY-NC-SA.
Zdjęcie Kazimierza Przerwy-Tetmajera: Jules Mien

Redakcja i korekta: Zespół
Layout okładki: Daniel Zarymbiski
Projekt okładki: Adam Bednarczyk
Skład i DTP: Studio 3 Kolory

© Copyright by Autorzy

Warszawa 2019

ISBN 978-83-954298-2-8

Druk i oprawa
Drukarnia Polimax
tel. 22 583 19 85
sggw@polimax.com









WSTĘP

Z bogatej i różnorodnej twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera najmniej znane i najrzadziej wspomniane są jego utwory sceniczne. Jest ich zresztą niewiele: fantazja dramatyczna *Zawisza Czarny* (1900), dramat *Rewolucja* (1906), tragedia *Judasz* (1917) oraz napisana w 1919, a wydana w 1923 roku *Pustynia*. Oprócz nich poeta opublikował fragment dramatu *Bunt Kostki-Napierskiego* oraz trzy miniaturowe utwory, z których najwcześniejszy, jednoaktówkę *Mąż-poeta*, napisaną w ciągu zaledwie dwóch dni na występ konkretnej aktorki, S. Dzirytowny (pseud. Stanisławy Dobrowolskiej), sam skazał na zapomnienie¹. Ale właśnie wspomniany fragment oraz miniatury *Sfinks* i *Wizja okrętu*, włączone przez autora do tomików poezji, są obecnie najbardziej znane, bo przedrukowane w wydanych w 1981 roku *Poezjach zebranych*. Inne dramaty, niewznawiane przez przeszło sto lat, czytane są niezwykle rzadko. Co najwyżej wspomina się o *Zawiszy Czarnym* – przy lekturze *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego lub w dociekaniach biograficznych, tropieniu matki nieślubnego syna poety, którą poznał w teatrze podczas przygotowywania premiery swego dramatu.

Jak wynika z opracowań Wiktora Czernianina², sytuacja ta jest konsekwencją recepcji twórczości Tetmajera w krytyce młodopolskiej i ukształtowanej w niej hierarchii, opartej na właściwych epoce horyzontach estetycznych i ideowych, a w niektórych przypadkach nawet osobistych uprzedzeniach wobec autora *Rewolucji*. Weryfikacji tych sądów w dwudziestoleciu międzywojennym nie sprzyjały długo czynniki uwarunkowane biografią – o chorym i wyłączonego z życia literackiego pisarzu przypominano jedynie z okazji jubileuszy i przyznawanych mu nagród. Po śmierci poety, która nastąpiła w piątym miesiącu wojny, możliwość pisania o literaturze zaistniała dopiero w czasie niesprzyjającym

¹ Zob. T. Januszewski, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, Warszawa 2015, s. 41.

² W. Czernianin, *Twórczość K. Przerwy-Tetmajera w krytyce młodopolskiej*, Wrocław 2004. *Idem W kręgu Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Studia i szkice*, Wrocław 2009, a przede wszystkim *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890–1918*, wybór, wstęp i opracowanie W. Czernianin, Wrocław 2006.



zajmowaniu się pisarzem klasowo obcym, nieprzyznającym się do żadnej ideologii i niezaangażowanym, w dodatku obciążonym licznymi grzechami w rodzaju estetyzmu oraz innych -izmów. Na kolejnym etapie, kiedy to z kolei względy estetyczne decydować miały o hierarchiach w literaturze i polityce wydawniczej, zainteresowanie twórczością Tetmajera także ograniczono do wczesnej poezji i „rzeczy góralskich”, bo pozostałe, niedostępne na rynku, utwory miały być artystycznie słabsze.

Niestety, opracowania dorobku autora *Legendy Tatr* w najbardziej popularnych obecnie źródłach wiedzy o literaturze powstały przed rokiem 1990 albo opierają się na pracach wtedy wydanych, albo stanowią ich kompilacje i nie zachęcają raczej do rozszerzenia kanonu lektur, a zwłaszcza do zainteresowania się dramatami poety.

