

Marek Grajek  
*Uniwersytet Warszawski*

## WIZERUNEK IRONISTY W *TOPIELI* STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

Ironia nie była dotąd stosowana jako klucz interpretacyjny w analizie tekstów dramatycznych, powieści oraz esejów Stanisława Przybyszewskiego. Badacze jego twórczości skupiali się przede wszystkim na badaniu filozofii pisarza i stylu jego wypowiedzi. Taki stan rzeczy najlepiej uzasadnia twierdzenie Zygmunta Grenia: Przybyszewski był „prawdy nawiedzonym poszukiwaczem, a takich nie stać na ironię ani wobec siebie, ani wobec swego tematu, ani wobec formy literackiej”<sup>1</sup>. Twierdzę jednak, że w tragediach Przybyszewskiego ironia jest jednym z najważniejszych tropów stylistycznych, choć jednocześnie kategoria ta jest bardzo złożona. Z pewnością w dramacie ironia nie jest łatwa do wychwycenia, ponieważ, jak zauważył Piotr Łaguna, w dramatach „szczególnie ujawnia się «obiektywizm» świata przedstawionego, obiektywizm, który każe szukać sygnałów ironizacji właśnie w strukturze, w kompozycji, wobec braku bezpośredniej ewokacji subiektywnego wyrazu świadomości autora”<sup>2</sup>.

Roman Taborski, opisując sceniczne dzieje dramatów Stanisława Przybyszewskiego, stwierdził, iż *Topiel* stała się „smutnym dokumentem postępującego upadku twórczości” autora *Synów ziemi*<sup>3</sup>. W podobnym tonie wypowiadali się współcześni pisarzo-

---

<sup>1</sup> Z. Greń, *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim*, w: tegoż, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, s. 44-45.

<sup>2</sup> P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz. (Z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków 1984, s. 86. O problemie ironii i dramatu pisze również Mieczysław Jankowiak w książce *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998, s. 25-39.

<sup>3</sup> R. Taborski, *Z dziejów dramatów Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przyby-*

wi krytycy<sup>4</sup>. W utworze tym, co zresztą jest charakterystyczne dla dramaturgii Przybyszewskiego, miłość przedstawiona jest jako fakt niszczące ludzi. Dwie kobiety padają ofiarą uwodziciela, Roberta Skalskiego, który w nie wiadomo jaki sposób wszedł w dom małżeństwa Drzewnickich. Władysław (naukowiec – filozof) oraz jego żona Eugenia wychowują Ludmiłę – dziewczynę osieroconą przez rodziców jego żony. Będąc jej prawnymi opiekunami, zarządzają również jej posagiem. Donżuanowi nie tyle zależy na dziewczynie, co na jej pieniądzach. Aby osiągnąć swój cel, narusza prawa rządzące w uporządkowanym, drobnomieszczańskim domu – lekceważy obowiązujące zasady etyczne, podchodząc do nich z pogardą.

Najpierw doprowadza do tego, że ulega mu Eugenia, której mąż więcej czasu poświęcał pracy naukowej niż jej. Ponieważ nie

---

szewski w *50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 222.

<sup>4</sup> Publiczność teatralno-literacka oraz pierwsi krytycy zarzucili pisarzowi, iż odstąpił od realizacji swojego programu artystycznego, wyrażonego *explicitie* w broszurze *O dramacie i scenie*. Zauważono przede wszystkim, że w *Topieli* nie ma postaci *sensu stricte* symbolicznych (chyba, że za taką uznamy Mimi, pojawiającą się epizodycznie w ostatnim akcie). Zarzuty stawiane *Topieli* dotyczyły nieprawdopodobnego, wręcz sztucznego zawikłania akcji, które pisarz tłumaczył w posłowniu do dramatu zatytułowanym *Ad aeternam rei memoriam* tym, że nie chciał zbanalizować swego dzieła, posługując się znanymi szablonami, dlatego wykonał „jedno pociągnięcie na wysoce skomplikowanej szachownicy sceny”, dodając miłość wuja do siostrzenicy. Dramatowi temu Przybyszewski nadał pozory tragicznej fatalności, ale ów fatalizm – zdaniem krytyki – nie został pogłębiony. Konstrukcyjnie Przybyszewski zepsuł utwór, dopisując do dwóch pierwszych aktów akt trzeci, w którym bazował na taniej sensacji, nie zaś na pogłębionej psychologii postaci, do czego przyzwyczał publiczność. Takie działanie spowodowało obniżenie tonu dramatycznego utworu i zbliżenie go do melodramatu. Te wszystkie zarzuty spowodowały, że *Topiel* przeszła do historii literatury jako dramat sztuczny, zmanierowany i niejednolity, w którym Przybyszewski po raz kolejny podjął ten sam, charakterystyczny dla swej twórczości temat – walki dwóch płci. Uznano również, że w dramacie pojawia się mnóstwo niepotrzebnych postaci (m.in. Rybicki, markiz Du Chateaux czy Mimi), a te, których psychologia wymagałyby pogłębienia (Władysław, Eugenia), zostały nieledwie zarysowane, bądź ich motywacje ujawnione zostały zbyt późno (miłość wuja do siostrzenicy), przez co dramat stał się nieczytelny dla publiczności.

wystarczyło mu jednak to jedno bezceństwo, postanowił więc uwieść niespełna osiemnastoletnią siostrzenicę swej kochanki. Choć przez domowników (Władysław, hrabia Jelski) odbierany jest negatywnie, to nie przeszkadza mu to mącić w głowie nastolatki. Jedyną osobą, która mogłaby postawić tamę takiemu zachowaniu, jest była kochanka mężczyzny, ale oboje łączy niewygodna tajemnica. Ostatecznie dziewczyna wychodzi za mąż za szubrawca, zamieszkuje z nim w Paryżu, gdzie poznaje moralność swego partnera oraz środowisko, którym się otacza. Wiedza ta, w połączeniu z brutalną dla dziewczyny prawdą na temat jej wujostwa, sprawia, że popełnia ona samobójstwo.

Choć utwór pozbawiony jest warstwy metafizycznej, a tym samym symbolizmu<sup>5</sup>, nie pozbawił go Przybyszewski znaczeń podwójnych. Choć zapewne w zamierzeniu autora tytuł dramatu miał mieć charakter symboliczny, w istocie ma ładunek ironiczny. Tytułowa „topiel” rozumiana może być jako głębokie miejsce w rzece, stawie lub jeziorze albo grząskie bagno czy wzburzone, pieniące się wody w takim miejscu. W utworze miłość przedstawiona zostaje właśnie jako bagno, które pochłania bohaterów bez reszty, czyniąc spustoszenie w ich życiu. Symboliczny tytuł nadany dziełu przez Przybyszewskiego ma zatem charakter pejoratywny – pisarz operuje tutaj gorzką ironią. To zresztą dla niego charakterystyczne.

Słowo „szczęście” jest tym, które w całej twórczości autora *Złotego runa* ma najbardziej ironiczny ładunek<sup>6</sup>. Skalski zapewnia Ludmiłę słowami: „Ty nie wiesz w jakie szczęście cię wpro-

<sup>5</sup> Z całą pewnością nie ma w *Topieli* tak wyraźnego użycia symboli jak w poprzednich dramatach pisarza. Można mówić jedynie o bardzo mglistych symbolach, takich jak tytułowa „topiel” (mająca symbolizować miłosne uczucie, które gubi człowieka), czy tańczony przez Mimi w ostatniej scenie „nad topielą” kankan (symbol wąskiej granicy między szałem wyuzdania i rozkoszy, a śmiertelnym krzykiem ofiary ginącej w odmęcie życia).

