

Przełożyła Ewangelina Skalińska
(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

ORCID: 0000-0002-2911-4074

Opracował Piotr Mitzner
(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

ORCID: 0000-0003-4636-7062

W „Domu wdów”¹

I

Po wojnie inteligencja twórcza wszędzie znalazła się w potrzasku. O ZSRS nie ma nawet co mówić. Tam inteligencję niszczy się w dosłownym sensie. Mam na myśli burżuazyjny Zachód, gdzie twórczość duchowa w „staroświeckim” znaczeniu została „zindustrializowana” i podporządkowana „produkcji seryjnej” jak automobile Forda albo Citroëna. Wydawcy nie biorą powieści, jeśli nie rozejdzie się przynajmniej w 100 tysiącach egzemplarzy. O sztuce, która nie wytrzymała stu przedstawień, mówi się, że poniosła klępkę. Kino, dysponujące najbogatszymi środkami artystycznymi, zupełnie ignoruje potrzeby prawdziwych, kulturalnych miłośników tego rodzaju sztuki. Każdy film ma odnieść taki sam sukces w Nowym Jorku, Paryżu, Szanghaju, Londynie, Bombaju i... Pruszkowie. Ale właśnie w biednym Pruszkowie mieszka wielu potrzebujących i kulturalnych inteligentów, którym tupet i głupota amerykańskich filmów sprawiają wyłącznie mękę.

Co prawda na polskie, a szczególnie – warszawskie teatry nie ma co narzekać. P. Lorentowicz² w swoich notatkach z Paryża (zob. czasopismo „Teatr”) słusznie zauważył, że warszawskie teatry nie sięgnęły jeszcze pułapu produkcji fabrycznej. Niemniej polscy dramatopisarze bardzo rzadko pozwalają sobie na pisanie sztuk, nieliczących się z gustami publiczności, niedostosowujących się do poziomu przeciętnego widza, szukającego przede wszystkim odpoczynku i rozrywki albo patriotyczno-pouczających banatów.

P. Nałkowska napisała sztukę z myślą jedynie o dwóch najprostszych sprawach: literaturze i życiu. Ta wewnętrzna uczciwość utalentowanej autorki powinna w dzisiejszych czasach zostać uznana za prawdziwe bohaterstwo.

¹ *Dom kobiet* – dramat w trzech aktach p. Zofii Nałkowskiej. Prapremiera w Teatrze Polskim pod dyktando Arnoldda Szyfmana 22 marca 1930 r. Reżyseria – p. Przybyłko-Potocka, dekoracje K. Frycza.

W trakcie pierwszego przedstawienia musiałem opuścić teatr po drugim akcie. Zobaczyć sztukę po raz kolejny miałem okazję dopiero 30 marca, co tłumaczy duży poślizg z publikacją sprawozdania z tego znaczącego wydarzenia teatralno-literackiego. Przyp. aut.

² Jan Lorentowicz (1868–1940), znany krytyk teatralny.

Dla znajdującego się w potrzasku kulturalnego widza, oglądanie tej sztuki stało się największą przyjemnością. My, ciągle obrażani inteligencji, mogliśmy się cieszyć, że nie zostaliśmy obrażeni po raz kolejny, że znów trafiliśmy do „naszego dobrego towarzystwa”, niemającego żadnych oznak „fordyzmu” i „hollywoodyzmu”.

Poczuliśmy czyste powietrze wysokiej sztuki.

Sztuki bezinteresownej.

P. Nałkowska „odkryła” w życiu najzwyczajniejszych kobiet odwieczną kobiecą (czy tylko kobiecą?) tragedię. Wprowadziła nas do kobiecej duszy i pokazała tragiczny konflikt między tym światem duchowym i nieuchwytną dla człowieka realnością.

Jednym ramieniem swojego talentu p. Nałkowska sięgnęła starego, ale wciąż żywego tematu z Życia snem Calderona, a drugim – Księgi Rodzaju: Adama i jego „żebra”.

Tego żebra, z którego została stworzona Ewa.

II

P. Nałkowska zachowała w swoim dramacie dwie jedności: miejsca i czasu. Dramat rozgrywa się w ciągu jednego dnia, w jednym pokoju.

Nieco bardziej skomplikowana jest sprawa z jednością „akcji”. Ponieważ na pierwszy rzut oka żadnej akcji nie ma. Jest za to ciągły „brak akcji”.