Hasło „Kazimierz Tetmajer” w wydanym przez PWN *Słowniku pisarzy współczesnych*³, opracowane przez Juliana Krzyżanowskiego, zawiera jednozdaniową informację o trzech tragediach, które „nie znalazły uznania”. W stosunkowo obszernej prezentacji dorobku Tetmajera dokonanej przez Jana Błońskiego w *Obrazie literatury polskiej* tekst dotyczący dramatów mieści się na jednej zaledwie stronie⁴, a w zwięzłej sylwetce poety w wydanym przez Uniwersytet Warszawski podręczniku *Młoda Polska*⁵ zajmuje trzy linijki. Charakterystyka młodopolskiego dramatu w tymże podręczniku zawiera tylko dwie i to negatywne wzmianki o utworach Tetmajera: *Sfinksie* (wskazanym jako jeden z przykładów „mechanicznej kalki Maeterlincka”, s. 178) oraz *Zawiszy Czarnym* (przykład epigońskiego nawiązania do romantyzmu, s. 177).

Nieco lepiej dramaturgiczny dorobek Tetmajera oceniany jest w pracach o dramacie i teatrze. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że im szczegółowiej rozprawa analizuje problemy młodopolskiego dramatu i teatru, tym mniej lekceważąco traktuje dorobek Tetmajera w tej dziedzinie twórczości. Lech Eustachiewicz w monografii młodopolskiego dramatu stwierdza, że „dzieje symbolistycznej dramaturgii na scenach Młodej Polski zaczęły się od Kazimierza Tetmajera”⁶. Przy licznych zastrzeżeniach dotyczących

³ *Słownik pisarzy współczesnych*, t. 2, Warszawa 1985, s. 476.

⁴ J. Błoński, *Kazimierz Tetmajer*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V, *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, Warszawa–Kraków 1968, s. 279-297.

⁵ J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A.Z. Makowiecki, R. Taborski, *Młoda Polska*, Warszawa 1991.

⁶ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1986, s. 253.

konstrukcji jego utworów dramatycznych, przyznaje więc poecie przynajmniej rolę prekursora, wprowadzającego prapremierą *Sfinksa* (7 stycznia 1893 roku) nowy typ dramatu na polskie sceny. Dodajmy – dramatu stanowiącego wtedy nowość nie tylko w Polsce, bo najbardziej znane i charakterystyczne nastrojowo-symboliczne utwory Maurice’a Maeterlincka powstały w 1890 roku, a ich polskie przekłady wydane zostały w 1894 roku.

Marta Rusek zalicza *Sfinksa* (i *Wizję okrętu*) do „jednoaktówek dopełniania przeczuć”⁷ i podkreśla innowacyjność używanej w nich techniki budowania nastroju; ale też zwraca uwagę, że częste powielanie tej techniki przez wielu naśladowców Maeterlincka w młodopolskich jednoaktówkach doprowadziło do jej uschematyzowania.

W innej pracy Lesław Eustachiewicz sytuuje *Zawiszę Czarnego* w grupie dramatów podejmujących „modernizację mitów i tradycyjnych wątków”⁸, nie podziela zatem opinii o jego epigoństwie, czyli o biernym wykorzystaniu zachowanego w rękopisie, nieukończonego dramatu Słowackiego, który opublikował Jan Rychter w 1889 roku⁹, ani zarzutów tegoż Rychtera o popełnieniu przez Tetmajera plagiatu. Jerzy Waligóra uznaje *Zawiszę* Tetmajera za dramat historyczny i stwierdza, że młodopolski dramat historyczny kształtował świadomość społeczną w zróżnicowany sposób: albo przez propagowanie wiedzy historycznej, albo przez użycie takiej „formuły przeszłości, w której istotne miejsce przypadało mitom i legendom”¹⁰, co umożliwiała wprowadzanie do niego elementów symbolizmu.

Najbardziej szczegółowe i poparte ciekawymi analizami tekstów wszystkich prawie dramatów Tetmajera jest studium Stanisława Mrazka, stanowiące obszerny rozdział jego pracy *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*. Autor, rezygnując z wyłączności perspektywy historycznoliterackiej, bada „zależności i współzależności w rozwoju nowoczesnej sztuki, a zwłaszcza w rozwoju dramatu i teatru”¹¹. Chcąc ustalić, jak:

⁷ M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 110.