<sup>6</sup> Nie tylko w tym, ale także w innych dramatach Przybyszewskiego bohaterowie mówią o szczęściu rozumianym jako miłość dwojga osób. Przeszkody, które stają przed bohaterami sprawiają finalnie, że owo przeczuwane szczęście staje się ich nieszczęściem. Postępują tak choćby bohaterowie dramatów z cyklu *Taniec życia i śmierci*.

wadzę”<sup>7</sup>. Ludmiła, prosząc ciotkę, by nie sprzeciwiała się jej decyzji, mówi „nie traturaj mojego szczęścia”<sup>8</sup>. Bohaterowie utworów Przybyszewskiego pojmują szczęście wyłącznie w kategoriach idealnej relacji miłosnej dwojga osób. W *Topieli* postacią, która ma takie wyobrażenie rzeczywistości, jest Ludmiła – co znamienne wypowiada te słowa, jeszcze nim przekroczy osiemnasty rok życia, co tłumaczy jej naiwność:

**Ludmiła**

[...] miłość, w takiej rozterce, w takim niepokoju i udręce serca poczęta, nie da szczęścia – nie da...

**Skalski**

Właśnie, że da, bo miłość sama w sobie jest szczęściem i błogostawieństwem...<sup>9</sup>.

Można powiedzieć, że nieszczęściem bohaterów Przybyszewskiego jest utożsamianie szczęścia z harmonijną relacją pomiędzy dwojgiem ludzi, będących w związku. Ten konieczny warunek szczęścia paradoksalnie przynosi bohaterom jedynie nieszczęście (najczęściej śmierć jednego bądź dwojga kochanków).

### *Czarny charakter jako główny ironista w dramacie*

Najistotniejszą sprężynę akcji *Topieli* stanowi zwyrodniały cynizm Roberta Skalskiego. Jak zauważył Jan Lorentowicz, pisarz, w stosunku do poprzednich dramatów, dokonał pewnej innowacji fabularnej: „dawniej wszystkie jego postaci działały pod wpływem niezwalczonej konieczności; teraz spróbował postaci, której czynami kieruje przypadek”<sup>10</sup>. Nie można zgodzić się ze słowami autora *Spojrzenia wstecz*. To, że nie ciąży nad bohaterami jakieś wyraźne fatum oraz nie pojawiają się (jak w poprzednich dramatach autora *Śniegu*) postaci-symboli, przynoszące bo-

<sup>7</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, Warszawa 1912, s. 24.

<sup>8</sup> Tamże, s. 79.

<sup>9</sup> Tamże, s. 25.

<sup>10</sup> J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, Warszawa 1929, s. 534.

haterom zapowiedź śmierci, nie znaczy, że postępowaniem Skalskiego kieruje zupełna przypadkowość. Ma on konkretny cel do zrealizowania, dlatego nie cofa się przed niczym, ażeby go osiągnąć.

Od początku wiemy, że Skalski jest łajdakiem, który pojawił się w ustabilizowanym świecie państwa Drzewnickich. Najpierw uwiódł żonę pana domu, a gdy się znudził romansem, porzucił ją i swoje zainteresowanie przeniósł na siostrzenicę kochanki. W dwóch pierwszych aktach obserwujemy starania uwodziciela o zdobycie ręki dziewczyny. W trzecim akcie widzimy donżuaną w jego naturalnym środowisku – wśród ludzi wątpliwej kondyty (najlepiej charakteryzuje ich Ludmiła słowami „bezduszna, wstrętne horda niechlujnych cyników, pieczeniary – i parę kokot”<sup>11</sup>). Tak jednoznaczne przedstawienie przez pisarza postaci zostało negatywnie odebrane przez krytykę. Dziennikarz krakowski „Czasu” Zygmunt Stefański w recenzji popremierowej pisał:

Gdyby p. Skalski jednak chciał pozować na figurę demoniczną reprezentującą fatalne zło, trzeba by go zdemaskować, gdyż jest pospolitą kanalią, smutną figurą, którą zlekceważył sam autor, nie dając jej nic interesującego, ani jednego psychologicznego rysu zdolnego usprawiedliwić opinię Eugenii: gdy rękę wyciągniesz zdobędziesz tysiąc kobiet. – Słuchacz pyta ze zdumieniem: jakich?<sup>12</sup>.

Reakcja pierwszych odbiorców *Topieli* jest w pełni zrozumiała – przy okazji wystawienia poprzedniego swego dramatu (*Godów życia*) Przybyszewski napisał doń głosę zatytułowaną *Pro domo*, w której, opisując jedną z postaci tego utworu – Janotę, twierdził „nie ma człowieka doszczętnie złego ani bezwzględnie dobrego. W każdym złym człowieku odnajduje się tysiące dobrych rzeczy, a nie ma dobrego, w którym by nagle, najniespodziewaniej w świecie nie objawiło się zwierzę”<sup>13</sup>. Próżno doszukiwać się w postaci Roberta Skalskiego jakiegokolwiek cechy pozytywnej. Jak pisze Irena Szczygielska:

<sup>11</sup> S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 129.

<sup>12</sup> Z. Stefański, *Z teatru*, „Czas” 29 kwietnia 1912, nr 194, s. 3.

<sup>13</sup> S. Przybyszewski, *Pro domo*, w: tegoż, *Gody życia*, wstęp i oprac. K. Goławska, Łódź 2014, s. 48.

Postać ta odbiega daleko od innych bohaterów Przybyszewskiego – dotąd przedstawiał on zawsze (z wyjątkiem postaci symbolicznych) człowieka cierpiącego; cierpienie bohatera, jakimkolwiek byłby on moralnie, musiało wywoływać współczucie, bo ukazywało głęboko czującą duszę ludzką. W odniesieniu do Skalskiego natomiast trudno mówić o głębokiej duszy czy cierpieniu. Ten używający życia zimny egoista może się najwyżej martwić z powodu nieudanych interesów<sup>14</sup>.

Pojawiły się także głosy krytyczne, mówiące, że Przybyszewski, uznawany przez niektórych za pisarza-moralistę<sup>15</sup>, popełnił wielki błąd, umieszczając w centrum swego dzieła postać, której łajdactwa uchodzą bezkarnie. Zabrakło tu bowiem działającego umoralniająco na odbiorcę przykładu.

Szczygielska zauważa, że w *Topieli* „(...) bohaterzy silnych walk wewnętrznych nie staczają. Walka stała się w tym dramacie starciem się sprzecznych interesów, dlatego też przy słabym opracowaniu charakterów, możliwości dramatyczne leżą tu tylko w żywej, pełnej napięcia akcji”<sup>16</sup>. Tę żywą, pełną napięcia akcję buduje Przybyszewski, przedstawiając „pojedyunki” pomiędzy postaciami, w których jako narzędzie walki wykorzystywana jest ironia werbalna. W każdy z tych pojedynków zamieszany jest Skalski w sposób bezpośredni (dialogi z Eugenią, z hrabią Jelckim, z Drzewnickimi, a w trzecim akcie z Ludmiłą) lub pośredni. Kiedy czarny charakter w „pojedyнку” nie uczestniczy, to odbywa się on z jego powodu – jak wtedy, gdy wiarołomna żona odbywa rozmowę ze swym mężem, w której przyznaje się do swej zdrady.

Ironia werbalna stosowana przez bohaterów *Topieli* ma wyłącznie gorzki charakter. Najczęściej celem jej użycia jest zadanie innym postaciom bólu i upokorzenia. Swoim wtargnięciem w życie Drzewnickich czarny charakter niszczy zatem nie tylko relacje pomiędzy ludźmi, ale także dewaluuje język, którym się pomię-

<sup>14</sup> I. Szczygielska, *Przybyszewski jako dramaturg*, Poznań 1936, s. 41-42.