Na scenie nie rozgrywają się żadne wydarzenia. Wydarzenia miały miejsce nie tylko poza sceną, ale też (z reguły) w dalekiej przeszłości. Cała akcja polega na ciągle zmieniającym się stosunku bohaterów do przeszłości, na daremnych próbach jej zrozumienia, zatrzymania jej płynności.

Wszyscy mieszkają w niebogatym, ale kulturalnym wiejskim domku, należącym do babci (p. Barszczewskiej³). Najpierw dwie starzejące się córki. Starsza – Maria (p. Siemaszkowa⁴) – prowadzi gospodarstwo, opiekuje się matką, martwi się o swoje dwie córki. Starsza – Joanna – ma 40 lat (p. Przybyłko-Potocka⁵). Przed czterema miesiącami straciła ukochanego męża. Jej młoda córka, Ola, studiuje gdzieś za granicą i biedna Joanna przeżywa swoje nieszczęście pod skrzydłami matki. Druga córka jest młodsza. Ma dopiero 34 lata. Ale też jest samotna, ponieważ porzucił ją mąż i jako „rozwódka” przyjechała w gości do starej matki i nieco się tam zasiedziała. Już od roku mieszka w „domu wdów”⁶.

Druga córka starszki-babci, Julia (p. Honorata Leszczyńska⁷), też jest wdową. Ale zdążyła pogodzić się z losem i żyje bez żadnych zmartwień. Jest mądrą optymistką. Kocha życie, lubi dobrze zjeść, przepada za młodzieżą (szczególnie zakochaną),

³ Wanda Barszczewska (1864–1941), aktorka dramatyczna i komediowa, do przejścia na emeryturę w 1914 roku należała do zespołu Teatru Rozmaitości w Warszawie.

⁴ Wanda Siemaszkowa (1867–1947), aktorka, reżyserka, dyrektorka teatrów, działaczka organizacji kobiecych.

⁵ Maria Przybyłko-Potocka (1873–1944), aktorka i reżyserka, partnerka Arnolda Szyfmana.

⁶ Autor posługuje się cudzysłowem, by nawiązać do terminologii rosyjskiej, w której *wdowij dom* to instytucja charytatywna, schronisko dla ubogich wdów.

⁷ Honorata Leszczyńska (1864–1937), aktorka Warszawskich Teatrów Rządowych, po przejściu na emeryturę w 1919 roku występowała sporadycznie w Teatrze Narodowym i Teatrze Polskim w Warszawie.

a co najważniejsze – lubi z kimś pogadać. Czasem może się wydawać, że jest egoistką. Ale w istocie jest chyba najbardziej pobłażliwa, dobra i mądra ze wszystkich. „Kocha miłość”, nie wierzy w miłość wieczną, ale też nie obawia się zdrady.

„Rozumiem miłość” – mówi do swojej siostrzenicy Róży, młodej rozwódki. Wie, że za każde, nawet najkrótsze szczęście, trzeba drogo, bardzo drogo zapłacić.

I kiedy jej, ogarnięta złością bratanica Tekla (p. Słubicka⁸), sugeruje, że jej zmarły mąż, Włodzimierz, wcale nie był aż tak przykładowy, Julia odpowiada: „Nie mam pewności, czy mnie nie zdradzał. Ale wiem, że byłam mu droga”.

To nie przekonuje rozdrażnionej Tekli, która zdążyła się już zestarzeć po zbyt krótkim małżeństwie. Jej Andrzej zmarł młodo, a wkrótce straciła też jedyne dziecko. Od tego czasu mieszka w „domu wdów” u teściowej i oskarża wszystkich o swoje nieszczęście. Andrzej zmarł, ponieważ zbyt wiele pracował, a rodzina nie chciała mu pomóc. Drażni ją, że wszyscy zajmują się Joanną jedynie dlatego, że straciła męża cztery miesiące temu. A o jej nieszczęściu zapomniano. Jest ogromnie cnotliwa i złości ją ta ciągła uwaga, jaką poświęca się otaczającemu ją „problemowi płci”. Nie zdaje sobie sprawy, że sama też została poturbowana przez ten „problem”, że przekwitła, nie mając warunków, by prawdziwie rozkwitnąć, i ciągle nie jest w stanie z tym się pogodzić.