⁸ L. Eustachiewicz, *Typologia dramatów Młodej Polski na tle porównawczym*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1: *Młoda Polska*, Warszawa 1965, s. 379.

⁹ J. Kleiner podaje, że w 1884 r. Józef Hieronim Rychter w kilku numerach „Kłosów” ogłosił „urywki z niewykończonego dramatu”, później przedrukował je w tomie J. Słowacki, *Poezje, utwory dramatyczne i proza*, Kraków 1889. Zob. J. Kleiner, „Zawisza Czarny” Słowackiego: ustalenie układu dzieła, „Pamiętnik Literacki” 1954, nr 45/2, s. 305-354.

¹⁰ J. Waligóra, *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Kraków 1993, s. 50.

¹¹ S. Mrazek, *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1980, s. 7.

fascynacje epoki, ogólne przekonania o losie ludzkim przenikają do materii artystycznej, analizuje elementy wizji teatralnej zapisane w tekstach dramatów pisarzy najbardziej reprezentatywnych dla epoki modernizmu. Tych, których twórczość w pewnym okresie była wyrazem dążeń nowatorskich i w tym nowatorstwie najbardziej radykalnych. [...] tych twórców, którzy odwagę w odkrywaniu nowych dróg dla twórczości dramatopisarskiej, swą determinację okupili zapomnieniem i drwiną następców¹².

Mrazek wybiera do tego celu dramaty Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego, czyli dwóch „prawodawców” pierwszej i najwybitniejszego z przedstawicieli drugiej fazy polskiego modernizmu. Utwory każdego z tych autorów bada z punktu widzenia innej problematyki, postulowanej przez teatralną teorię dramatu. W dramatach Tetmajera, w których za najważniejsze uznaje kreowanie zróżnicowanych i niezwykłych indywidualności oraz badanie ich miejsca i stosunku do otoczenia, koncentruje się na analizie postaci oraz ruchu scenicznego.

Punktem wyjścia interpretacji badacza jest dokonany przez Tetmajera w dwóch dramatach (*Zawiszy Czarnym* i *Judaszu*), a implikowany jego zdaniem także w *Rewolucji*, podział postaci na osoby i figury fantastyczne. Stanisław Mrazek dostrzega w nim sygnał świadomego, spowodowanego „zwrotem w kierunku mistycznym”¹³, odchodzenia od schematu dramatu mieszczańskiego, od zasady prawdopodobieństwa i iluzjonistycznie skomponowanej opowieści, do przedstawiania odwiecznej walki dobra i zła¹⁴, przybierających konkretne kształty postaci i konfliktów pochodzących z różnych epok i systemów religijnych.

Na szczególną uwagę i bardziej szczegółowe badanie zasługuje sugestia badacza, że w dramatach Tetmajera (m.in. w konstrukcjach postaci, traktowaniu erotyzmu, operowaniu światłem i kształtowaniu ruchu scenicznego) występują „tworzone świadomie lub nieświadomie – związki z dualizmem mazdeizmu i jego pochodnych, jako najpełniejszą formułą «idealnego bytu» i zarazem «totalnego zła»”¹⁵.

¹² *Ibidem*, s. 9. Dodać można, że konsekwencje te w największym stopniu dotknęły Tetmajera, ponieważ działanie wskazanego przez badacza mechanizmu zostało wzmocnione innymi czynnikami: nasilającą się chorobą, wyobcowaniem w środowisku, brakiem osób bliskich, które byłyby zainteresowane promocją jego dzieł, niechęcią znaczącej grupy krytyków i literatów po wydaniu *Rewolucji*.

¹³ *Ibidem*, s. 86.

¹⁴ J. Waligóra (*op. cit.*, s. 93) uważa, że „ogólne zagadnienia etyczne i egzystencjalne pojawiają się [...] w całym nurcie podlegającego wpływom symbolizmu dramatu historycznego”.

¹⁵ S. Mrazek, *op. cit.*, s. 92.

S. Mrazek podkreśla konsekwencję w stosowaniu przez Tetmajera niektórych środków ekspresji pozasłownej, świadczącej o celowym ich użyciu, z czego wyprowadza wniosek, że pisarz stosował je świadomie i był zorientowany w problemach i tendencjach teatru przełomu wieków. Tym samym podważa zasadność znacznej części zarzutów stawianych jego dramatom przez krytyków oceniających je według zasad obowiązujących w dramacie mieszczańskim.

