

Krakowianka jedna wobec modernizmu

Franciszkowi Ziejce

ABSTRACT. Michalik Jan, *Krakowianka jedna wobec modernizmu* [A Cracow woman and modernism]. „Przestrzenie Teorii” 15. Poznań 2011, Adam Mickiewicz University Press, pp. 13-33. ISBN 978-83-232-2293-4. ISSN 1644-6763.

This article is an attempt to show the non-professional reception of literature and theatre of the late nineteenth and early twentieth centuries by ‘a young theatre amateur’ from Cracow. It reveals the dilemmas of a patriot who was convinced about the obligation of art to serve the nation, while at the same time she was interested in the ideas of Nietzsche and the theme of art as a temple propagated by “Chimera”. Elżbieta Kietlińska (b. 1881) who received no secondary education, had no job, and never founded a family, did not work, did not belong to any organisation, had no artistic ambitions, for many years lived on art, which gave meaning to her life. Intimate confessions of this inhabitant of Cracow show a spontaneous acceptance by young people of Słowacki (in particular), but also of Mickiewicz and Krasiński, and did not resist to accept the pre-first night performances of plays which ‘were not written to be staged’. Among her contemporaries she considered Wyspiański – the playwright and theatre artist to be the greatest authority: matter-of-factly and vividly she writes about his work as stage manager. Of modern European dramaturgy she most valued and deeply experienced Russian drama. With appreciation, but not uncritically, she was watching the work of Ibsen. She was fascinated by the genius of Wagner as a composer. She was the opposite of a ‘Philistine’. Her opinions, thoughts and emotions, may be the subject of all kinds of studies by the researchers of culture of the period of modernism.

Enigmatyczny tytuł, w nim „krakowianka jedna” z popularnej kiedyś piosenki, wymaga usprawiedliwienia, objaśnienia. W istocie jest ono banalne. Bohaterką tego komunikatu jest... *Panna Nikt*, osoba szara, nieznaną – w jakimś sensie anonimową. Przy pierwszym spotkaniu z nią widoczna jest przede wszystkim „krakowskość”. Podczas okupacji, w październiku 1941 r., sama pisała:

Ze wszech klęsk niewoli i wojny bałam się zawsze najbardziej ewakuacji. [...] Ja, z mojem kocim przywiązaniem do rodzinnego miasta... W dzieciństwie każdy wyjazd na wakacje był dla mnie dramatem. Teraz już wszystko zniosę – na nic nie będę sarkać – byle mię nie odrywano od wieży Mariackiej i od kopca, który widzę z okna [...]¹.

¹ E. Kietlińska, *Materiały pamiątkarskie i anegdotyczne z obu wojen światowych i okupacji wraz z próbami literackimi*, Biblioteka Jagiellońska, Oddział Rękopisów, sygn. Przyb. 56/58, t. 10, k. 20.

Była krakowianką w całym tego słowa znaczeniu. Tu się urodziła, tu żyła, tu zmarła. Miasto opuszczała jedynie na krótko. Była mieszczańką, w której żyłach płynęła domieszka krwi kiedyś szlacheckiej, wtedy praktycznie już urzędniczej. Ze strony matki prawnuczka aptekarza, wnuczka Michała Edwarda Mohra, długoletniego krakowskiego fizyka, cenionego lekarza, który postawił kamienicę przy ul. Gołębiej 5, na rogu Wiślanej. (Zamieszkał w niej w 1861 r., a wśród jego lokatorów, dłużej lub krócej, byli m.in.: Stanisław Tarnowski, Władysław Żeleński, Jerzy Mycielski, Julian Klaczko). Kamienicznik był już wtedy wdowcem, gospodarstwo do 1869 r. prowadziła córka Maria. Ta po ślubie na 12 lat osiedliła się „za mężem” w Radomiu. Mąż, Aleksander Kietliński, wywodził się z rodziny ziemiańskiej, ale wówczas praktycznie bez ziemi – sam był urzędnikiem Izby Skarbowej, a jego ojciec kasjerem Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego w tym samym mieście.

Małżonkowie powrócili do Krakowa w roku 1881, jeszcze przed narodzinami Elżbiety – „krakowianki jednej”, zamieszkali w rodzinnym domu. Po śmierci Aleksandra w 1910 r. żona i córka zamieszkały przy ul. św. Marka 25, na rogu ulicy Szpitalnej. Elżbieta w kilka lat po śmierci matki, w połowie lat trzydziestych, wyprowadziła się – prawdopodobnie ze względu na trudną sytuację materialną – poza ówczesne śródmieście na ul. Krowoderską 67. W skromnym mieszkaniu u wylotu ul. św. Teresy spędziła dwie ostatnie dekady życia. Zmarła w styczniu 1957 r. w wieku 76 lat. Po wojnie mogła nieraz mijać się z Kazimierzem Wyką. Po sobie nie pozostawiła niczego poza obszernymi fragmentami dzienników.

Kietlińska to krakowianka także poprzez środowisko, które było jej najbliższe, mogło ją pośrednio lub bezpośrednio kształtować. Była to przede wszystkim szeroko rozgałęziona rodzina Siedleckich, obok nich Konopków, prawdopodobnie Szarskich, poprzez koneksje rodziny ojca została spowinowacana z synem Feliksa Jasińskiego-Mangghi, Henrykiem. Nikogo pewnie nie zaskoczyłoby stwierdzenie, że nasza bohaterka to przedstawicielka krakowskiej inteligencji.

Taka kwalifikacja jest jednak nie do utrzymania, bowiem Kietlińska nie spełnia podstawowych kryteriów, pozwalających zaliczyć kogoś do tej warstwy społecznej. By to było możliwe, niezbędne jest co najmniej średnie wykształcenie i konieczność jakiegokolwiek zatrudnienia. Terminu inteligencja używa się „na określenie warstwy ludzi wykształconych, zajmujących się zawodowo pracą umysłową, w najszerszym znaczeniu inteligencję utożsamia się z kategorią pracowników umysłowych [...]”².

Te rygory formalne wykluczają Kietlińską z grona inteligencji. Nie mieści się ona także w stereotypowych wyobrażeniach o mieszczaństwie,

² *Wielka encyklopedia PWN*, t. 12, Warszawa 2002, s. 179.

mieszkańskiej mentalności utrwalonych w młodopolskiej literaturze, która jako reprezentatywny obraz mieszczanina wykreowała „filistra”; kobieta – mieszczańka powinna więc być bliższą lub dalszą krewną Dulskiej. Nic z tego w przypadku tej córki kamieniczniczki.

„Krakowianka jedna” nigdy nie chodziła do szkoły (w domu od prywatnych nauczycielek uczyła się literatury i pewnie historii polskiej, języka niemieckiego i francuskiego). Wiedzę opanowała zapewne – w wyselekcjonowanych obszarach – na poziomie średnim, lecz brak dowodu, by potwierdziła to matura. Nigdy nie pracowała, nie zarobkowała, nie parała się malarstwem, muzyką, literaturą, choć niewątpliwie miała uzdolnienia (i zainteresowania) literackie. Nigdy nie należała do żadnej organizacji zawodowej (co oczywiste), społecznej, politycznej, środowiskowej, kulturalnej, oświatowej. Nigdy nie założyła rodziny. Była jedynaczką, od dzieciństwa czuła się inna, wyobcowana, miała z tego powodu poczucie pewnej wyższości, gardziła tym, co powszechne, popularne, przeciętne.

Tuż po dziesiątym roku życia oczarował ją teatr; prowadził dziewczynkę ku dramatopisarzom, tekstom literackim, nie tylko scenicznym, także ku poezji. Jej dzieciństwo i młodość przypadły na czas wyjątkowo w Krakowie sprzyjający jednostkom o takich zainteresowaniach – lata dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, Józefa Kotarbińskiego, Ludwika Solskiego, powtórnie Pawlikowskiego. Przez blisko ćwierć wieku ze zmieniającą się energią, poczynając od żywiołowego entuzjazmu ostatnich lat XIX i pierwszych XX wieku po narastający dystans, rozczarowanie następnej dekady, dawała wyraz w prowadzonych dziennikach swej teatromanii, która w młodości była dla niej rzeczą najważniejszą, nadawała sens jej życiu. Dlatego po wybuchu drugiej wojny światowej, szukając pociechy, uciekając przed dramatem dnia powszedniego, te partie z młodzieńcych, intymnych zapisków skrupulatnie skopiowała, niekiedy uzupełniając je wspomnieniami, komentarzami. Tak stworzoną całość własną ręką opatrzyła tytułem, w istocie nieadekwatnym do zawartości: *Ze wspomnień młodej teatromanki. Kraków 1893–1913*³.