<sup>15</sup> Część publiczności literackiej właśnie tak odbierała pisarza. Świadectwem tego jest m.in. książka Aleksandra Rogalskiego *Przybyszewski – filozof-moralista*. Por. A. Rogalski, *Przybyszewski – filozof-moralista*, Poznań 1946.

<sup>16</sup> I. Szczygielska, dz. cyt., s. 42.

dzy sobą posługują. Poszukując rodowodu ironii werbalnej, Douglas Colin Muecke przypuszcza, że:

(...) ironizowanie pierwotnie wzięło się ze zwykłego oszukaństwa. Ktoś zaczyna kłamać dla jakichś praktycznych względów, gdzie kłamstwo służy jako środek całkowicie im podporządkowany. Lecz ujrzawszy, że to kłamstwo zyskuje wiarę, może nadal kłamać bez skrępowania i bez potrzeby, po prostu dla samego kłamania. To właśnie ów swobodny stosunek do kłamstwa przywodzi je w pobliże ironii, gdyż ironista także może mówić, co mu się podoba<sup>17</sup>.

Piotr Łaguna twierdzi zaś, że wybitnie pejoratywny odcień znaczeniowy terminu „ironia” –

(...) wynikał nastawienia filozoficzno-estetycznego Greków, dla których każde wykroczenie przeciw upragnionej harmonii treści i formy (a takie właśnie wykroczenie funduje konstrukcję wypowiedzi ironicznej) stanowiło przykry dysonans<sup>18</sup>.

O ile kłamstwa używa Skalski po to, by zjednać sobie miłość Ludmiły, o tyle ironią operuje wyłącznie w stosunku do osób świadomych jego niecznych zamiarów (Eugenia, hrabia Jelski, w akcie trzecim również Ludmiła). Przedstawiony w dramacie szubrawiec ma nieco diaboliczne rysy. Jak pisze Ignacy Matuzewski, charakteryzując postać Mefistofelesa:

Zwykle jednak w obcowaniu z innymi osobami, ukrywa on ohydny bestializm swojej natury płaszczkiem światowego obejścia. Jest elegancki, umie zalecać się do kobiet [...] i posiada przy tym niewyczerpany zapas humoru i dowcipu. Humor ten bywa najczęściej zabarwiony satyrycznie, dowcip ma charakter zjadliwy, gryzący, ale mimo to uderza zwykle tak trafnie w słabą stronę danego przedmiotu, że olśniewa słuchaczy. Przy bliższym rozpatrzeniu, dowcipne uwagi Mefistofelesa okazują się – często, nie zawsze – sofizmatami, paradoksami, ale w danej chwili, trudno się oprzeć tej szalonej, prawdziwie szatańskiej werwie, tej subtelnej, acz sofistycznej dialektyce, tej wścieklej ironii, która nie oszczędza nic, nawet samego mówcy. Mefi-

<sup>17</sup> D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, tłum. G. Cendrowska, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 52.

<sup>18</sup> P. Łaguna, dz. cyt., s. 19.

stofeles bowiem, w chwilach szczerości drwi z samego siebie, wiedząc, że jest tylko jednym z kółek w ogromnej machinie świata, i że to, co robi, obróci się w końcu przeciw niemu samemu. Toteż krytykując, czerniąc, nicując wszystko, wie on dobrze, że nie zawsze ma rację że niekiedy kłamie, ale to go nie krępuje, kłamstwo bowiem to jeden z jego ulubionych żywiołów, i kiedy uda mu się kogo oszukać, znajduje w tym rozkosz prawdziwą<sup>19</sup>.

To właśnie dzięki urokowi osobistemu i opinii człowieka „z wielkiego świata” tak łatwo udaje się Skalskiemu wkraść w łański rodziny Drzewnickich. Filozofię życia nikczemnika poznać możemy głównie z jego czynów. Na początku dramatu w rozmowie z Ludmiłą wypowiada znamienne słowa: „Czyż pani się za jakąś rzecz uważa, za czyjąś własność? Pani nie jest dzieckiem, pani wolą swoją może już rozporządzać – wszak to największy skarb ludzi dojrzałych – czyż pani ustawicznie jeszcze w pasku?”<sup>20</sup>. Ironiczny charakter tej wypowiedzi polega na tym, że postać ta zdaje się nie wierzyć w istnienie wolnej woli. W świecie, w którym wszystkim rządzi przypadkowość losu, jedynie jednostki takie jak Skalski, działające świadomie (częstokroć poza dobrem i złem) dla własnego interesu, mogą osiągnąć sukces. Bohater wszedł w życie mieszkańców małomieszczańskiego domu i zburzył zastany w nim porządek. Tym samym jawi się on jako duch przeczenia, który nie zamierza niczego tworzyć na pozostałych po zniszczeniach gruzach. Jak pisze Søren Kierkegaard w rozprawie *O pojęciu ironii*,

(...) w każdym punkcie zwrotnym historii zachodzi dwojaki ruch. Z jednej strony ma się pojawić to, co nowe, z drugiej strony to, co stare, zostaje stłumione (...). Dla podmiotu ironicznego zastana rzeczywistość już z kretesem utraciła prawomocność, jej forma wydaje mu się niedoskonała i krępuje każdy jego ruch. Ale z drugiej strony nie powziął w posiadanie tego, co nowe. Wie tylko, że teraźniejszość nie odpowiada idei. Jest tym, kto wytoczy proces współczesności<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> I. Matuszewski, *Diabeł w poezji: historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków: studium literacko-porównawcze*, Warszawa 1894, s. 88.

<sup>20</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, s. 9.

<sup>21</sup> S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, w: tegoż, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, tłum. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 254.



W tym właśnie sensie ironia, zdaniem Kierkegaarda, jest „absolutną, nieskończoną negatywnością”:

Jest negatywnością ponieważ nieustannie neguje, jest nieskończona ponieważ nie neguje tego czy innego zjawisk; jest absolutna, ponieważ neguje w imieniu czegoś wyższego, co jednak nie istnieje. Ironia nie ustanawia, albowiem to, co ma być ustanowione, znajduje się gdzieś za nią. Jest iskrą szaleństwa bożego, które buszuje jak Tamerlan i nie pozostawia kamienia na kamieniu. Spójrz – oto ironia<sup>22</sup>.

Patrząc w ten sposób na postać Skalskiego, można odczytywać ją jako postać działającą w celu wykazania bezsensu zasad panujących w społeczeństwie. Dla Skalskiego nie istnieją żadne wartości. Niszczy małżeństwo, uwodzi nieletnią dziewczynę, dąży do zdobycia pieniędzy w sposób nieuczciwy (łapówki, oszustwa), a nawet zabija człowieka, który staje mu na drodze. Z pogardą wypowiada się również o Polsce – nazywa ją ironicznie „Bałkanem”:

**Skalski**

Nie potrzebuję cię chyba zapewniać, że szczęśliw byłem tą głupią awanturą, która mnie zmusiła nasz polski Bałkan opuścić. Głupia, co prawda, ale teraz ją błogosławię<sup>23</sup>.

**D’Issy**

I dlatego się także na gwałt ożeniłeś?

**Skalski**

Jak to? Ty tego nie rozumiesz? [...] gdyby nie pieniądze mojej żony, to nie byłoby to wszystko tak wesołe<sup>24</sup>.