W recenzjach dramatów Tetmajera (na co zwraca uwagę W. Czernianin¹⁶) często używano podwójnej perspektywy: osobno oceniano ich walory poetyckie i cechy gatunkowe, co pozwalało komplementować modnego poetę i jednocześnie krytykować niedostatki formy dramatycznej. Pisał np. Władysław Prokesch: „Jako utwór poetycki *Zawisza Czarny* [...] niewątpliwie cennym przyczynkiem w dotychczasowej twórczości Tetmajera. Jako sztuka sceniczna nazbyt mało wnosi akcji realnej, a nazbyt wiele żywiołu deklamacyjnego i reminiscencji”¹⁷. A Feliks Koneczny, w obszernej i w sumie życzliwej recenzji z *Zawiszy Czarnego*, wskazuje liczne błędy w „fakturze” dramatycznej (tj. budowie scen, postaci, intrygi) oraz brak „jakiegokolwiek związku z historią” i stwierdza, że jest on „chybionym utworem dramatycznym [...]. Ta rzekoma fantazja dramatyczna jest typowym poematem epickim”¹⁸.

Stosunkowo mniejszy udział dramatów niż innych, uprawianych przez Tetmajera gatunków w budowaniu jego sławy potwierdzają też ustalenia W. Czernianina, badającego fenomen popularności poety i rolę prasy w tworzeniu jego legendy. Studia tego badacza oraz wydane przez niego materiały – teksty wybranych recenzji drukowanych w czasopismach młodopolskich – wskazują jednak na żywe, trwające co najmniej do roku 1914, zainteresowanie wszystkim, co pisał i wydawał Tetmajer. Mniejsza zaś liczba tekstów poświęconych dramatom stanowi naturalną konsekwencję faktu, że autor *Sfinksa* pisać dramaty zaczął w momencie, kiedy jego popularność osiągnęła apogeum i wkrótce zaczęła się zmniejszać, formą dramatyczną pisarz posługiwał się najrzadziej, a okoliczności publikowania czy wystawienia niektórych jego utworów scenicznych były wyjątkowo niekorzystne.

Zainteresowanie wystawioną w teatrze krakowskim fantazją dramatyczną Tetmajera *Zawisza Czarny* przykrył sukces *Wesela*, którego premiera odbyła

¹⁶ W. Czernianin, *Twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera w krytyce młodopolskiej*, s. 135.

¹⁷ W. Prokesch, *Zawisza Czarny K. Tetmajera* (Korespondencja własna „Kuriera Warszawskiego”), „Kurier Warszawski” 1901, nr 38.

¹⁸ F. Koneczny, Teatr Krakowski [*Zawisza Czarny*], „Przegląd Polski” 1901, t. 139, nr 319-320, cyt. za: *Materiały źródłowe do recepcji...*, s. 383.

się na tej samej scenie półtora miesiąca później. Interwencja austriackiej cenzury nie tylko nie dopuściła do wystawienia dramatu *Rewolucja*, ale znacznie opóźniła kolportaż jego wersji drukowanej, bo całe pierwsze wydanie zostało skonfiskowane. Mimo to w prasie ukazało się bardzo wiele omówień dramatu, w których, oprócz ideowych polemik z autorem, występowały często pozytywne oceny „dramatyczności” utworu. Mniej zainteresowania wzbudził *Judasz* wydany drukiem w czasie wojny (1917) – wg Nowego Korbuta miał tylko trzy recenzje, dopiero inscenizacja dramatu w Reducie w 1922 roku, z wielką rolą Osterwy, wywołała żywą reakcję krytyki. Ale była to ostatnia premiera sezonu.