Mimo że krakowiankę fascynowała sztuka, nie interesowało ją środowisko artystycznej cyganerii. Nie miała ambicji twórczych, była natomiast zachłannym czytelnikiem i widzem; do końca pierwszej dekady XX wieku sztuka to jej partner życiowy, stwarzający okazję do rozmowy ze sobą. Trzysta stron wypisów teatralnych z dziennika jest tego świadec-

³ Rękopis tak zatytułowany znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej w Oddziale Rękopisów, sygn. Przyb. 23/88. Tekst łatwiej jest dostępny w postaci dwóch niezupełnie identycznych maszynopisów, przechowywanych tam w inwentarzu w teczce opisanej jako *Wspomnienia młodej teatromanki (1893–1913)*, sygn. Przyb. 55/58. Zwykle korzysta się z późniejszej „kopii”; dalej liczba po cytacie w okrągłym nawiasie wskazuje stronę w tej „redakcji”.

twem. Dowód bezpośredni, nadzwyczaj cenny, stanowi jedyny zachowany oryginalny zeszyt zapisków z jesieni 1902 r., wypełniony ówczesnymi doznaniem, które pozwalają zobaczyć przemiany cywilizacyjne tamtego czasu oczyma młodej kobiety niewikłanej w żadne spory grupowe, środowiskowe, artystyczne, wiodącej jedynie własny, wewnętrzny dialog, bez myśli o jego upowszechnieniu, konfrontacji z opinią publiczną.

Wartość tego dokumentu, jego szczególny walor wynika z tego, że autorka wychowała się w tradycyjnym środowisku mieszczańskim, w którym nader żywe były idee patriotyczne (przodkowie aktywnie uczestniczyli w powstaniu styczniowym), literatura w służbie sprawy narodowej, niepodległości była czymś naturalnym, zrozumiałym samo przez się. Najważniejszą książką młodziutkiej Elżbiety były *Wieczory pod lipą* L. Siemieńskiego, które przyczyniły się do wszczęcia dziewczynie „jedyniej namiętności jej życia: miłości Ojczyzny”⁴.

Równocześnie ta patriotka, miłośniczka poezji romantycznej i romantycznego dramatu, najwyraźniej z przejęciem czytywała – bodaj systematycznie – „Chimerę” (tu m.in. A. Gide’a, J. Zeyera, C.K. Norwida), są ślady lektur „Krytyki”, „Sfinksa”, „Lamusa”. Głoszone w warszawskim piśmie idee wolności sztuki, sztuki jako świątyni, były dla niej nadzwyczaj atrakcyjne. Jest okazja, by na tym jednostkowym przykładzie ani artysty, ani krytyka, młodej mieszczańskiej modernistki *in spe* (jeśli można użyć takiego sformułowania), ujrzeć moment zderzenia dwóch koncepcji uprawiania sztuki – tego uwikłanego w narodowe tradycje, obowiązki i tego europejskiego, który je unieważniał. Symptomatyczne przy tym, że w rozważaniach krakowianki nigdzie nie pojawiła się konfrontacja sztuki, artysty z moralnością mieszczańską, z „filistrem”. W tym miejscu u niej następuje intymny wewnętrzny dialog, ujawniają się dylematy ludzkiej egzystencji. Obserwujemy swoistą spowiedź anonimowego dziecięcia przełomu wieków.

Oto obszerne fragmenty z wyznania w dzienniku, które do wypisów teatromanki oczywiście nie weszły, a są nadzwyczaj cenne dla egzemplifikacji sposobu odbioru idei modernistycznych przez przychylną im krakowiankę. Stykamy się z dramatycznymi rozterkami, przeżyciami, niekiedy naiwnymi, ale – najważniejsze – autentycznymi. 22 października 1902 r. 21-letnia „krakowianka jedna” wyznawała szczerze przed sobą:

pierwsza przeciwna jestem zapatrywaniu się na sztukę z jakiegokolwiek innego punktu jak z artystycznego. Ale zachowuję sobie przy tym prawo uwag z innych względów, tj. to lub owo o danym utworze pomyśleć mi wolno, byle to na sąd o jego artystycznej stronie nie wpływało. Tu więc pominąwszy to, że romantyczna

⁴ E. Kietlińska, *Dodatek. Rodzina Kietlińskich*, [w:] M. z Mohrów Kietlińska, *Wspomnienia*, opracowała I. Homola-Skapska, Kraków 1986, s. 307.

epoka ówczesnego objawienia się patriotyzmu w poezji minęła i, jak wszystko w świecie ewolucji, taką samą powrócić nie może, skonstatować jednak muszę, że jednym z najznacześniejszych powodów obojętności obecnego społeczeństwa dla obecnej poezji jest ten brak w niej po większej części pierwiastku patriotycznego, do którego nas wielka poezja nasza przyzwyczała i którego zawsze wśród wielkich podniosłych uczuć szukamy i żądamy. [...] Ja np. nie mogę się zaprzeczyć, że patriotyzm jest najsilniejszym z moich uczuć. Jałowy [?] – przyznaję; zapewne jest jeszcze coś i nadeń wyższego – przyznaję... Ale kłamałabym, gdybym usiłowała wpierać w siebie czy w drugich, że coś równie silnie głęboko, szczerze, [...] czuję, jak miłość Ojczyzny. [...] Jest to więc moja struna najczulsza i muszę się przyznać, że poezja trącająca o nią, działać musi na mnie najsilniej, choć i inna może działać silnie, a tym bardziej nie myślę kwestionować jej wartości lub racji bytu. Sprzeczności te powinien pogodzić Wyspiański. Indywidualności, obejmowania najszerszych horyzontów ducha nikt mu odmówić nie może, a zarazem i polskości. Muszę się też do niego „zabrać” [...].

Natomiast objawianemu w „Chimerze” wstrętowi do społeczeństwa, zbiorowości, uczuć altruistycznych w poezji, nie umiem już niestety tak się opierać. Wiem doskonale, co w tym względzie jest słuszością, ganię w sobie brak posłuszeństwa religii i szlachetnym popędem ducha ludzkiego, staram się to zwalczać, ale w głębi duszy pozostanę zawsze zwierzęciem drapieżnym, samotnikiem. Wszystko we mnie otrząsa się na myśl o gromadzie, nie mogę się zaprzeczyć pociągu do arystokracji ducha. Objawia się to choćby w mojej dzikości towarzyskiej. Jak się z tym godzi ów patriotyzm, uczucie jak mało które obejmujące społeczeństwo? Dlatego może jest tak bezczynny. Sprzeczności mi w ogóle nie brak. Ów pęd ku odosobnieniu nie wyrobi mię też zapewne w nad-człowieka. Według Nietzschego słabość, pozostałość niewolnictwa kobiecego i słowiańskiego, według innych kultura chrześcijańska, pozostawiła mi przecież dużo litości dla słabych, może nawet „kultu cierpienia”... Jedna połowa duszy mojej wielbi mocnych, kroczących mimo wszystko swoją drogą, może zazdrości im – a równocześnie druga mimowolnie odwraca się od nich i czuję, że gdyby co do czego przyszło, nie mogłabym takiego człowieka kochać. Zimne to jakieś... Jedno tylko dzielę z autorem *Zarathustry*: niepokonany wstręt do kłamstwa i tchórzostwa oraz absolutne niepojmowanie próżności, oglądania się na sąd świata w jakiegokolwiek postaci.

A co mi się pod względem literackim, artystycznym podobało w „Chimerze”? Na razie nie mogę się zorientować... Cudowne nastroje i różne dziwne rzeczy w *Akselu* Villiersa, zwłaszcza w cz. I-szej. Potem kilka drobnych wierszy oryginalnych, trochę legend duńskich... Zrobiłam też bliższą znajomość z Przybyszewskim. I okropny, i wstrętny, i rzewny, i prawdziwy, i paradoksalny – ale wierzę, że szczerzy i cierpi⁵.

Dobłą pointę cytowanych rozważań stanowi zapis z 3 listopada, osadzający wcześniejsze wynurzenia w konkretnej sytuacji, odsłaniający też

⁵ E. Kietlińska, *Ze wspomnień młodej teatromanki...*, Przyb. 23/88, z. 4, k. 175-177.

naiwność przemyśleń, zachowań autorki: „Mam dziś »Katzenjammer«, nie poszłam na cmentarz, bo cały ten aparat zaduszny wzbudza we mnie wstręt i nie wiem jakbym się wobec zmarłych zachowała. – Nie chce mi się też czytać mamie Szajnochy, którego [...] z taką chęcią zaczęłam”⁶.

Symptomatyczne, że w tym „programowym” wyznaniu pojawiły się od razu dwa nazwiska reprezentatywne dla dwóch sposobów pojmowania zadań sztuki – Stanisława Wyspiańskiego (jeszcze nieautora *Wyzwolenia*, *Bolesława Śmiałego*) i Stanisława Przybyszewskiego (już autora *Dla szczęścia* i *Złotego runa*). Pierwsze jest dla niej nadzieją i autorytetem, drugie drażni ją, ale równocześnie intryguje, nie pozostawia jej obojętną.