Uwodziciel nie traktuje małżeństwa poważnie – zawiera z Ludmiłą cywilny ślub w Londynie, szyderczo tłumacząc to tak:

Londyński ślub – jutro, pojutrze może się rozlecieć. To głupia forma – potrzebna dla uspokojenia policji... – no i sumienia panny z dobrego domu... Idziesz w Londynie na stan cywilny, przysięgasz, że nie masz

<sup>22</sup> Tamże, s. 255.

<sup>23</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, dz. cyt., s. 104.

<sup>24</sup> Tamże, s. 104.

do małżeństwa tego żadnej formalnej przeszkody – i sprawa załatwiona<sup>25</sup>.

Tak zawarty związek nie stanowi dla niego przeszkody do tego, by utrzymywać kontakt ze starą kochanką:

**Skalski**

Bajecznie się nie mogły stosunki ułożyć – ja mam żonę – ty męża.

**D’Issy**

To ona tak jeszcze naiwna (śmieje się), że markiza uważa za swojego męża?

**Skalski**

Cóż znowu? Jeżeli jej powiedziałem, że jest, to jest, chociażby cały świat krzyczał, że nie.<sup>26</sup>

Jedyną wartością, która ma dla Skalskiego znaczenie, jest pieniądź. Z wszystkich innych szydzi. Człowieka tak podłego nie jest w stanie obrazić jakakolwiek inwektywa skierowana pod jego adresem. Ironią pragnie udowodnić otoczeniu, że stoi ponad wszelkimi zasadami rządzącymi społeczeństwem:

**Skalski**

[...] między nami sprawa już dawno załatwiona.

**Eugenia**

Nędzniku!

**Skalski**

Tylko bez komplementów...<sup>27</sup>

Nawet wtedy, gdy Jelski nazywa go „złodziejem cudzego szczęścia”, donżuan w pierwszej chwili odpuszcza mu tę zniewagę, jednak jak na ironię hrabia sam doprowadza do swojej zguby, zauważając, że miejsce, w którym Skalskiego znieważył, należy do jego rodziny, więc pojedynek powinien się odbyć. To widzenie przez niego rzeczywistości *à rebours* najcelniej komentuje

<sup>25</sup> Tamże, s. 105.

<sup>26</sup> Tamże, s. 107-108.

<sup>27</sup> Tamże, s. 36-37.

Ludmiła w akcie trzecim: „Wy ludzie z tego nowego, szerokiego świata, całkiem przecież inaczej patrzycie na wszystko, co dla nas najcięższą zniewagą i obrażą, to u was na odwrót zasługą i chlubą, więc rozumiesz, że cię obrazić niczym nie mogę”<sup>28</sup>.

Swój cyniczny stosunek do miłości ujawnia Skalski w rozmowie z Eugenią: „Miłość się wyczerpuje, jak wszystko inne w tym życiu, moja się też z wolna wyczerpała – chociaż nawet i to nie – ja panią w dalszym ciągu kocham – w siostrzenicy pani – tak pani musiała wyglądać przed dziesięciu laty”<sup>29</sup>. Na te słowa Eugenia odpowiada ironią – wyraża wdzięczność swojemu kochankowi, nazywając go szatanem.

**Eugenia**

Dobrze mi tak! Dobrze! Wdzięczną ci jestem ty, podły szatanie!

**Skalski**

Jeżeli na to szatana potrzeba, by uczył ludzi ponoszenia konsekwencji tak zwanego występku, to nim jestem – a w takim razie służę ci itd.<sup>30</sup>

**Eugenia**

I ja tego człowieka kochałam? Ależ to zły piekielny sen...

**Skalski**

Bardzo możliwe – tym lepiej dla pani, jeżeli to był tylko sen – sumienie spokojne<sup>31</sup>.

Zaskakujące dla odbiorcy dramatu może być to, że Skalski mówi, iż kocha Eugenię nadal w jej siostrzenicy (chodzi mu zapewne o niewinność Ludmiły). Te same słowa mówi swej żonie Drzewnicki w chwili wzajemnej szczerości (choć w wychowawcy najbardziej urzekło go jej oddanie dla prowadzonej przez niego pracy naukowej). O ile jednak w przypadku Władysława możemy być pewni prawdziwości uczucia, o tyle Skalski kłamie. Zależy mu wyłącznie na tym, by uwieść młodą dziewczynę i zdobyć jej posag, a przy okazji zranić swą niedawną kochankę. W przy-

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 135.

<sup>29</sup> Tamże, s. 38-39.

<sup>30</sup> Tamże, s. 39.

<sup>31</sup> Tamże, s. 39-40.

padku obu mężczyzn możemy także mówić o przeprojektowaniu uczuć z jednego obiektu na inny. Dla Władysława żona przestała mieć wartość, jaką jej wcześniej nadawał, w momencie gdy odwróciła się od niego i przestała mu pomagać w naukowej pracy, pozwalając by jej miejsce zajęła Ludmiła. Skalski, wykorzystawszy Eugenię, uznał, że więcej jest w stanie zyskać, uwodząc jej siostrzenicę.

Publiczność postrzegала Roberta Skalskiego jako bohatera nietypowego na tle twórczości Przybyszewskiego. Postać ta – nie-targana wewnętrznymi konfliktami – została odarta z tragiczności. W ten sposób jawić się on może jako typowa osobowość ponowoczesna, gdyż jedną z charakterystycznych cech ponowoczesności jest zastąpienie podmiotowości tragicznej podmiotowością ironiczną<sup>32</sup>. Zdaniem Maxa Schelera, tragizm zakłada konieczność istnienia aksjologii<sup>33</sup>. Pojawić się on może zatem wyłącznie w obrębie świata, w którym wartości są powszechnie uznawane. O tragizmie mówić można wyłącznie w świecie, w którym człowiek musi dokonać wyboru pomiędzy dwiema równie ważnymi wartościami. Ponowoczesność odrzuca tę wizję świata. Prowadzi to do wniosku, że:

To wokół zagadnienia wolności konstruuje się nowy typ podmiotowości, podmiotowość ironiczną i to właśnie podejście do wolności (wynikające z odrzucenia aksjologii) w radykalny sposób odróżnia od siebie dwie wizje rzeczywistości, dwie wizje podmiotowości – podmiotowość tragiczną oraz podmiotowość ironiczną. Kontrastując ze sobą oba podejścia, można by rzec, iż jedno z nich najpełniej wyraża się w afirmacji, drugie natomiast w negacji<sup>34</sup>.

Wprowadzenie w obręb starego świata mieszczańskich wartości bohatera zupełnie nowego, który je neguje, dało Przyby-

<sup>32</sup> Tę zmianę paradygmatu dokonującą się w ponowoczesności przedstawia Anna Kopeć w artykule *Tragizm vs ironia – spór o sensowność „tego, co ludzkie”*, „Hybris” 2016, nr 33, s. 150-167.

<sup>33</sup> M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, w: Arystoteles, David Hume, Max Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór, przedm. i oprac. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 49-95.

<sup>34</sup> A. Kopeć, dz. cyt., s. 157.

szewskiemu możliwość ukazania reakcji obronnych stosowanych wobec antagonistycznego ironisty. W tym przypadku ironia stosowana przez Skalskiego byłaby ironią nihilistyczną, jak ją określił Norman Knox<sup>35</sup>.

### *Typy ironii*

Dokonana analiza sytuacji w dramacie, a także wyodrębnienie postaci głównego ironisty, pozwalają stwierdzić, że w dramacie obecne są różne typy ironii. Losy bohaterów uzależnione są od ironii tragicznej – Ludmiła, pragnąc szczęścia u boku Skalskiego, wykonuje w finale dramatu, już jako jego żona, samobójczy skok z okna w paryskim mieszkaniu. Przybyszewski, jak wiadomo, głosił determinizm etyczny. Twierdząc, że wolnej woli nie ma, uważał, iż człowiek nie ma wpływu na własne czyny, które za jego pośrednictwem popelnia natura. Pomimo tego, kara, zdaniem Przybyszewskiego, musi spotkać człowieka. Widać tutaj zbieżność z myślą Artura Schopenhauera, wyrażoną w *Die Freiheit des Willens (O wolności ludzkiej woli)*. W dramatach Przybyszewskiego spada ona jednak nie tylko na winowajcę, lecz również na jego dzieci.