Mimo niesprzyjających warunków, każdy z dramatów miał wiele recenzji, tylko napisana tuż po zakończeniu wojny, w czasie choroby Tetmajera (i nosząca piętno tej choroby w postaci dziwactw językowych) *Pustynia*, nie była recenzowana. Jest to zresztą zaledwie szkic dramatu, kilka luźno powiązanych scen i monologów Mojżesza, które, za względu na moment powstania, potraktować można jako utwór o aktualnym podtekście – niezwykle gorzki rozrachunek z narodem, który wywieziony z niewoli, nie potrafi docenić wymagającej trudów i poświęceń wolności, tęskni do pełnej miski i poczucia bezpieczeństwa (tak jak zwierzęta w późniejszym trochę *Buncie* Władysława Reymonta). I być może właśnie to przesłanie, a nie tylko niegotowa forma, było powodem przemilczenia utworu.

O walorach dramatów Tetmajera świadczyć może zainteresowanie nimi ludzi sceny. Tylko w przypadku premier *Sfinksa* i *Zawiszy Czarnego* można by podejrzewać, że mogło ono mieć charakter koniunkturalny i zmierzać do ewentualnego wykorzystania nazwiska modnego poety dla przyciągnięcia widzów. W przypadku *Rewolucji*, choć ostatecznie na scenie się nie ukazała, zainteresowanie dramatem Arnolda Szyfmana, który osobiście udał się ze Lwowa do przebywającego w Zakopanem autora z gotowym pomysłem inscenizacji¹⁹, świadczy, iż ten znakomity reżyser dostrzegał w tekście materiał na ciekawe widowisko. Zarówno samo wystawienie *Judasza* w Reducie²⁰, jak i sukces odniesiony przez Jaracza w tytułowej roli wskazują, że wybitni

¹⁹ T. Januszewski, *op. cit.*, s. 170.

²⁰ Premiera tragedii Tetmajera miała miejsce 23 maja 1922 r., a potem, jak informuje J. Szczublewski: „Wieczory *Judasza* wypełnią – z kilkoma jedno- lub dwudniowymi przerwami – repertuar Reduty do końca sezonu i po sierpniowym urlopie 28 razy ozdobią repertuar do końca roku. Osiemdziesiąt przedstawień tej «na scenę nienadającej się tragedii» policzone zostanie między najwyższe zasługi Reduty”. J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa 1965, cyt. za: *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 494.

reformatorzy polskiego teatru dostrzegli w dramacie materiał do realizacji swoich celów.

Sam Tetmajer uważał się przede wszystkim za poetę, swoich dokonań na polu dramatu raczej nie przeceniał. Już po sukcesie *Sfinksa* i po premierze *Zawiszy* w liście do Lucjana Rydla (przekazując mu otrzymaną od wydawcy propozycję napisania dramatu na konkurs) stwierdził: „ja [...] nie umiem pisać dla teatru”²¹.

Najwięcej entuzjazmu dla tej formy artystycznego wyrazu przejawiał w czasie pracy nad dramatem o *Zawiszy*. Informował wtedy Franciszka Kwapila: „mam teraz zamiar pisać dramat za dramatem i *Zawisza* jest tylko pierwszą częścią rzeczy, które myślę o tym rycerzu polskim zrobić”²².

Z omawianym dramatem, który jeszcze przed premierą, a po pierwszym czytaniu w prywatnym gronie, przez dwa krakowskie dzienniki²³ został uznany za arcydzieło, wiązał też Tetmajer najwięcej nadziei na sukces sceniczny. Miał też świadomość jego nowatorstwa w zakresie formy; uważał że swoim dramatem otworzył „jakaś epokę nową w teatrze polskim”.

Ale też sam poeta korygował nadmiernie pochlebne opinie o swoim utworze, stwierdzając, że „istotnie I i IV akt są może niezłe, II i III daleko słabsze”. A w liście do Ferdynanda Hoesicka napisał, że „będzie to jeden z najszybciej napisanych dramatów na świecie, ale wolałbym, żeby był jednym z najlepszych”²⁴. I pod wpływem opinii recenzentów stopniowo zmieniał swoją ocenę tego dzieła na coraz bardziej krytyczną. Jeszcze po umiarkowanym sukcesie przedstawienia premierowego przyznawał: „Są tam ogromne wady, ale nigdy nie byłem tak poetą, jak w tym” i zapowiadał ponowne opracowanie fascynującego go tematu: „zabiorę się niedługo do II części, która może będzie lepsza [...]”.