Kietlińska, ta „urodzona samotnica” (3) – jak to z perspektywy dzieścioleci widziała, lecz czego świadoma była już jako „podlotek” – miała przecież poczucie generacyjnej przynależności do „młodych”; z lekceważeniem, niechęcią, uprzedzeniem napomykała o stańczykach, krakowskich konserwatystach. Widać to na przykładzie stosunku do Stanisława Tarnowskiego; choć niekiedy jego sądy akceptowała, to z reguły odnosiła się do nich krytycznie, bez żadnego szacunku. W dwa miesiące po przytoczonej „spowiedzi”, porządkując sobie głosy uczestników ankiety rozpisanej przez „Czas” na temat zasadności premier takich dramatów, jak *Dziady*, *Nie-Boska komedia*, jego wypowiedź skomentowała tak:

[...], Tarnowski pisze przeważnie trafnie, ale w szerokim wstępie – jak to on lubi – pozwala sobie na ton skandaliczny i idiotyczny wobec wszystkiego, co jest sztuką nowszą. O jakże szybko zapominamy w starości tego, cośmy sami niedawno sądzili o zachowaniu się różnych Osińskich *et consortes* wobec Mickiewicza!... (106).

Terenem jej spotkania z „nową sztuką” naturalnie był teatr. Premie-ry utworów Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego przyjęła z entuzjazmem. Oburzała się na tych, co twierdzili, że to „barbarzyńska amputacja”, że ten rodzaj dramatu „traci na scenie”. Pisała:

Zaś co do owego „tracenia” – to widać ja mam jakąś specjalnie „teatralną” wyobraźnię, bo się go ani rusz dopatrzeć nie mogę, owszem doznaję miłych niespodzianek, tak z *Nieboską*, jak z poematami Słowackiego. Mam też pod tym względem za sobą nie lada powagę: Wyspiańskiego, który sam inscenizował *Dziady* (105).

„Młoda teatromanka” była dumna z tego, że teatr nie był dla niej rozrywką, a stanowił wprowadzenie w świat sztuki, myśli i poezji. Od dzieciństwa gardziła operetką, farsą, popularnym melodramatem patriotycznym. Maj 1895 r. czternastolatka uznała za szczególnie dla niej „łaskaw, gdyż cztery razy byłam w tym miesiącu w teatrze. Każdy ma

⁶ Tamże, k. 193.

inny gust” (11). Niechęć do Bałuckiego tłumaczyła tym, że „zabawę pojmuję inaczej niż zwykle się pojmuje: nie przez uśmiechanie się, zabicie czasu, błyszczenie, ale przez jakiś szalony zapal dla sztuki” (11). Po roku notowała:

Skończył się ów długi, huczny karnawał, w którym ja wprawdzie nie tańczyłam, ale teatralnie „szalałam” więcej niż kiedykolwiek. Byłam więc w czasie karnawału siedem razy w teatrze, z tego w same ostatki dwa razy. Tak jeszcze nigdy się nie bawiłam. [...] przeputłam wszystko, ale niech tam. Trzeba użyć świata – tak się na nim wszystko smutno kończy (30).

Kilkunastolatka niczego nie wiedziała o neoromantyzmie, o analogiach, zbieżnościach pomiędzy sztuką, literaturą romantyczną i modernistyczną, o szczególnym usytuowaniu w tym obszarze Słowackiego, nie studiowała tych zagadnień, ale pierwszy kontakt z twórczością poety – oczywiście przez scenę – był dla niej objawieniem, olśnieniem; pozostała trwałą admiratorką romantyka bez względu na rodzaj dramatu, który proponował, zafascynowała ją lektura *Króla-Ducha*, intrygowały pisma z okresu mistycznego. W listopadzie 1902 r. kupiła i przeczytała „fragmenta pamiętnika Słowackiego wydane przez Biegeleisena”. Swe wrażenia tak zapisała:

Po różnolitej lekturze jest to zawsze ożywczy i krzepiący prąd wznoszący ponad małości tego życia. Tu i ówdzie może trafi się jakieś naciąganie wszystkiego do wyznawanych idei, ale ogółem – jakie tam poloty ducha i blaski geniuszu! A co mniej zrozumiałe stanowi gimnastykę myśli dla rozleniwionych na gotowej strawie. Doświadczyłam tego na sobie. „Trudu doznasz, czytając niniejsze poema, a walkę będziesz musiał odbyć, duchu czytelnika, z duchem poety...” (Przedmowa do dalszych rapsodów *Króla-Ducha*). – I jakie dziwne [?] przewidywanie późniejszych rzeczy, zwłaszcza kierunków sztuki... (Np. o usiłowaniu poezji w naśladownictwie muzyki, o poetach piszących wiersze tylko dla dźwięku)⁷.

Dziesięciolecia trwająca zażyłość ze Słowackim zaczęła się w grudniu 1894 r. Trzynastolatka wyznała: „Z wielkim wstydem przyznam, że dotąd nic Słowackiego nie znałam i nie wiedziałam o nim prócz tego, że był największym naszym, obok Mickiewicza, poetą. Było to z winy Matki, która Słowackiego rzekomo nie rozumie. Po przedstawieniu *Mazepy* tak się zapaliłam do Słowackiego, jak i do Modrzejewskiej [grała Amelię – przyp. J.M.], i zaczęłam wszędzie szukać jego dzieł, [...], a czytając – a raczej łykając, nie tylko rozumiem, ale za nim przepadam” (5-6). Minęły ponad dwa lata do zwierzenia: „Zagrzebałam się cała w studiach nad Słowackim. Wczoraj studiowałam go »z demonstracjami«: byłam po raz drugi na *Horsztyńskim*. Czy kłątwa jaka zawisła nad dramatem polskim,

⁷ Tamże, k. 198-199.

że to arcydzieło musiało pozostać niedokończone?” (33). Upływ kilku lat nie wpłynął na temperaturę spotkań z poetą. Oto: „*Dejanira* wprowadziła nas w stan dziwnego odurzenia. Umiałyśmy ją przecie na pamięć, a jednak do przedstawienia nie zdawałyśmy sobie sprawy ani z połowy jej wartości scenicznych” (54).

Deklarowany zachwyt znajdował potwierdzenie co krok w zapiskach. 6 stycznia 1901 r. konstatowała: „Słynę z adoracji dla Słowackiego, a ile razy zobaczę którąś z jego rzeczy na scenie, przechodzi ona nawet moje oczekiwanie” (65). Zapewne z tego powodu w sezonie 1899/1900 była czterokrotnie na spektaklach *Kordiana*. Jesienią 1901 r. dzieliła się refleksją:

Jest to wbrew wszelkiej logice, żeby utwory rzekomo niesceniczne wydawały się pięknieszymi na scenie niż w czytaniu. A jednak tak jest z mesjanicznymi poematami Słowackiego. Tak było ze *Snem srebrnym Salomei*, tak wczoraj z *Księdzem Markiem*. Czy robi to podstawowy warunek dramatu: walka dwóch idei, czy wrodzony dramatyczny nerw autora, przebijający się przez wszystko? (76).

Nie ma wątpliwości, że teatromanka już wcześniej dobrze знаła, „studiowała” ich teksty, skoro teraz wyrokowała: „Zręczne przycięcie za długich na scenę, a la Calderon, tyrad dokonuje reszty [...]. Skróceń w *Księdzu Marku* dokonano bardzo szczęśliwie, [...]” (76).

Upływ czasu nie miał wpływu na choćby minimalne obniżenie entuzjazmu. Obejrawszy kolejny raz ostatnio wymieniony utwór, twierdziła: „Sam twórca *Księdza Marka* mało cenił, ale w tym jednym wypadku pozwolę sobie mu zaprzeczyć. Jakkolwiek jest, sztuka ma ową »siłę fatalną« prawdziwej poezji, przebijające przez wszystko piętno geniuszu, nieuchwytnie, a działające nawet na mało znających rzecz” (88). Młoda Kietlińska czytała nie tylko dzieła poety, znała również opracowania jego dorobku. W związku z opisem obecności na przedstawieniu *Nowej Dejaniry* we Lwowie, by tam zobaczyć jako Fantazego Józefa Śliwickiego, jako Idalię Helenę Modrzejewską, zauważyła: „Tarnowski powiedział, że postaci Fantazego i Idalii stać powinny posągiem na grobie romantyczności; dodać trzeba, że posąg ten nie mógłby mieć innych kształtów tylko Modrzejewskiej i Śliwickiego [...]” (99) – zatem czytała szkic *Niepoprawni* historyka literatury z 1875 r., najpewniej przedruk w 1895 r.