Ironia losu w *Topieli* polega na tym, że zdrada Eugenii mści się na niej oraz na jej siostrzenicy. Na koncepcji tej niezawinionej kary, która niechybnie spaść musi na człowieka, pisarz budował swą twórczość dramaturgiczną i prozatorską – wykorzystał ten chwyt choćby w cyklu dramatycznym *Taniec miłości i śmierci*. Wypowiadając się na temat *Topieli*, Jan Lorentowicz zauważył, że „przypomina konstrukcję pierwszych dramatów Przybyszewskiego: trzy osoby przygotowują z wolna samobójstwo czwartej”<sup>36</sup>. O ile jednak nad losami postaci z poprzednich dramatów autora *Śniegu* wisiało złowrogie fatum, o tyle tutaj zastąpione

<sup>35</sup> Skoro nihilizm w sensie moralnym oznacza nieistnienie prawd pewnych ani absolutnych, nie wychodzących poza abstrakcję wartości moralnych to ironia nihilistyczna oznaczałaby wyszydzanie jakichkolwiek wartości. Por. N. Knox, *On the classification of ironies*, „Modern Philology”, August 1972, ss. 53-62.

<sup>36</sup> J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, Warszawa 1929, s. 531.

ono zostało metaforą miłości-topieli, która wciąga ludzi – wciągnęła Eugenię i Ludmiłę, a pośrednio dostał się pod jej wpływ również Władysław. W rozmowie pomiędzy małżonkami Eugenia, wyjawiając swoją zdradę, mówi: „Idę do ciebie – nie jak pokutnica – nie – nie! Ja nie mam za co pokutować – topiel mnie zdradziecko wciągnęła i poszłam na dno – i tyś się dostał w topiel...”<sup>37</sup>. Postrzeganie rzeczywistości w ten sposób powoduje, że bohaterowie nie mają żadnego wpływu na swoje wybory, zatem jakakolwiek walka skazana byłaby na porażkę. Kazimierz Wyka, pisząc o determinizmie w twórczości Przybyszewskiego, stwierdził, że w jego dramatach:

(...) konieczność tragiczna zostaje zastąpiona przez komentarz deterministyczno-naukowy, po to, by narodził się z niego bezwzględny pesymizm, by się ujawniła zależność dążeń ludzkich od nieznanych i przemożnych sił. Dzisiaj rzekomej konieczności tych dramatów zupełnie nie odczuwamy, mimo że Przybyszewski uporczywie starał się ją wmówić, poddać. Widzimy w jego dramatach zbiegi zdarzeń raczej przypadkowych, które w pewną konieczność układają się wyłącznie dzięki komentarzom wybranych postaci<sup>38</sup>.

Faktycznie, tę przypadkowość chyba wyraźniej niż w innych dziełach pisarza pisanych na potrzeby sceny dostrzec można w *Topieli*. Uzasadnianie doświadczeń bohaterów pozorami ironii losu, która rzekomo rządzi ich życiem, udane w przypadku innych dramatów, tutaj okazuje się zupełnie chybione.

W poczynaniach bohaterów *Topieli* dostrzec można ironię sytuacyjną – podejmowane przez nich działania przynoszą odwrotny od zamierzonego skutek. Eugenia nie czując się dowartościowaną przez swojego męża, zapragnęła odnaleźć szczęście w ramionach kochanka. Niestety, krótkotrwały szał uniesień okupiła porażką. Jednocześnie wejście Skalskiego w dom Drzewnickich sprawiło, że jej siostrzenica Ludmiła również uległa donżuanowi. Pierwotne pragnienie szczęścia stało się zatem dla dziewczyny źródłem jej śmierci.

<sup>37</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, dz. cyt., s. 92.

<sup>38</sup> K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 25.

Ironia werbalna jest figurą retoryczną, którą bohaterowie dramatu posługują się w konwersacjach pomiędzy sobą. Łotrzykowski charakter głównego bohatera dramatu (Roberta Skalskiego) sprawia, że wykorzystuje on w rozmowach z innymi zarówno kłamstwo, jak i różnego rodzaju ironię, w tym głównie szyderstwo. Postacie *Topieli* chcąc obronić się przed antagonistą reagują rozmaicie, zawsze jednak w jakimś stopniu posługując się językiem ironicznym jako bronią.

### *Reakcja ofiar wobec ironisty*

#### *Śmiech*

Zdezorganizowany świat bohaterów *Topieli* pobrzmiwa szyderczym śmiechem. Jest on reakcją postaci wobec obcego pierwiastka, który się w nim pojawia, by dokonać jego zagłady. Jak pisze Ryszard Nycz: „W literaturze modernistycznej pojawia się często motyw maski śmiechu, szyderczego grymasu przyklejonego do twarzy, pod którym ukrywać się miały ból i rozpacz”<sup>39</sup>. To zresztą częsty chwyt stosowany przez przywódcę młodopolskiej cyganerii.

Spśród wielu mniej lub bardziej udanych realizacji tego motywu w literaturze przełomu wieków, najbardziej charakterystyczne trafiają się u Przybyszewskiego [...]. W powieściach Przybyszewskiego uczucia bohaterów utrzymywane są z zasady w najwyższym rejestrze, przebiegającym od jęku bólesci do szyderczego chichotu, śmiech zaś ma być ostentacyjną maską pogardy dla świata, świadectwem wyższości oraz ironicznym refleksem stanów duszy<sup>40</sup>.

W ten sposób, jak przekonuje Nycz, Przybyszewski przeciwstawia sobie śmiech i smutek, polaryzując te dwa elementy i sprawiając, że ujawnia się w ten sposób „obca, tajemnicza siła, satańniczny śmiech, który nie śmieszy i który odrywa się od swego podłoża – jest «śmiechem samym w sobie»”<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> R. Nycz, *Język modernizmu*, Toruń 2013, s. 241-242.

<sup>40</sup> Tamże, s. 242.

<sup>41</sup> Tamże, s. 243.

Postacią, która w dramacie nieustannie wybuchła śmiechem, jest Eugenia. Nie mamy pojęcia, w jaki sposób poznała ona Skalskiego. Wiemy tylko, że zainteresowała się mężczyzną w momencie, gdy poczuła, że dla jej męża to nie ona, a praca naukowa stanowi priorytet. Jej grzeszny związek z mężczyzną trwał jakiś czas (nie była to jednorazowa zdrada), skutkiem czego Eugenia w pewnym stopniu upodobniła się do swego kochanka. Można tutaj mówić o podobieństwie psychicznym bohaterów – podobnie jak kochanek stała się cyniczna. Jako jedyna osoba z przedstawionego w dwóch pierwszych aktach mieszczańskiego świata ma świadomość tego, jak wygląda inne niż to unormowane przysięgą małżeńską, życie. Świadomość własnej winy nie pozwala jej jednak ujawnić prawdy o Skalskim. Z drugiej zaś strony, nagromadzone w niej emocje sprawiają, że reaguje histerycznym śmiechem na zachowania postaci, które ją otaczają.