Tak więc „dom wdów” zamieszkuje pięć wdów, poczynając od 82-letniej babci, a kończąc na czterdziestoletniej Joannie. Na dodatek mamy jedną rozwódkę, 34-letnią Różę.

III

Główną postacią jest Joanna. W niej jak w soczewce skupia się istota całego dramatu. Ale ten sam dramat przeżyły i przeżywają w dalszym ciągu także pozostałe kobiety – stare i młode – każda na swój sposób.

Joanna jest główną bohaterką. Mądra staruszka reprezentuje coś na kształt chóru antycznego. Wszystko widzi i wszystko rozumie. A raczej rozumie, że nie da się zrozumieć wszystkiego. Trzeba się z tym pogodzić, ale nie z zaciekłością Tekli, a z pokorą Julii, ponieważ w życiu nie ma nic na pewno, wszystko się zmienia. Zmienia się nawet to, co już się wydarzyło, zmienia się przeszłość.

„Każda rzecz – mówi ona do Joanny – każdy fakt nieustannie jawi się jako inny niż w rzeczywistości... Rozumiesz? Najpierw zmienia się w drodze od człowieka do człowieka. A potem zmienia się już w nas samych”.

Na czym polega dramat Joanny?

„Uwielbiała” swojego męża. Wyraźnie widziała, że mąż kochał tylko ją. Ale ciągle zajęty, przez wszystkich szanowany działacz społeczny nie miał możliwości, żeby poświęcić wystarczająco wiele uwagi swojej ukochanej żonie. Wracał do domu zmęczony, umęczony, aż wreszcie niespodziewanie zmarł, sterawszy wszystkie siły. Nie miał też czasu, żeby zająć się „lekceważoną matką”.

⁸ Stanisława Słubicka (1874–1944), aktorka, od 1913 należała do zespołu Teatru Polskiego, specjalizowała się w rolach „charakterystycznych matek”.

Brakowało pieniędzy na życie, nieboszczyk roztrwoniał nawet posąg swojej żony. Joannie nie pozostało nic innego, jak tylko zamieszkać w „domu wdów”.

Koniec końców Joanna najprawdopodobniej pogodziłaby się ze swoją stratą.

Ale mężczy ją sumienie.

Zdradziła męża.

Uświadomiła sobie cały ciężar swojego grzechu dopiero teraz, po niespodziewanej śmierci ukochanego.

Nikt nie wie o jej grzechu. Nie wiedział mąż, nie wie też nikt w domu. Po raz pierwszy opowiada o tym babci w drugim akcie.

Do zdrady doszło niemal przypadkiem, przed trzema laty w jakimś nadmorskim uzdrowisku. Związek trwał raptem przez chwilę, ponieważ Joanna postanowiła wrócić do domu. Ale wszystkie jej myśli pozostały tam, przy prawie obcym cudzoziemcu, ponieważ cała jej „podświadomość” cierpi na niezaspokojenie kobiecości. Swoją mądrą, dobrą babcię Joanna wybrała jakby na swojego Freuda, profesora psychoanalizy i spowiada się przed nią absolutnie ze wszystkiego.

Pod względem scenicznym III akt wydaje się nieco ciekawszy. W nim mają miejsce przynajmniej pewne „wydarzenia” i kuriozalne niespodzianki.

Jednak pod względem literacko-technicznym wydaje mi się, że scena Joanny z babcią (w II akcie) stanowi przykład „sztuki jubilerskiej” i pokonania wszelkich trudności.

Na pierwszy rzut oka scena ta jest bardzo banalna. Pod wpływem niespodziewanej straty ukochanego męża, jeszcze nie stara (a według norm paryskich – wciąż młoda!) wdowa przechodzi okres utraty równowagi psychicznej. Przed jej oczyma rozwija się długie pasmo wspomnień i pojawia się świadomość, że są sprawy nie do naprawienia. Dlatego czyni pokutę w obecności babci, żeby odczuć chociażby pewną ulgę.

Ale p. Nałkowska, autorka *Złej miłości*, jest zbyt subtelnym i nowoczesnym psychologiem, żeby ograniczyć się jedynie do tak skrojonego zadania. Marcel Proust nie jest jej obcy i przedstawione przezeń problemy już od dawna przyciągają baczną uwagę p. Nałkowskiej.

Dla Prousta „dobra miłość” nie istnieje. Każda miłość jest dlań „chora”, „zła”, „amoralna” i zasada się na błędzie wyobraźni.