Wiele zdaje się wskazywać, iż Kietlińska istotnie umiała na pamięć „całego Słowackiego”, nie tylko teksty dramatyczne. Utrwalając sobie ów lwowski wieczór w 1902 r., napisała m.in.: „Przymknęłam oczy i słyszę tylko te słowa, umiane na pamięć: »Patrz Waćpan, jakie w przedpokoju Hamadryjady, Laokonty, Psylle...«” (98) – cytat jest jedynie lekko zniekształcony. Kiedy dzieliła się wrażeniami z prapremiery *Nie-Boskiej komedii* 29 listopada 1902 r. i charakteryzowała przywódcę arystokracji, sięgnęła po formułę „»wielkiego, ale niedokończonego tworu Bożego«

jakby o Henryku można powiedzieć słowami księdza z *Horsztyńskiego*” (103) – są to niedokładnie przytoczone słowa księdza o Szczęsnym. Referując kilka tygodni potem kłopoty z zapewnieniem sobie obecności na spektaklu *Makbeta* z Modrzejewską, pisała:

Zdobywanie biletów mogą oddać tylko słowa *Króla-Ducha*: „Cierpienie moje i męki serdeczne, I walkę moją z szatanów gromadą, Ich bronie jasne i tarcze słoneczne, Jamy węzowe napełnione zdradą, Powiem...” „Cierpieniem” było w tym wypadku zwątpienie, [...] „Szatanów gromadą” i „jamą węzową” „napełnioną zdradą” był kasjer i kasa zamawiań, [...] (109).

W notatkach z tego przedstawienia przywołała „porównanie Słowackiego: *Makbeta* do piramidy, która ze swych najczarniejszych czeluści pozwala spojrzeć ku gwiazdom – »do Boga«” (110). Zatem nie był jej obcy *List do Aleksandra H.*

Dramaty Słowackiego oglądała i „recenzowała” też w następnych latach, m.in. *Księcia Niezłomnego* w 1906 r., entuzjastycznie *Lillę Wenedę* w 1909 r. Poszła wówczas również kolejny raz na *Kordiana*. Poeta był jej bliski do końca życia. W listopadzie 1944 r., w wojennym dzienniku, znów sięgnęła po frazę z *Króla-Ducha*⁸.

Pamiętając o aprobacie, dla praktyki poddawania scenicznej próbie „niescenicznym” dramatom romantyków, nie można się dziwić, że córka kamieniczniczki znalazła się 31 X 1901 r. na widowni prapremiery *Dziadów*. Następnego dnia, w piątek, była pod wrażeniem obrazu martyrologii narodowej, który kieruje widza jednak ku Bogu, zsyła cierpiącemu „anioła-zbawiciela”. Oto początek i koniec popremierowych refleksji:

O, jakże ożywczą dla człowieka zakopanego w tysiącnych zabiegach, przykrościach i małostkach codziennego życia jest taka kąpiel wielkiej poezji, jaką mieliśmy wczoraj na *Dziadach*. Jaka magiczna moc podnoszenia i leczenia leży w tej poezji. [...] I dziwna: po przesunięciu się tych obrazów męczeństwa wychodzi człowiek z teatru – który w taki wieczór godzien jest w całej pełni nazwy świątyni narodowego ducha – wychodzi tak podniesiony na duchu, spokojny o przyszłość, opartą na zasiewie takich cierpień, jakby się już całe widzenie ks. Piotra sprawdziło, jakby kurtyna nie zapadła za szeregiem kibitek mknących w śnieżną dal północy (74).

Z dezaprobatą odnotowała początek dyskusji nad trafnością decyzji wystawienia „poematu”. 22 czerwca 1902 r. zanotowała: „Byłam wczoraj po raz czwarty na *Dziadach*; coraz większe robią na mnie wrażenie” (87).

⁸ Komentując bieżącą sytuację wojenno-polityczną, napisała: „nie wydzieranie własności, nie wandalizm materialny jest najgorszy: »Straszniejszy, który na duchu zabija!« woła słusznie Król-Duch. Wiedzą to dobrze przywódcy wszelkich hitleryzmów, bolszewizmów, czy jakich tam diabłów [...]”. Zob. Przyb. 56/58, t. 12, k. 45-46.

Znając poglądy, sympatie, rodzaj wrażliwości „krakowianki jednej” nie można się dziwić, że postarała się być również 29 listopada 1902 r. na prapremierze *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego. Nie rozczarowała jej, ale też nie wywołała tak żywej, emocjonalnej reakcji jak zobaczenie *Dziadów*. Po kilku tygodniach jednak z takim samym zaangażowaniem – jak wcześniej dramatu Mickiewicza – broniła prawa do scenicznego bytu dramatu Krasińskiego. Bezpośrednio po prapremierze szczerze wyznała:

Szłam wczoraj do teatru na *Nieboską komedię* z uczuciem zupełnej niepewności, bo uscenizowanie takiej rzeczy wydawało mi się przeciwne wszelkim zasadom literackim, choć osobiście cieszyłam się na nie i byłam ciekawa. Ale po prostu bałam się, że to będzie nudne... tymczasem wcale nie. Patrzałam na tę rzecz z innej zgoła strony, w odmiennym oświetleniu, a że nie tylko mnie to zajmowało dowodem ogólny, bardzo ożywiony nastrój całej, przepełnionej sali, wśród której widać było wszelkie odcienie, od arystokracji – do Pankracego-Daszyńskiego z literatami różnych stron Polski pośrodku (102).

Można było się już zorientować – dla Kietlińskiej najważniejszym współczesnym twórcą był Stanisław Wyspiański. Programową niejako deklarację złożyła w maju 1903 r.:

Każdy człowiek inteligentny nosi w sobie jakieś ideały artystyczne, których nie umie wyrazić i przez długi czas zadowala się, a nawet zachwyca rzeczami pięknymi, lecz nie odpowiadającymi w całości tym ideałom – aż znajdzie się twórca, który je urzeczywistni, i człowiek czuje, że to jest to, na co jakby czekał i cieszy się tym spełnieniem pragnień, których nie-twórca nie umiałby określić. Tak mnie objawił się wczoraj *Bolesław Śmiały* Wyspiańskiego. [...] jako treść wewnętrzna zachwycił mię, jest takim moim ziszczonym ideałem, po części nawet dziwnie ziszczonym życzeniem (130).

Należy podkreślić, sama tego nie kryje, że stało się tak za pośrednictwem Słowackiego. Wyznała:

Przyznam się, że doznałam szczególniejszego uczucia, widząc na scenie obrazy tak podobne do niektórych z *Króla Ducha* (łamanie sztandarów, biskupa z Piotrowinem, orgia na zamku, Krasawica – uosabiająca coś podobnego, tylko w inny sposób, co kapłanka z rapsodu o Mieszku). Ile razy marzyłam, jakie by z tego były obrazy, a tu ujrzałam je nagle, wprawdzie nie malowane, ale żywe i niemniej plastyczne. Plan Słowackiego: objęcie całych dziejów Polski w szeregu dramatów – przetopił się ze zmianą jego ideologii w rapsody o Królu Duchu i urwał się na Bolesławie Śmiałym. Czyżby Wyspiański myślał o podjęciu tego planu?... (130-131).

Wypada dodać, że opinie Kietlińskiej o jego znaczeniu – niezwykłości w dużej części, może większej – są konkretnymi spostrzeżeniami widza dostrzegającego nowatorstwo, oryginalność artysty teatru aniżeli reflek-

sjami czytelnika. Czytelnik daje zazwyczaj wyraz emocjonalnej wspólnoty z poetą-dramaturgiem, nie wdaje się w analizy, interpretacje, nie podejmuje polemik. Jego uwagi, refleksje są dość ogólnikowe, do pewnego stopnia powierzchowne, lecz szczerze. Wielkość myśliciela Wyspiańskiego nie objawiła się krakowiance natychmiast, od pierwszego spotkania, dojrzała do takiego przekonania. Utworem, jaki okazał się dla niej „wstrząsający” od pierwszego zobaczenia, który na przestrzeni dekady z niezmienną satysfakcją obejrzała dziewięciokrotnie, była *Warszawianka*, ale poza wielokrotnie powtarzany epitet w zasadzie nie wyszła. W maju 1902 r. odnotowała: „Z półczwarta roku jej nie widziałam. Wstrząsająca – dotyka ran zawsze świeżych – jej nastrój rzucił cień na wszystko – i pozostał” (86).

Nie od razu odkryła, pojęła wagę *Wesela*. Na przedstawieniu była w kwietniu 1901 r. Cztery dekady potem wspominała:

Rzecz dziwna – o ewenemencie tym, który wówczas wstrząsnął całym Krakowem – ba! Polską – nie ma ani słówka w moim dzienniku, [...]. Wiem, że to pierwsze zetknięcie się z *Weselem* nie zrobiło na mnie, ani na Matce mojej żadnego wrażenia. Nie zrozumieliśmy go po prostu. Tkwiłam wówczas jeszcze estetycznie i politycznie w starych tradycjach domu, w którym Słowacki powoli dopiero kruszył wyłom i torował drogę. Ale zbyt zajmowało mnie to, co się wówczas na horyzoncie sztuki dokoła działo, by ryczałem potępiać. Nie byłam na tyle zarozumiała. Więc czekałam, badałam – a z sądem widocznie wolałam się wstrzymać. Nowość była jeszcze zbyt duża – niebawem miało mnie porwać (68).