Didaskalia na temat wypowiedzi Eugenii informują: „mówi z przymuszonym śmiechem”, „śmieje się coraz mocniej”, „dławi się śmiechem”. Ten śmiech wiarolomnej żony Drzewnickiego wynikać może ze świadomości, jaką posiada ta postać – zdradzała męża ze Skalskim, wiedząc jednocześnie o miłości swojego męża do siostrzenicy. Na początku dramatu obserwuje zabiegi swego byłego kochanka, próbującego zdobyć serce Ludmiły, pozwalając by ten wokół niej krążył (jej gwałtowna reakcja pojawia się dopiero później, gdy okazuje się, że Skalskiemu chodzi nie tyle o romans, ile o małżeństwo z dziewczyną). Eugenia ironizuje wtedy z hrabiego Jelskiego – jedyne, który dostrzega niebezpieczeństwo flirtu pomiędzy Skalskim i Ludmiłą: „Ha, ha, ha... czemuż pan nie pochwycił za wyciągniętą rączkę? [...] Nie do pana, ha, ha – szczęście panu skradł – ha, ha, ha... a to złodziej. [...] Ha, ha, złodziej, ha, ha, jaki łapczywy na wyciągnięte rączki”<sup>42</sup>. Eugenia wybuchła śmiechem także wtedy, gdy Ludmiła opowiada jej o tym, że wierzy w zapewnienia Skalskiego o miłości do niej (w didaskaliach informacja: *zanosi się od spazmatycznego śmiechu*), jednocześnie mówi „w najwyższej męce”, „przestraszona”. Śmiech Eugenii ma histeryczny, gryzący charakter.

---

<sup>42</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, s. 22.



Przebija przez niego bezsilność kobiety, jak i maskowany szyderstwem niepokój o rozwój wydarzeń w jej domu.

W powtarzanej przez Eugenię kilkukrotnie w obrębie dramatu metaforze życia-topieli obecny jest pewien rodzaj złośliwej ironii. W rozmowie z siostrzenicą jest bardzo surowa:

**Eugenia**

Ja cię ratować już nie mogę – niech cię Władysław ratuje, zaczem się w przepaść stoczysz.

**Ludmiła**

Geniu! Dlaczegoż to przepaścią nazywasz? To przecież moje szczęście – moje życie – czy chciałabyś mojej śmierci?

**Eugenia** (*całkiem wyczerpana śmieje się cicho*)

Tak, tak – całe życie otchłań, bezdeń szczęścia – ha – ha... Jezioro takie płytkie, brzegi takie płaskie, łagodne, spadzistość całkiem nieznaczna – och, och! Woda ledwo po kostki sięga. – Jaka rozkoszna kąpiel! I tak się idzie, idzie coraz głębiej, a nagle traci się grunt pod nogami – cofnąć się już nie można, bo nogi oparcie straciły – nagle ciemność, przepaść, głucha cisza, znikąd ratunku... – (Śmieje się wpół błędnie). – Chłopi taką zdradziecką głębinę topielą nazywają... Topiel, topiel przed tobą! Niech cię teraz Władek ratuje... [...] A szatan rechocze, że zdołał biedne dziecko człeczce na topiel pociągnąć...<sup>43</sup>.

Nie wiadomo, dlaczego kobieta posługuje się akurat tą metaforą. Tak jak pisali krytycy, charakterystyka Eugenii jest niepojęta – nic nie wiemy o jej wykształceniu, ani zainteresowaniach. Dysponujemy jedynie wiedzą, że jest żoną filozofa, który zamiast poświęcać jej czas wolał angażować się w życie naukowe. Powodem takiego usposobienia ciotki Ludmiły jest najpewniej świadomość niemożności powrotu do świata sprzed zdrady, do bezpiecznego małżeńskiego związku. Możliwe, że kobieta przejawia jakąś tajoną nienawiść wobec siostrzenicy i w ten sposób mści się na niej, odbierając ją podświadomie jako swą rywalkę (Skalski przerzucił przecież swoje zainteresowanie z niej na Ludmiłę). Powtarzając tę frazę, „zaraża” swoją siostrzenicę myśleniem podobnymi kategoriami. W ostatniej scenie metaforę ży-

<sup>43</sup> Tamże, s. 69.

cia-topieli już dobitniej, bo odnosząc ją wyłącznie do kobiet, powtarza Markiz du Chateaux:

Widzi pani! Są kobiety, których topiel nie wciąga, bo za lekki towar: bez duszy – i takie, które od razu na dno idą. A są i takie, co się utrzymują na topieli – bo pływać umieją – taka dobra pływaczka to i na starość klasztoru funduje – podczas kiedy tę inną już dawno topiel wchłonie<sup>44</sup>.

Przed popełnieniem samobójstwa dziewczyna bezwiednie słowa te powtarza – gdy biesiadnicy w domu Skalskich krzyczą „Hej! Słońce wschodzi!”, Ludmiła odpowiada z gorzką ironią „Nad topielą wschodzi!” – i dopiero odbiera sobie życie.

Eugenia reaguje śmiechem również wtedy, gdy Skalski przychodzi do domu Drzewnickich, by przedstawić swoje matrymonialne plany wobec Ludmiły. Władysław komentuje wtedy jej śmiech słowami: „Istotnie, że żona moja ma tysiąc przyczyn, tak się serdecznie śmiać – rozmowa nasza rozpoczęła się tak tajemniczo – poważnie – niemal grobowo – a tu przecie chodzi o bardzo miły... tak... bardzo miły – no – jakby to nazwać?...”<sup>45</sup>. W słowach Drzewnickiego rzecz jasna pobrzmiewa ironia (wiemy, że nie darzy on sympatią Skalskiego). W momencie spotkania ze Skalskim nie wie jeszcze, że Eugenia była jego kochanką, dlatego śmiech żony odebrać może jako drwinę z uwodziciela swej siostrzenicy. Didaskalia informują, że w czasie tej rozmowy żona filozofa siedzi przyczajona, wpijając palce drapieźnie w wargi i zaśmiewa się<sup>46</sup>. Kobieta we własnych oczach przestała mieć jakąkolwiek wartość – miała kochającego męża i kochanka, porzucona przez tego drugiego stała się samotna i nikomu niepotrzebna. Być może jej śmiech spowodowany jest tą właśnie świadomością – podwójnej straty i niemożności odwrócenia biegu wydarzeń.

Możliwe, że śmiech Eugenii jest również reakcją na uświadomienie sobie przez nią siły działania ironii losu. W *Topieli* w taki właśnie sposób – śmiechem – reaguje Władysław, gdy Eu-

---

<sup>44</sup> Tamże, s. 122-123.

<sup>45</sup> Tamże, s. 78.

<sup>46</sup> Tamże, s. 82.

genia wyjawia mu swoją zdradę. Podczas szczerej rozmowy pomiędzy małżonkami Władysław śmieje się, uświadamiając sobie, że przestał kochać żonę, a pokochał Ludmiłę i obie stracił z powodu intryg Skalskiego: „Ha, ha, ha! Jeżeli cię kochałem” (przypis mówi, że „dławi się żalem”). W tym przypadku ten śmiech, zabarwiony głęboką ironią, obrazuje jego stan psychiczny. Byłby to śmiech nihilistyczny, obnażający pustkę aksjologiczną otaczającego mężczyznę świata.