Z drugiej strony Proust żywił szczególny stosunek do ludzkiej osobowości. Osobowość nie była dla niego czymś niewzruszonym i skończonym, ale czymś w rodzaju taśmy filmowej, na której utwalonych jest wiele poszczególnych chwil osobowości, chwil niemalże mechanicznie scalonych w jedno, ponieważ świadomość nie rejestruje organicznego związku pomiędzy nimi.

Bohater jego powieści, także Marcel, przeżywa nieszczęśliwą miłość. Albertyna go porzuca.

I wówczas Marcel mówi:

„Żeby się pocieszyć, powinienem zapomnieć nie o jednej jedynej Albertynie, ale o nieskończonej liczbie jej poszczególnych wcieleń”.

Joanna nie czytała Prousta. Dla niej rzeczywisty obraz zmarłego męża odpowiada temu „błędnemu wyobrażeniu” o nim, które w sobie przechowuje. Poza tym nie zdaje sobie sprawy z tego, że sama nie jest scalona, że w niej żyje „tysiąc rozmaitych Albertyn”. I p. Nałkowska zmusza ją (podobnie jak inne postacie dramatu), żeby przekonała się na własnej skórze, że „Proust miał rację”.

Rzecz polega na tym, że zmarły Krzysztof w rzeczywistości wcale nie odpowiadał temu wymyślanemu wizerunkowi, który trwa w pamięci Joanny. Miał drugą rodzinę, troje dzieci z nieprawego łoża. Ponadto niedługo przed śmiercią porzucił swoją kochankę i związał się z młodą dziewczyną. Joanna nawet tego nie podejrzewa. Babcia zaś wielu spraw się domyśla, a coś nawet wie na pewno. Dowiedziała się, że zmarły miał nieślubną córkę, Ewę. Dzięki temu scena spowiedzi nabiera zupełnie nowego sensu.

Idzie nie o „grzech” ciała, ale o „grzech” świadomości.

O brak zrozumienia, że miłość zawsze jest zła, a wspomnienie o człowieku nie może być „jedyną”. Żeby się pocieszyć, Joanna powinna zapomnieć o niezliczonych i tak sprzecznych ze sobą wcieleniach męża.

P. Nałkowska w tej scenie stawia przed aktorką trudności niemalże nie do pokonania. Rysuje Joannę jako postać pozornie bardzo naiwną, ufną i nawet nieroztropną. W istocie zaś jest zupełnie inaczej. Joanna jest osobą bardzo głęboką. Jej błąd tkwi w zniewolonej świadomości. Jako kobieta (w określonym sensie) uczciwa i cnotliwa, czyli taka, która nie czytała ani Prousta, ani Freuda, nie bierze pod uwagę siły własnej podświadomości. Nawet nie dopuszcza do głosu myśli, że ten, do którego zbliżyła się tam, w blasku księżyca, nad czarnymi wodami morza, że ten, który nie opuszczał jej wyobraźni nawet, gdy głowa zmęczonego męża spoczywała na jej łonie, jest oskarżeniem wycelowanym wcale nie w nią, ale w jej męża.

Trzeba być wielką artystką, żeby naiwność banalnej skruchy doprowadzić (zgodnie z zamysłem autora) do szczytów gestu ofiary, składanej przed złym bogiem miłości i płci.

Trzeba być Przybyłko-Potocką, żeby pokonać tę pierwszą przeszkodę, żeby pod banalną skruchą słyszać było bunt podświadomości.

Na polskich scenach nie ma nikogo oprócz p. Przybyłko-Potockiej, kto byłby w stanie poradzić sobie z tym trudnym zadaniem. Jest ona nie tylko utalentowaną aktorką, ale osobą, która zawsze – zdecydowanie zawsze – rozumie to, co odgrywa. Ma w sobie bardzo rzadkie połączenie tak zwanego „węchu” z czystą, chłodną i świadomą sztuką aktorską. To swoiste połączenie Eleonory Duse z Sarą Bernhardt⁹.

CAŁY TEKST JEST DOSTĘPNY W WYDANIU PAPIEROWYM „TEKSTUALIÓW”
I W PRENUMERACIE INTERNETOWEJ CZASOPISMA.

⁹ Wielkie sceniczne rywalki: francuska aktorka Sarah Bernhardt (1844–1923) i włoska, Eleonora Duse (1858–1924).