Zapowiedzi tej, jak i wielu innych planów, Tetmajer nie zrealizował. Po premierze *Wesela* uznał bezwzględną prymat Wyspiańskiego nie tylko w zakresie dramatu, ale w całej literaturze współczesnej. Tę opinię wielokrotnie powtarzał i w listach prywatnych, i w drukowanych tekstach, ubolewając niekiedy, że autor *Wesela* nie docenia jego udziału w budowaniu swojej

²¹ K. Tetmajer, List do Lucjana Rydla, 27 V 1904 r., cyt. za: K. Jabłońska, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, Kraków 1969, s. 221.

²² K. Tetmajer, List do Franciszka Kwapila, 9 XII 1900 r., cyt. za: J. Magnuszewski, *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kwapilem*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1, s. 15.

²³ Zob. T. Januszewski, *op. cit.*, s. 129.

²⁴ Kazimierz Tetmajer, List do Ferdynanda Hoesicka, 21 XII 1900 r., cyt. za: T. Januszewski, *op. cit.*, s. 124.

pozycji czwartego wieszczka. Ale jednocześnie z pisywania dramatów nie zrezygnował, a nawet zapowiadał wydanie trylogii dramatycznej, prezentującej głównie jego zdaniem postacie w dziejach ludzkości: Mojżesza, Judasza i Antychrysta.

Ilościowo dorobek Tetmajera w dziedzinie dramatu jest skromny. Ale wiele nienazwanych tak przez autora utworów ma formę paradramatyczną lub zbliżoną do dramatycznej, tak jak obszerne monologi czy dialogi pozorne, monodramy i „wrażenia słuchowe nauczyciela”, czyli scenki dramatyczne, będące zapisem rzekomo autentycznych rozmów toczonych najczęściej przy stole „wielkiego domu” w Galicji. Nawet niektóre utwory fabularne – nowele (np. *Neftzowie*) i fragmenty powieści (np. *Końca epopei*) – po rozpisaniu na głosy stanowić mogą gotowe do inscenizacji scenariusze przedstawień. (Ilustrują taką możliwość np. ustalenia Marii Jolanty Olszewskiej dotyczące relacji między fragmentem dramatycznym *Bunt Kostki-Napierskiego* a powieścią *Maryna z Hrubego*)²⁵.

Dramaty Tetmajera noszą znamiona, charakterystycznej dla całej prawie – może tylko z wyjątkiem liryków – jego twórczości, szkicowości i niedopracowania. Pisane w pośpiechu i natychmiast nieomal publikowane lub wystawiane, recenzowane były na bieżąco jako nowości i po zmianie repertuaru szybko przestawały budzić zainteresowanie, niepodsycane aktywnością autora. Na ich recepcję z pewnością wpływ miała też niechęć Tetmajera do teoretyzowania, do ujmowania swoich założeń w programy czy w ogóle formy dyskursywne, podsuwające krytykom gotowe schematy lub tropy interpretacyjne. Co nie oznacza braku refleksji teoretycznej. Wyraża się ona m.in. częstym stosowaniem kwalifikacji gatunkowych w podtytułach utworów (fantazja, szkic). Sygnalizują one świadomość autora, że w jego dziełach kanony gatunkowe nie są ściśle respektowane, ale wobec braku dodatkowych wskazówek, trudno odróżnić zamierzone działanie od nieudolności.

Wskazówek takich nie dostarczają też materiały biograficzne. Bardzo niewiele można w nich znaleźć informacji na temat tła dramatycznej twórczości Tetmajera, czyli refleksji o teatrze, lekturach czy oglądanych przez niego przedstawieniach. Te nieliczne występują przede wszystkim w źródłach drukowanych, artystycznych i publicystycznych wypowiedziach poety, bo zachowana korespondencja – z wyjątkiem listów do matki, do Ferdynanda Hoesicka, kilku kart do Wilhelma Feldmana i do Franciszka Kvapila – ma przede wszystkim charakter konwencjonalny lub handlowy. Mieszkający

²⁵ Zob. w 2 tomie niniejszego zbioru: M. J. Olszewska, [w:] *Bunt Kostki Napierskiego*, s. 60-64.

przez całe dorosłe życie w hotelach, pensjonatach i wynajmowanych pokojach poeta nie zostawił innych materiałów biograficznych, a wiele wspomnień drukowanych w różnych książkach trudno dziś zweryfikować i uznać za wiarygodne.