### *Autoironia*

Hrabia Jelski to postać, której obecność wprowadza w dramacie efekt komediowy. Jest jedyną osobą z domu Drzewnickich (poza Eugenią), która od początku widzi jasno sytuację, bowiem poznała się na Skalskim. Co ciekawe, jest on autoironiczny – nazywa samego siebie idiotą i pokrąką, ale jednocześnie jest tym, który widzi wyraźniej niż inni: „Może być, że jestem idiotą, osłem, ale ja mam oczy, a tych – tych złodziei cudzego szczęścia... [...] ja tych złodziei cudzego szczęścia znam”<sup>47</sup>. Te słowa, wypowiedziane przy Rybickim pod adresem Skalskiego, sprawdzają na hrabiego nieszczęście. Skalski nie szuka konfliktu z Jelskim – jak na ironię hrabia sam doprowadza do swojej śmierci. Od początku czarny charakter go ignoruje, nawet wtedy, gdy słyszy z ust hrabiego znieważające go słowa. Skalski, w przeciwieństwie do wszystkich pozostałych bohaterów *Topieli*, wie doskonale, że Jelski przywdziewa wygodną maskę. Demaskując hrabiego, śmieje się:

[...] dlaczego pan gra rolę idioty, kiedy pan nim wcale nie jest?

**Jelski** (w najwyższym zdumieniu)

Ja nie jestem idiotą? Panie, cóż panu jest? Zapytaj się pan mojej mamusi, wuja Alfreda, cioci Lusi – jestem podobno ostatnim degeneratem, pokrąką...

<sup>47</sup> Tamże, s. 19.

**Skalski** (*poważnie*)

Podoba się panu grać tę rolę – owszem – ale ja uważam pana za całkiem poczytalnego i żądam od pana satysfakcji...<sup>48</sup>

Jednocześnie potrafi Jelski operować ironią zgryźliwą (szyderstwem). Robi to, kiedy Rybickiemu charakteryzuje Skalskiego – mówi o nim: „Ten, którego mój wuj Alfred nie chciał mieć za forysia do koni... [...] Ten, którego by ciocia Lusja kazała psami z podwórza wyszczuć”<sup>49</sup>. Ciekawe, że to właśnie Jelski, postać przedstawiona jako niespełna rozumu, widzi wszystko wyraźniej niż inni. Choć sam siebie uważa za człowieka cierpiącego na manię prześladowczą, to nie jest nim – nosi taką maskę, gdyż gwarantuje mu ona spokój. Dzięki niej traktowany jest w domu Drzewnickich jak domownik, od którego nikt niczego nie wymaga. W dramacie tym w przeciwieństwie do poprzednich, w których pojawiały się postaci-symboly przynoszące bohaterom rozwiązanie ich losów, tutaj to on jest depozytariuszem prawdy, ale nie wyjawia się ze swoją tajemnicą. W rozmowie z Eugenią, choć faktycznie chciałby zganić Skalskiego, chwali swego rywala:

**Jelski**

[...] ja zupełnie mówię od rzeczy, a przy tym choruję na manię prześladowczą – i to mi się tak zdaje, że naokół ludzi, których kocham – bardzo, bardzo kocham – krąży jakiś zły duch... to ja bym go pragnął odpędzić – unicestwić [...] jak ja rad jestem, że pani moich bredni nie słucha – całkiem mówię od rzeczy... tak mi się czasem coś ubrda – i ani rusz z mózgu wypędzić... Pan Skalski – to bardzo mądry człowiek...

[...] ten pan Skalski – bardzo zacny, miły człowiek...

**Eugenia**

Co? Co? – niespokojnie. – Cóż znowu ze Skalskim?

**Jelski**

Nic – zupełnie nic – on tylko zupełnie niesłusznie zauważył, że ja nie jestem idiotą, mimo, że chcę nim na gwałt być. I w tym bardzo niemądry, że mnie posądzał o jakąś symulację – a ja jestem naprawdę idiotą...<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Tamże, s. 33.

<sup>49</sup> Tamże, s. 17.

<sup>50</sup> Tamże, s. 51-52.

Pojedynek, do którego dochodzi między hrabią a Skalskim, również zostaje przedstawiony w sposób ironiczny. W przesmiewczy sposób opowiada o nim w trzecim akcie Rybicki panie D'Issy.

### *Wycofanie*

Bohaterowie *Topieli* starają się nie przeszkadzać biegowi wydarzeń. Naiwność Ludmiły można usprawiedliwić jej młodym wiekiem, lecz są w dramacie postacie, które wiedzą o podłości donżuana (Eugenia), bądź ją przeczuwają (Hrabia Jelski, Władysław). Ilekroć jednak mają możliwość, by postawić tamę jego niepohamowanej bezczelności, nie robią tego. Eugenia wypowiada do Jelskiego następujące słowa: „Jeszcze się nic nie stało – ma się dopiero stać... [...] pan tu nic pomóc nie może”<sup>51</sup>. Kobieta przekonana jest, że los się musi wypełnić. Zresztą zachowanie Drzewnickiej świadczyć może o jakiejś chorobliwej wręcz fascynacji obserwowaniem rozwijającej się relacji pomiędzy jej siostrzenicą a byłym kochankiem.

Jelski, Eugenia, a nawet Władysław, na którym żona próbuje wyrzucić presję, nic zrobić nie mogą. Władysław, choć przeczuwa, że Skalski to niewłaściwy kandydat na męża Ludmiły, nie czyni nic w momencie spotkania ze Skalskim, aby uniemożliwić mu zawarcie małżeństwa ze swoją wychowanką (ironicznie argumentując to miłością do Ludmiły i co się z tym wiąże poszanowaniem jej woli – skoro dziewczyna deklaruje miłość do Skalskiego, to nie zamierza stawać jej na drodze). Kiedy po rozmowie z żoną, nie chcąc stracić drugiej kochanej kobiety na rzecz łotra, zakazuje Ludmile ślubu, jak na ironię okazuje się, że ślub odbył się już dzień wcześniej, a wizyta Skalskiego miała jedynie kurtuazyjny charakter.

O Władysławie wiemy, że czytuje Schopenhauera (wspomina o tym Jelski). Siedzi zaczytany w tym filozofie, jeszcze zanim pozna prawdę o wiarołomstwie swej żony. Do tego momentu odbiorca tekstu ma jedynie wiedzę o emocjonalnym chłdzie, który pojawił się w jego relacji małżeńskiej z Eugenią. O tym, że obda-

---

<sup>51</sup> Tamże, s. 72.

rzył uczuciem swoją wychowanicę, Ludmiłę, która chętnie pomagała mu w jego naukowej pracy, dowiadujemy się dopiero w zakończeniu drugiego aktu. Lektura niemieckiego filozofa wiele mówi o Władysławie. Choć nic nie wiemy na temat jego światopoglądu, a tym bardziej badań filozoficznych, które prowadzi, to jest możliwe, że w filozofii Schopenhauera znajduje ukojenie i tłumaczy nią otaczającą go rzeczywistość. Z całą pewnością zna on zasadę determinizmu i być może nie chce się jej przeciwstawić. Po tym gdy Ludmiła odejdzie ze Skalskim, a wraz z żoną wyjawią sobie zdrady, jakich się dopuścili (ona fizycznej, on psychicznej), pozostanie im ze sobą zostać do końca życia.