Wielkim przeżyciem było dopiero spotkanie z *Wyzwoleniem* 11 marca 1903 r. Następnego dnia rozpisała się szerzej. Wrażenia teatromanki zostaną przytoczone nieomal w całości, bo bardzo dobrze ilustrują jej sposób odbioru utworu, o którego wartości – widać – decyduje tak problematyka, jak i oryginalna forma literacka, kształt teatralny.

Tak zawsze chodzę do teatru na rzeczy, o których już coś wiem, że zapomniałam, jakie się odnosi wrażenie na sztuce całkiem nowej. W każdym razie nie co dzień tak wielkie i oryginalne, jak wczoraj na *Wyzwoleniu*. Wrażenie dziwne... Jeszcze przyszedłszy do domu twierdziłam ku ogólnemu zdumieniu, że nie rozumiem nic. [...]

Wczoraj w teatrze wchłaniałam w siebie sztukę, nie starając się nawet pojąć jej jasno: wiedziałam, żeby to było daremne. [...] A zresztą owa przez wielu krytyków wyklinana szata zewnętrzna poezji i symbolów pomaga też więcej, niżby kto sądził, do objęcia rzeczy. To nie są czcze ozdoby – to przemawia do duszy – i tłumaczy.

Dlaczego *Wyzwolenie* zrobiło na mnie wrażenie bardziej podniosłe, mniej męczące niż *Wesele*? Czy dlatego, że jestem o kilka lat starsza i oswojona z ideologią poety? Może nie tylko dlatego. Któryś z literatów tłumaczy to tym, że na zawrotnych wyżynach *Wyzwolenia* jest wprawdzie zimniej niż w *Weselu*, ale jest i wyżej,

rozległej, szerzej. Może też dlatego *Wyzwolenie* porywa wielkością lotu, nie prze-
raża jego śmiałością, iż czuje się, że jest to tylko marzenie i wyraz walki jednej
duszy wielkiej, nie cofającej się przed żadną konsekwencją, gdy idzie o wydobycie
z matni, która ją krępuje – ale że nie stanie się nigdy w całości ideałem narodu.
[...] to tylko wiem, że sam poeta nie został „wyzwolony”, bo kocha to, co przeklina
– i dlatego po wygnaniu Geniusza otacza go pustka i ścigają Erinie.

Oto garstka moich pierwszych wrażeń – wielkich, niedokładnych i rosnących
jeszcze ciągle. Radzę tylko każdemu na *Wyzwolenie* patrzeć własnymi oczami,
[...] – Poetycka piękność nie była celem jedynym stworzenia dramatu, ale jednak
prześwituje przezeń w tylu miejscach, że czasami wprost widzi się przez szare
ściany te nasze strony... Najcudniejszą zaś jest modlitwa Konrada – taka prosta.
Mimo wszakże przewagi treści ideowej *Wyzwolenie* dramatem książkowym nie
jest. Przeciwnie: ono wprost woła o scenę, zrodzone z ojca dramaturga i mala-
rza. [...] Nie będę się już mogła teraz na Wawelu opędzić wspomnieniom teatru,
ale ten Wawel na scenie był tak poważny, że to prawdziwemu żadnej ujmie nie
przyniesie (120-122).

Niespełna dwa miesiące później zachwycała Kietlińską tragedia *Pro-
tesilas i Laodamia*. Zobaczyła, jak pisze, Grecję „przez fantazję na wskroś
nowożytną, ukazującą nam Hellenów innych niż ci, do jakich nas przy-
zwyczajono – mianowicie z całą »dionizyjską«, wtajemniczoną stroną ich
kultu. Jakiś barok, czy gotyk helleński mistyczny. Wyspiański ma moc
i napięcie tragicznej siły iście starożytne, a ma też jakąś swoją własną,
szeroką linię” (127). Dramat w jej przekonaniu był „właściwie tylko mo-
nologiem i tańcem mimicznym” (128).

Niezwykle plastycznie i przekonująco przekazała obraz sceniczny,
ekspresję dekoracji i kostiumów pomysłu autora:

Na jakimś dziwnym, ciepłym niebie böcklinowska grupa cyprysów – grobowiec –
bliżej, wśród paru kolumn i białych opon ołtarz ofiarny – wezłowie pokryte fu-
trem i złote krzesło. Potem blask miesiąca i pochodni oraz dużo, dużo kwiatów.
Na tym tle sześć postaci niewieścich, białych, podobnych do siebie w zarysie i po-
zach – jak w angielskich obrazach – i szereg postaci wyrwanych z najszybszej
głębi fantazji, odzianych w szaty możliwe tylko u twórcy okien franciszkańskich.
A pośród tego – rusałka wyczarowana z kwiatu maku – wschodnia królowna
z najśmielszej indyjskiej baśni – Laodamia (128).

Krakowianka była zdania, że tego rodzaju repertuaru, ze względu na
problematykę i wysmakowaną formę, nie powinno się pokazywać w te-
atrze, „do którego każdy ma za swój grosz wstęp”; jej zdaniem „to nie mo-
że służyć do obywateliowania mas” (128), lecz należałoby grać tylko od
czasu do czasu „dla ludzi, którzy tego naprawdę potrzebują, w jakimś
specjalnym teatrze, jak wagnerowski w Bayreuth”; żartowała, że jeśli
stanie się „indyjskim nababem”, to zbuduje „przybytek sztuki” dla dra-
matów Wyspiańskiego (128).

Zatem dopiero po obejrzeniu *Warszawianki*, *Wesela*, *Wyzwolenia*, *Protesilasa i Laodamii* Kietlińska, zobaczywszy *Bolesława Śmiałego*, stwierdziła, że Wyspiański, zwłaszcza w tym utworze, jest tym twórcą, który zdaje się spełniać jej dotąd do końca nieświadomione ideały. Była to, widać, deklaracja przemyślana, nie chwilowa ekscytacja. Młoda teatromanka była wierna autorowi *Bolesława Śmiałego* też w następnych latach. Z jej notatek po premierach *Cyda*, potem *Meleagra*, *Nocy listopadowej*, *Sędziów* przy pierwszej lekturze odnosi się wrażenie, że twórca tych utworów w większym stopniu budził jej podziw jako artysta teatru, dużo mniej uwagi poświęcała pisarzowi, ideologowi. W 1907 r. jego nazwisko było „synonimem wszelkich przewrotów w formie, którą dotąd nazywano »teatralną«” (199), w 1908 r. po premierze *Nocy listopadowej* doszła do (dyskusyjnego) przekonania, iż w Krakowie „nie zapomniano, że teatr Wyspiańskiego jest nie tylko teatrem poety, ale i malarza, i rewelatora w kunszcie teatralnym” (209).

W istocie Kietlińska nie tylko oglądała, lecz także czytała dramaty, sięgała po ich opracowania. W 1909 r. imienniny stały się okazją do „znacznego wzbogacenia biblioteki, zwłaszcza dopełnienia kompletu dzieł Wyspiańskiego, [...]” (223). Są przesłanki do twierdzenia, że na przedstawienia utworów tego pisarza (z reguły też innych) wybierała się po uprzednim zapoznaniu się z tekstem. W zapiskach po obejrzeniu *Nocy listopadowej* zwraca uwagę propozycja: „Można by też skrócić sceny 2, 9 i 10. Podobno skróty i dekoracje aprobował jeszcze sam autor, ale praktyka daje jeszcze pewne wskazówki bez szkody dla dzieła” (209).

Niezbitym dowodem gruntownej znajomości dramatu, funkcji konkretnych scen, przemyślenia, rozeznania zawartości ideowej są wyjątkowo obszernie rozważania po premierze *Legionu* w 1911 r., w których objawiła się jako potencjalny inscenizator mający własną interpretację, koncepcję plastyczną widowiska i swój scenariusz. Jej zdaniem, decyzja wystawienia właśnie tego utworu była odważna i ryzykowna. Według niej był to:

Eksperyment po *Wyzwoleniu* najbardziej ryzykowny, bo *Legion* rozgrywa się na szczytach narodowych idei [...]. Jest to już sam ekstrakt duchowy patriotyzmu. [...] Kto nie wżył się nie tylko w idee i koncepcje artystyczne Wyspiańskiego, ale i w drogi duchowe Mickiewicza, kto nie zna np. choćby ostatniego kursu *Literatur słowiańskich* [...] – ten nigdy nie przejdzie z *Legionem* jego Golgoty, choćby najszczerzej pragnął (249).

W układzie tekstu najbardziej raził ją „brak końcowego obrazu z korbami!!!”. Powód? „przepada przez to ostateczne wypowiedzenie myśli zasadniczej – »sceny« nie mają zamknięcia i głowy. Wyspiański nie byłby na to z pewnością zezwolił” (251).