W celnym i wyrazistym, choć nie pozbawionym złośliwości, portrecie Kazimierza Tetmajera w postaci Poety w *Weselu* Wyspiańskiego jednym z ważniejszych rysów jest marzenie o dramacie: „Taki mi się snuje dramat...”. Paradoks polega na tym, że przeznaczone dla sceny utwory Tetmajera nie są znane, a nawet więcej – poza niewielkim kręgiem polonistyki uniwersyteckiej²⁶ niewiele osób wie o ich istnieniu. Co prawda, jak już wspomniałam, dramaty Tetmajera nie zyskały wielu wysokich ocen współczesnych poeci krytyków, ale nie zyskały ich także dramaty Stefana Żeromskiego, poezja Bolesława Leśmiana i twórczość Cypriana Kamila Norwida. Nie sugerując bynajmniej, że sceniczne próby wybitnego poety mogą aspirować do poziomu wskazanych jako przykłady dzieł wybitnych, warto zweryfikować dotychczasowe ich oceny. Przynajmniej część z nich wynikała z niezrozumienia lub ideologicznego zacierzenia, widocznego zwłaszcza w sporze o *Rewolucję* Tetmajera i o rewolucję jako taką. Dalszy ciąg tego sporu, który podzielił środowisko literackie, a szczególnie włączenie się Tetmajera w słynną polemikę Jerzego Żuławskiego z Feldmanem, spowodowało ostatecznie wycofanie się Tetmajera z aktywności towarzyskiej i zasadniczą zmianę nastawienia lewicowej krytyki wobec całej twórczości autora *Legandy Tatr*.

Jadwiga Zacharska

²⁶ Zob. wspomniane w tekście lub w przypisach prace S. Mrazka, J. Waligóry, W. Czernianina, M. Rusek, J. Zacharskiej (*Nieporozumienia z „Rewolucją”*, [w:] *Rewolucja lat 1905–1907*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2005, s. 67-76 oraz „*Rewolucja*” Kazimierza Przerwy-Tetmajera, [w:] *Zapomniany dramat*, t. 1, red. M.J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2010, s. 245-254) i – ostatnio – bardzo interesujące studium W. Szturca, „*Zawisza Czarny*” Tetmajera – „*fantazja dramatyczna*”, [w:] *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M.J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018, s. 105-114.

NOTA EDYTORSKA

Podstawą niniejszego wydania dramatów Kazimierza Przerwy-Tetmajera były zasadniczo pierwodruki (w innym przypadku zaznaczono to i uzasadniono w nocie edytorskiej dotyczącej konkretnego dramatu). Wszelkie odstępstwa od tekstu głównego (w rękopisach, egzemplarzach teatralnych, kolejnych wydaniach) zostały zaznaczone w przypisach lub w dodatkach.

Zachowano oryginalną pisownię, zgodną z podstawą wydania, z kilkoma wyjątkami, mając na uwadze zmiany zachodzące w polskiej ortografii na początku XX wieku, w latach, w których dramaty te powstawały. Również dlatego, że dla wielu tekstów zawartych w zbiorze jest to pierwsze wydanie po pierwodruku i dopiero w niniejszych tomach mają one możliwość dotrzeć do szerszego grona czytelników, dla lepszego odbioru zapis ortograficzny niektórych form przyjęto według współczesnych zasad. Dotyczy to pisowni rozłącznej partykuły „nie”, pisowni przedimka „z”, pisowni „ó”/„u”, „rz”/„ż”, „ch”/„h”. Ze względu na rytmizację tekstu i rymy nie zmieniano natomiast końcówek fleksyjnych. Nie ingerowano również w kwestie stylizowane na gwara ludową lub góralską. W tekście głównym dramatów zachowano też oryginalną interpunkcję każdego tekstu. Ujednolicono zaś interpunkcję w didaskaliach (dotyczy to zasady stosowania bądź nie stosowania kropki po nawiasie).

Ujednolicono ogólny układ tekstu dramatycznego (miejsce postaci, didaskaliów). W każdym dramacie zachowany został jednak układ graficzny kwestii mówionych, zgodnie z podstawą.

Redaktorki