### *Eskapizm*

Trzeci akt, uznany przez krytykę literacką i badaczy jednoznacznie za niepotrzebny<sup>52</sup>, przynosi wyraźną zmianę w zachowaniu Ludmiły. Choć rozgrywa się on parę miesięcy po wydarzeniach przedstawionych w dwóch pierwszych aktach, to tutaj naiwność dziewczyny znika – budzi się w niej świadomość tego, z kim się związała. Jednocześnie przebywając z Robertem Skalskim, w sposób nieświadomy uczy się od niego operowania ironią werbalną, którą wykorzystuje potem w kłótniach z nim:

Twoja ironia ma całkiem fałszywe akcenty – mam nawet wrażenie, że się trochę wstydzisz tego twojego szerokiego świata, w który mnie miałeś wprowadzić, a na który tak naiwnie byłam ciekawa... Nowy, szeroki świat! Ha, ha... bezduszna, wstrętne horda niechlujnych cyników, pieczeniarzy – parę kokot – to ten szeroki świat!<sup>53</sup>

Na ironię Skalski odpowiada ironią:

Aha (z ironią) Doskonale! Panienska z dobrego domu, dobrze wychowana, pełna etyczno-filozoficznych poglądów na świat – nie czuje się

<sup>52</sup> Krytyka uznała, że dwa pierwsze akty w zupełności starczyłyby na cały dramat. W tym trzecim Przybyszewski obniżył styl do melodramatycznego, przedstawiając postać Skalskiego w jego naturalnym środowisku tak, jakby ta postać nie została jednoznacznie przedstawiona w dwóch pierwszych aktach.

<sup>53</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, s. 129.

dobrze wśród ludzi wielkiego, szerokiego świata, ludzi wesołych, swobodnych, nie krępujących się filistersko-burżuazyjnymi względami towarzystwa...<sup>54</sup>.

Małżonkowie szydzą z siebie, pragnąc nawzajem się upokorzyć:

**Ludmiła** (*z ironią*)

Zdaje się, że ci na markizie du Chateaux dużo zależało, a on już ten dom na zawsze opuścił.

**Skalski** (*hamuje wewnętrzne wzburzenie*)

Jak widzę twoje gościnne występy nieźle się zapowiadają...

**Ludmiła**

Ha, ha... w twoim nowym, szerokim świecie!<sup>55</sup>

Żeby jednak uświadomić coraz bardziej rozzuchwalonej żonie swoją nad nią przewagę, Skalski kpi z jej wychowawców, a także w sposób bezwzględny wyjawia kobiecie prawdę na temat tego, co łączyło go z jej ciotką: „No to może moja szanowna małżonka miałaby ochotę złożyć swoją zmęczoną główkę na łonie swej ciotuchny, która wszakże nie miała tak surowych, purytańskich zasad, i lubiła się napić z pucharu, szumiącego – jakby to powiedzieć – użyciem i rozkoszą...”<sup>56</sup>. Wiedza ta, w połączeniu z informacją o miłości wuja do Ludmiły, którą przekazała Skalskiemu Eugenia, wywołuje w dziewczynie szok. Osiągnięcie pełnej świadomości stanu rzeczy sprawia, że nie widzi ona możliwości powrotu do dawnego świata, który przestał istnieć w znanym jej kształcie. Nie widząc dla siebie miejsca u boku mężczyzny, z którym się związała, popełnia samobójstwo, wyskakując przez okno.

### *Zakończenie*

Ostatecznie każda ze strategii obronnych, podejmowanych przez bohaterów *Topieli* wobec gorzkiej ironii Skalskiego (śmiech, wycofanie, autoironia, eskapizm), okazuje się niewystarczająca,

<sup>54</sup> Tamże, s. 128.

<sup>55</sup> Tamże, s. 131.

<sup>56</sup> Tamże, s. 129.

przynosząc im klęskę. Czarny charakter triumfuje nad postaciami z drobnomieszczańskiego świata i jako jedyny wychodzi z tych perypetii bez szwanku. Konstruując postać Skalskiego – głównego w dramacie ironisty – Przybyszewski poddał krytyce etykę drobnomieszczańską. Jak pisze Aleksander Rogalski:

Charakterystyczne jest dla postawy moralnej Przybyszewskiego i jego bohaterów, że walczą oni przeważnie tylko z etyką drobnomieszczańską. Głębszego zrozumienia zjawisk społecznych całkiem im brak. Mimo tego, że jakiś czas był Przybyszewski czynnym socjalistą i publicystą, problematyki socjalnej nie znał i głębiej nie rozumiał. Dlatego też jego krytyka socjalna nie może być uznana za prawdziwą krytykę istotnych wartości społecznych i obyczajowych<sup>57</sup>.

Autor *Śniegu* swe zainteresowanie skupiał na budowaniu portretów psychologicznych wybranych jednostek. Zygmunt Greń pisząc o dramaturgii Przybyszewskiego, zauważył, że pisarza „stać było wyłącznie na tzw. ironię gryzącą, w którą angażował się całym impetem swego temperamentu. Darł duszę w strzępy każdemu z bohaterów osobno, wszystkim razem, a już najbardziej widowni”<sup>58</sup>. Odnosząc się do słów badacza, stwierdzić należy, że postacią, która operuje ironią gryzącą w *Topieli*, jest Skalski. Posługując się kłamstwem i sarkazm, doprowadza on do zniszczenia świata wartości drobnomieszczańskich, a jednocześnie dewaluje język, którym się jego mieszkańcy posługują.

Choć, podobnie jak w innych utworach pisarza, brak w *Topieli* pogłębionej refleksji socjologicznej, to główną postać dramatu postrzegać można jako zapowiedź ponowoczesnej podmiotowości ironicznej.

---

<sup>57</sup> A. Rogalski, dz. cyt., s. 11.

<sup>58</sup> Z. Greń, dz. cyt., s. 43-44. Sądzę, że w przypadku twórczości Stanisława Przybyszewskiego potwierdzenie znajduje teza Jarosława Ławskiego o tym, że to sarkazm (a nie ironia) jest punktem źródłowym dekadencjonalnej świadomości Por. J. Ławski, *Ironia młodopolska, w: Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 37.



**Bibliografia**

- Greń Z., *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim*, w: tegoż, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998.
- Kierkegaard S., *O pojęciu ironii*, w: tegoż, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, tłum. A. Dżakowska, Warszawa 1999.
- Knox N., *On the classification of ironies*, „Modern Philology”, August 1972.
- Kopec A., *Tragizm vs ironia – spór o sensowność „tego, co ludzkie”*, „Hybris” 2016 nr 33.
- Lorentowicz J., *Dwadzieścia lat teatru*, Warszawa 1929.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz (Z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków 1984.
- Ławski J., *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.
- Matuszewski I., *Diabeł w poezji: historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków: studium literacko-porównawcze*, Warszawa 1894.
- Muecke D. S., *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, tłum. G. Cendrowska, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.
- Nycz R., *Język modernizmu*, Toruń 2013.
- Przybyszewski S., *Pro domo*, w: tegoż, *Gody życia*, wstęp i oprac. K. Goławska, Łódź 2014.
- Przybyszewski S., *Topiel*, Warszawa 1912.
- Rogalski A., *Przybyszewski filozof moralista*, Poznań 1946.
- Stefański Z., *Z teatru*, „Czas” 1912, nr 194.
- Szczygielska I., *Przybyszewski jako dramaturg*, Poznań 1936.
- Taborski R., *Z dziejów dramatów Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przybyszewski w 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982.
- Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1959.

**Marek Grajek**  
*The University of Warsaw*

**THE IMAGE OF THE IRONIST IN *TOPIEL*  
BY STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI**

**Summary**

Text of the article presents irony as one of the most important, yet omitted, keys of interpretation in the study of Stanisław Przybyszewski's works. First, the paper discusses types of irony present in the writer's drama titled „Topiel”. Then, the figure of the drama's main ironist, Robert Skalski, is presented along with various ways the other characters, victims of his irony, react to him (laughter, self-irony, withdrawal, escapism). The author proves that Skalski, the aforementioned villain, not only negates and destroys the values of the petty-bourgeois world, but also, through the irony he uses, devalues language of those who inhabit the milieu. Such construction of the work enables the character to be treated as a predecessor of postmodern ironic subjectivity.

**Key words:** Stanisław Przybyszewski, drama, *Topiel*, irony, postmodern subjectivity