Można zauważyć pewną prawidłowość: gdy krakowianka pisała o premierach, które współtworzył Wyspiański, starała się uchwycić, uświadomić ich odrębność, oryginalność przede wszystkim plastyczną, w prapremierach po śmierci autora dawała wyraz swoim niedosytom, rzadko utrwałała zalety. Na notatki Kietlińskiej można patrzeć też jako owoc wychowania sobie przez Wyspiańskiego widza. Stanowią rodzaj pozytywnej weryfikacji przez laika, co prawda wyjątkowego, opinii krytyków uznających talent i geniusz Wyspiańskiego. Specyfika tego świadectwa polega i na tym, że choć autorka ceni artystę i jako poetę, i dramaturga, to uznanie dla nich miewa charakter deklaratywny, ogólnikowy, rzeczowo argumentowany jest zachwyt dla projektanta dekoracji i kostiumów, organizatora działań scenicznych, panującego nad barwami i światłem, a w każdej z tych dziedzin odznaczającego się odejściem od schematów.

Zaskoczeniem może być, że aprobata dla reprezentanta narodowego modelu funkcjonowania sztuki nie wykluczała aprobaty dla przedstawiciela modelu przeciwnego. Mam na myśli zainteresowanie twórczością Stanisława Przybyszewskiego. Od razu należy uprzedzić: trwało ono stosunkowo krótko, spotkanie z jego dramatami było nieporównanie mniej, bo też mniej ich wystawiono w stosunku do liczby premier Wyspiańskiego. Kietlińska wybrała się na niecałą połowę.

Bodaj najdłużej interesowała się *Złotym runem*, bodaj pierwszym utworem tego pisarza, zobaczonym zresztą przypadkowo. Nie „zgorszył” jej, zapisała sobie w czerwcu 1901 r.:

talent dramatyczny autora, który przy zupełnym braku akcji samą psychologią, „nagą duszą” swych postaci aż tak potrafił przykuwać, zajaśniał w całej pełni. Ale co do owej niemoralności, którą we Lwowie aż na radzie miejskiej podnoszono – to zdaje mi się, że było to raczej czynione na złość Pawlikowskiemu i Przybyszewskiemu. Już tam ojcowie miasta gorsze rzeczy przeżykali na wesoło – a tak przedstawione następstwa grzechu mogą chyba tylko odstraszyć! (70).

Po dziesięciu latach poszła jeszcze raz, uważając, że to „wznowienie o smaku ostrym, a dawno upragnione”. Wykonanie oceniła bardzo wysoko. Zachwyciła ją Laura Pytlińska jako Irena: „wspaniała samica, o którą wre walka – i Przybyszewskiego samiczka bezwolna i histeryczna – [...]” (233). Miała teraz jednak uwagi krytyczne. Zastanawiała się, czy pierwsze dwa akty nie „wyczerpują całą skalę dramatycznego napięcia, czy tylko stępiają już widza na wszystko? I ów Nieznajomy nakręcający zegar (śmierć) osłabia wrażenie, będąc pokłonem symboliczności w sztuce wyższymi wartościami podnoszącej wrażenie” (233). W 1901 r. widziała i różnice, i podobieństwa między *Złotym runem* a *Giocondą* d’Annunzia, pytała: „Czymże są wszelkie najkrwawsze tragedie wobec tego szarpania się

dusz?” (71). W 1904 r. po przedstawieniu *Śniegu* zauważyła: „Sztuka – jak wszystkie Przybyszewskiego – doskonale napisana, przykuwająca, mimo iż nic się nie dzieje w utartym słowa tego znaczeniu, prawdziwa, mimo że osoby są tylko symbolami pewnych poglądów i myśli autora. I naturalnie smutna!” (159).

W 1912 r. niewiele pozostało z dawnego szacunku, silnego wrażenia – uznanie dla sprawnego wyrobnika. Zanotowała:

licho mię zaniosło na *Topiel* Przybyszewskiego. Mocno się wykrzywiano na tę sztukę. Juścić poezji i głębokich zgrzytów tragicznych dawnego Przybyszewskiego próżno by tam szukał. To, co się raz odzywa z „przybyszewskich” akcentów w scenie z małżeństwem w akcie II-im, wygląda jak przyłatane. Ot – trzeba zapomnieć, że to Przybyszewski i patrzeć jak na francuski dramat, nie lepszy, ale i nie gorszy od tysiąca innych. Wtedy patrzeć można nawet z zajęciem (zręczna faktura sceniczna zawsze Przybyszewskiemu pozostała) [...] (254).

Dygresja: gdy pamięta się obronę *Złotego runa* przed zarzutem niemoralności w 1901 r., zaś w 1911 r. kwalifikację „samica”, „samiczka” wobec Ireny, musi zdziwić rodzaj protestu w tym samym 1901 r. po obejrzeniu sztuki Björnsona. Stwierdziła wówczas:

Juści logika mówi, że jeśli żądamy od panny przeszłości absolutnie bez zarzutu, jej przysługuje prawo tego samego żądania od narzeczonego. A jednak w życiu nie tylko że jest inaczej, ale nikomu na myśl nie przyjdzie wymagać pustelniczego żywota od kandydata do stanu małżeńskiego. Może to nałóg odwiecznego, wszechwładnego przyzwyczajenia – może niemoralność i schlebianie ludzkim – zwłaszcza słabościom „panów świata”, przez nich samych i przez drugą połowę rodzaju ludzkiego – dość, że tak jest. Toteż trudno się przejąć oburzeniem, jakie wytacza bohaterka *Rękawiczki* (72-73).

Konstatacja to tym bardziej zastanawiająca, że Kietlińska sama uważała się za buntownicę, w każdym razie kobietę wolną od pruderii, mieszczańskich pojęć o moralności. Widoczne jest to na przykład w entuzjastycznych dwukrotnych uwagach o dramacie Kasprowicza, podejmującym ten sam temat co O. Wilde w *Salome*. Poza dziełami Wyspiańskiego może żaden inny współczesny polski utwór nie doczekał się od krakowianki takiego wyznania:

Jak grom oczyszczający z nieba [...] spadła mi wczorajsza *Uczta Herodiady* [...], co wyobrażam sobie, jakby dziwiło tych, którzy „wytrzymać nie mogą” na takich „okropnościach”. Już bowiem idąc miałam uszy pełne gromów krytyków [...] na moralną i estetyczną stronę sztuki. Ale rzuciłam się w to jak ryba w wodę i od razu utonęłam w świetlanej powodzi najprawdziwszej poezji, za którą już krzyczałam „gwałtu” i której się co dzień na scenie nie spotyka. [...] Naturalnie gorszą się ci, którzy są przekonani, że poeta stworzył dzieło po to tylko, aby pokazać, jak się Herod umizga do swej pasierbicy, ona do „Rabbiego” itd. Czy zaś ja jestem

pod tym względem tak grzesznie „zblazowana”, że spodziewałam się rzeczy daleko – ale to daleko gorszych? Według mnie Kasprowicz zatrzymał się doskonale na granicy niesmaku” (163-164).

We współczesnej dramaturgii europejskiej krakowianka najwyżej ceniła dramaturgię rosyjską. Wypowiedzi o niej pojawiają się od połowy pierwszej dekady XX wieku. Jesienią 1903 r. po *Dzieciach Waniuszyna* S. Najdienowa stwierdziła: „darzy mi się repertuar rosyjski, [...]. W ogóle – jak z tamtej literatury co dobre, to już bardzo dobre, a zwłaszcza poruszające żywotne zagadnienia. I przez tę aktualność najczęściej bolesne” (141). Na wiosnę widziała już inny rosyjski dramat. Następnego dnia notowała:

jedno z rzadkich, najboleśniejszych, najrozpaczliwszych wrażeń, jakie może dać sztuka, odniosłam wczoraj na *Mieszczanach* Gorkiego. Za wiele prawdy jest w tej atmosferze w domu Beziemionowych, postaciach ich dzieci... [...] gra aktorów oddawała świetnie właściwy nastrój sztuki. Chciałabym powiedzieć – jak po *Złotym runie* – oddawała za dobrze [...] (130).

Kilka miesięcy później, po zobaczeniu wspomnianej już sztuki orzekła: „Tworzy ona odpowiednik do *Mieszczan* Gorkiego, tym ciekawszy, że mimo biegunowych różnic talentów, zapatrywań, postawienia i obrobienia kwestii, obu autorów łączy jedna sprawa i oczekują podobne – rozpaczliwe – konkluzje” (141). W lecie widziała *Na dnie* Gorkiego, wówczas spostrzegła:

„Dno” przedstawiono tu tak realistycznie, a jednak nie wstrętne, bo nie odtworzył go fachowy zachodni społecznik, opisujący przy biurku rzeczy z dala widziane, ale krew z krwi, kość z kości tych ludzi; człowiek, który z nimi nie w teorii, ale w życiu dzielił się biedą, walką, myślami, nienawiścią i miłością. Tę miłość i tę wyrozumiałość *Na dnie* znać. Ona rzuca swą zasłonę na ten straszny świat i umie wzbudzić nie wstręt, lecz współczucie (140).

W 1905 r. poszła na *Letników* tego samego autora, z przedstawienia wyszła przed jego zakończeniem. Ten krok tak sobie tłumaczyła:

Sztuka ucieczce nie była winna, ani moja głupota, tylko brak sił. Nie uciekałam z nudów, tylko wychodziłam z tym przeświadczeniem, że czy wysłucham aktów trzy – cztery – dziesięć – nie dowiem się już nic nowego, bo to jest istotą tej szarej nudy, z której się przedzie żywot przedstawionych ludzi, że z niej nic nowego, ożywczego nie wynika. [...] Ci, którzy sztuce stawiają zarzut nieruchomości, zapominają, że akcja nie może się zawiązywać w dramacie, którego treścią jest zastój [...].

Refleksje zakończyła tak:

Jest w tym okropnym – i zawsze tylko takim – przedstawieniu rosyjskiego społeczeństwa przez jego pisarzy coś przerażającego i zastanawiającego. Czy nasz zachodni liberalizm nie wygląda trochę operetkowo, gdy chce stosować do tego narodu swoje ideały? Lud wyhodował zupełnie inne poglądy przez wieki niewoli

i ciemnoty, a z tej inteligencji nic już nie będzie. Nic się na niej nie zbuduje! Pał ich lichy wszystkich razem!!” (166).

Sama jednak do tego radykalnego wniosku nie zastosowała się, gdy w 1906 i 1907 r. była okazja w Krakowie zobaczyć polskie prapremiery dramatów Czechowa. Spektakle oceniała lepiej niż profesjonalna krytyka⁹, ale – jak ona – najwyżej postawiła *Wujaszka Jana* [sic!], o którym później napisała: „Prawdziwa, wzruszająca tragedia »cichych ludzi«, tym smutniejsza, że przez wszystkich autorów rosyjskich przedstawiona jako zwykłe dzieje ludzi, bądź co bądź lepszych w narodzie” (177). W marcu 1907 r. zdecydowała się pójść na *Czajkę* i orzekła: „Nie jest to wprawdzie utwór ku pokrzepieniu upadłych na duchu, ale w istocie każda rzecz piękna samym swoim widokiem podnosi. A piękną *Czajka* jest” (187). Już wcześniej widziała *Sad wiśniowy*, który był „jedną z rzeczy przemawiających do duszy poprzez usterki gry. Naturalnie znowu ta beznadziejność rosyjska...” (184).

Tak się złożyło, że kiedy Kietlińska zawierała znajomość z dramatami Czechowa, który zaczynał swą obecność w polskim teatrze, równolegle dopiero rozpoczynała poznawanie przez teatr twórczości Henryka Ibsena, w Polsce na deskach scenicznych rzadziej lub częściej pojawiającego się już od kilku dziesięcioleci. Kotarbiński wystawił siedem nieznanych dotąd w mieście jego utworów. Wtedy krakowianka nie zainteresowała się nimi lub uprzedzono ją do nich. Może zwrócił na nie jej uwagę Józef Flach, który po śmierci pisarza wygłosił na wiosnę 1907 r. cykl wykładów o jego twórczości, Kietlińska była ich słuchaczką.

W każdym razie nieco szerzej rozpisala się o Norwegu w maju 1909 r., po zobaczeniu w dwóch poprzednich latach *Rycerzy północy*, *Pani zamku Östrot*, *Heddy Gabler*, *Upiorów*, *Dzikiej kaczki* (w dzieciństwie *Wroga ludu*). Przyznała:

Odkąd chodzę do teatru bez niańki, mogę poznawać Ibsena i przekonywać się nareszcie jak nie jest nic a nic „mglisty”, a tym mniej nudny... Przeciwnie: jakie to wszystko proste, codzienne, z potocznego życia wzięte, choć tak tragiczne. Delikatni panowie – 20-letnie dziady – nie mogą patrzeć, wychodzą z teatru, mdleją niemal [– wyraźnie z kimś polemizowała – J.M.]. Zapewne: komplementów Ibsen nie mówi tym, co na całe pokolenia rozciągają nieszczęście jak w *Upiorach* – tylko tropi fałsz w tym, cośmy płaszczem najwyższych świętości okryć chcieli. A w *Dzikiej kaczce* szarpie wszystkie nasze najsubtelniejsze maski. Długi wieczór śmiga jak chwila, choć na scenie wśród zwykłej rozmowy kilku osób druzgocze ludzi nieubłagany Los. Na tym opóźnieniu znajomości z Ibsenem tracę [...]. Zapewne, ja się tak jeszcze na Ibsenie nie znam [...] (221).

⁹ Zob. A. Wanicka, *Historia początku, czyli o trzech prapremierach dramatów Czechowa na scenie polskiej*, [w:] *Czechow 100 lat później*, red. W. Szczukin, D. Kosiński, Kraków 2005, s. 84-88.

W następnych latach nadrabiała zaległości, obejrzała sześć dramatów. Oglądane pomiędzy 1912 a 1914 r. *Rosmersholm*, *Mały Eyolf*, *Peer Gynt*, *Budowniczy Solness* w dzienniku zostały skwitowane zdawkowo, uwagi ograniczały się do lakonicznych ocen wykonania. Więcej o jej odbiorze twórczości Ibsena można dowiedzieć się z zapisków po zobaczeniu *Nory* (1910) i *Oblubienicy morza* (1911). W obu, jak to było w dywagacjach po *Upiorach*, skoncentrowała się na pozycji, sytuacji kobiety, jej psychice i traktowaniu partnerek przez mężczyzn.

„Doznała zawodu” na spektaklu *Nory*. „Tak tu jeszcze mało Ibsena. Znać go w głównej tezie, ale też i tę tezę zanadto znać”. Nie akceptowała jej, protestowała: „Nie, panie Ibsen – kobieta nie będzie nigdy taką »pryncypialistką«! »W afekcie wszystka« [?] – jeżeli rzuci czasem dzieci, to dla kochanka, ale nigdy dla zasady” (233). Ibsen ceniony przez nią, wywołujący żywą reakcję to Ibsen symbolista. W teatrze od pierwszych chwil poszukiwała poezji i w utworach z tego okresu odnajdywała ją. W pełni zaaprobowała dramat, który zobaczyła w 1911 r. W kwietniu zanotowała:

Współczesną z treści i formy, a jednak wysoką poezją – także w sposób typowo nowoczesny, właściwy Ibsenowi – jest *Oblubienica morza*. St. Brzozowski nazwał Ibsena „typową starą panną”. Jeśli wczucie się w los kobiety jest tego oznaką, to zapewne. Mało jest utworów, gdzie by tak oddano los kobiety dotychczasowej, zawieszony pod każdym względem, choć problem dramatu jest także ogólnoludzki. Ellida wychodzi za męża, bo nie ma innego utrzymania, Bolletta, bo chce się wydostać z ciasnych stosunków. Szczęście, że najmłodsza siostra Hilda będzie już miała dość zadzierzystości, by dać sobie radę i nie będzie potrzebowała zostać „stworzeniem lądowym” i ani na chwilę nie sprzeniewierzy się wielkiemu żywiołowi, który gdzieś tam w głębi obrazu się przewala i nadaje mu wieczyste tło... – Juścić nie musi też być miłym dla mężczyzn to ironiczne zdemaskowanie ich charakterystycznej, a bezczelnej naiwności, z jaką zasłaniają świat kobiecie, z jaką chcą od niej wrażeń „podniecających”, w zamian nic dać nawet nie usiłując (238-239).

Nie należy z tej konstatacji wnioskować, że krakowianka była świadomą bojowniczką o prawa kobiet, sufrażystką. Nie była oddana żadnej ideologii. Pewnie ze względu na własne doświadczenie starej panny na tę problematykę reagowała z większą emocją i zwykle jednoznacznie (wypada jednak pamiętać sprzeciw wobec postulatów bohaterki *Rękawiczki* Björnsona). Ciekawiło ją wszystko, co nowe, oryginalne, do nieznanych sobie pisarzy, utworów, zjawisk podchodziła bez żadnych uprzedzeń; była wobec nich otwarta, życzliwa im, co nie oznacza, że każdą nowość automatycznie aprobowała, zwykle stojąc po stronie „młodych”, także po ukończeniu trzydziestego roku życia.

Dwa przykłady z roku 1909, a więc krótko przed tym momentem. W lipcu była na występie Japonki Hanako, bo nie należała „do tych szczęśliwych”, którzy przed kilku laty oglądali „słynną Sadę Jacco”. Zano-towała sobie, że „z zajęciem i zadowoleniem przypatrywałam się temu eksperymentowi” (223), który nie wywołał jej entuzjazmu. W październi-ku wywołał go taniec Stefanii Dąbrowskiej, „bosonózki”, uczennicy Isado-ry Duncan. Krakowianka odrzucała wszelkie zastrzeżenia, szyderstwa, z jakimi spotykała się „świeża” koncepcja sztuki tanecznej – zaprzeczenie tradycyjnego baletu. Tradycjonalistom zarzucała: „Stracili [...] poczucie linii i pięknego ciała, które wielu jeszcze uważa za pokusę szatana”. Twierdziła: „Dąbrowska tworzy linię cudną, a to jest grunt. [...] Ma się wrażenie, że ona robi to dla własnej przyjemności, dla zadośćuczynienia młodej, zdrowej potrzebie ruchu. I to stanowi urok. Nie myśli się o mę-czącej tresurze baletowej” (226).

Natychmiast rozpoznawała dekoracje odbiegające od normy czy rutyn-y. Nieomylnie rozpoznawała, identyfikowała nowatorstwo plastyki scen-icznej. W 1906 i 1907 r. spostrzegła walory rozwiązań zaproponowanych przez Karola Frycza w premierach *Księcia Niezlomnego* i *Beatrix Cenci*. W styczniu 1909 r. entuzjastycznie pisała o premierze *Lilli Wenedy* przy-gotowanej z istotnym udziałem Franciszka Siedleckiego. W opis pełen konkretów włączyła refleksję, która jest wyrazem akceptacji nowego wówczas sposobu rozumienia sztuki scenicznej. Zauważyła:

Podobnie jak historyczności w rzeczach, które się dzieją niewiadomo kiedy, tak i prawdopodobieństwa w utworach nieokreślonych wystrzega się teatr nowoczes-ny. Nie boi się, gdy się go bierze za teatr. Ideału nie opiera na złudzeniu, jak żywym. Dlatego obrazy można tworzyć w kotarach, zamiast „prawdopodobnych” – a najczęściej ani prawdziwych, ani podobnych – kulis (213).

Już w 1907 r. napiętnowała sposób wystawienia *Zimowej powieści* Williama Szekspira i sugerowała, aby w sytuacji gdy dyrekcji nie stać na „coś porządnego”, pokusić się o „eksperyment” przy tym pisarzu jak naj-bardziej uzasadniony: „tylko dekoracja tylna, a z boku kotary. W ogóle, jak największa prostota i oszczędność szczegółów” (187). W tym duchu w 1911 r. przedstawiła projekt własnej inscenizacji *Legionu*, którego istota sprowadzała się do postulatu, aby „zrezygnować z drobiazgowego rea-lizmu, który nigdy wszystkiego nie odda, a wielkość dzieła rozprasza – i grać raczej w najprostszych, niż w najwspanialszych, czy pseudo-wspaniałych ramach” (250). W 1913 r. nie przeoczyła odpowiednio „pięknych a prostych” dekoracji Józefa Mehoffera do *Judasza z Ka-riothu*, a w następnym roku do *Hamleta* u Pawlikowskiego.

Tropiąc w zapiskach Kietlińskiej symptomatyczne dla modernizmu zainteresowania, postawy, nie można pominąć muzyki, a konkretnie tak

charakterystycznej dla tamtej epoki formacji fascynacji Wagnerem. Nie jego koncepcją teatru, lecz geniuszem kompozytora. Krakowianka dawała jej wyraz od połowy lat dziewięćdziesiątych po pierwsze lata XX wieku. W tamtym czasie konwencjonalna forma opery drażniła ją, szydziła z niej; nic z tego w przypadku Niemca, w którego dorobku ponad wszystkie dzieła wyróżniała *Lohengrina*. Kiedy w 1895 r. usłyszała „pierwsze dźwięki uwertury”, zanotowała: „To jakby gdzieś z nieba dolatywało i tak się łączy cudnie – zlewa...” (16). Amok trwał prawie dekadę. Po roku znów delektowała się tą „niebiańską” operą. Minęły dwa lata, a ona pisała: „Po co żyjemy na tym świecie nazajutrz po przedstawieniu *Lohengrina*, jeśli nie mamy nadziei powtórzenia?» – powinno brzmieć pytanie katechizmu. Ja nie wiem. Uwertura, obie arie do łabędzia, opowiadanie *Lohengrina* – to niebo!” (43).

Upłynęły kolejne cztery lata. Teatromanka tak wspominała i wyznawała dziennikowi pierwsze spotkanie z tą operą:

po pierwszych taktach uwertury *Lohengrina* pojęłam jak w jasnowidzeniu, nagle, całe znaczenie muzyki, choć nie wiedziałam wówczas wcale, że wagnerowska jest różna od innej. I w *Lohengrinie* ani razu śmiać mi się nie chciało, ani razu nie przyszło mi na myśl, dlaczego teraz ten, a nie inny, usta otwiera; choć nikt mi wtedy nie mówił o wagnerowskiej idei działania równocześnie wszystkimi środkami, jakimi rozporządza teatr, opera, muzyka, poezja. Czułam, że to jest coś jednolitego, w czym wszystkie czynniki zmierzają logicznie do wspólnego celu, coś odrębnego, samoistnego, wielkiego. Może właśnie dlatego, że byłam pod względem muzyki absolutnie dzika, a pod względem teatru i poezji dość wykształcona, nie zdołały mię zwieść wszystkie słodzone fałszy operowej głupoty. [...] do duszy z operowej muzyki (znanej mi) dochodzi mi tylko Wagner¹⁰.

Zaaprobowała wtedy, w 1902 r., *Latającego Holendra*, rok potem również *Tannhäusera*.

W swoistej impresji morskiej sprowokowanej *Holendrem* m.in. wyobrażała sobie: „Kiedy wszystko dokoła umilknie, a morze w swych głębiach mówi, musi się zdawać, że się jest gdzieś za światem, a to coś, co słyhać, to odgłos całego ruchu świata, szum wszystkich jego kółek i kółeczek, wiecznie czynnych, tak ważnych z bliska a tak maleńkich z wysokości... Nie widziałam morza nigdy – [...]”¹¹.

Wysłuchany ponownie, poznany już kiedyś, *Tannhäuser* – przyznała – „daleko bardziej mnie zachwyił. Gdzieś mi zginęła część ogłuszająca, która mię za pierwszym razem w nim razila, a zawładnęła mną w całej pełni iście wagnerowska »Spherenmusik« [...]” (136). Pojęcie to nie było znane badaczom Wagnera. Krakowianka może nawiązała do terminu

¹⁰ Przyb. 23/88, z. 4, k. 196-197.

¹¹ Tamże, k. 198.

„harmonia sfer”, „muzyka sfer” użytego przez Arystotelesa, interpretowanego niekiedy tak, że pozostające w ruchu planety wydają dźwięk dla ludzi niedosłyszalny; mogła w ten sposób dać wyraz przekonaniu, że niektóre kompozycje Wagnera są dla niej „niebiańską muzyką”.

Gdy się to wszystko, co powyżej, wie, można chyba sformułować uzasadniony wniosek, że młoda Kietlińska była krakowską mieszczańską modernistką. Taka kategoria wydaje się sztuczna i paradoksalna, lecz prawo do takiej konkluzji umożliwia definicja Kazimierza Wyki: „Modernista to po prostu nowy typ człowieka i artysty, zdolny do uprawiania i rozumienia haseł wysuwanych przez nowe kierunki. To zarazem przeciwieństwo małomieszczańskiego filistra”¹². „Młoda teatromanka” nie była artystką, ale żyła sztuką, rozumiała, co najmniej emocjonalnie aprobowała dzieła reprezentujące „nowe kierunki”; z pewnością nie była „filistrem”.

To między innymi dzięki takim – profesjonalnie nieprzygotowanym, spontanicznym, anonimowym – widzom mogłem przed ćwierć wiekiem napisać, że za czasów dyrekcji Kotarbińskiego „Słowacki, Mickiewicz, Krasiński, Szekspir byli nie tylko obecni w repertuarze, ale stanowili jego trzon, określali wyraźnie jego profil. [...] Nie ma wątpliwości, iż teatr krakowski »stał« wtedy ambitną literaturą, a do tego przede wszystkim polską”¹³. Zapiski Kietlińskiej pozwalają dowiedzieć się czegoś nowego o krakowianach, lepiej poznać ich wrażliwość, strategię odbioru, a w każdym razie jednej z krakowianek, dotąd zupełnie nieznaną. W 1940 r. krótki wstęp do swych wypisów teatraliów z dziennika zamknęła zdaniem: „Gdy tyle świadectw naszej kultury umarło, może i te skromne uwagi dziewczęce kiedyś – komuś – na coś się przydadzą” (2). Podzielałam jej przekonanie. Wrażenia i wspomnienia młodej teatromanki to na przykład doskonały, nadzwyczaj obszerny materiał dla badaczy, historyków teatru, który pozwala zrealizować propozycje i postulaty wysunięte przed ponad trzydziestu laty przez Zbigniewa Majchrowskiego w artykule *Świadectwo widza jako wyzwanie rzucone nauce o teatrze*¹⁴.

¹² K. Wyka, *Charakterystyka okresu Młodej Polski*, [w:] *Obraz literatury polskiej w XIX i XX wieku*, seria V, *Literatura Młodej Polski*, t. I, Warszawa 1968, s. 11-12.

¹³ J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915*, cz. I, vol. 2, Kraków 1985, s. 66, 67.

¹⁴ Zob. Z. Majchrowski, *Świadectwo widza jako wyzwanie rzucone nauce o teatrze*, „Dialog” 1977, nr 6, s. 135-138.